



Líneas y tendencias en la dramaturgia francesa contemporánea*

PATRICE PAVIS

INVESTIGADOR Y TEÓRICO DEL TEATRO
PROFESOR UNIVERSIDAD PARÍS VIII

Aprovecharé esta conferencia para hablar de autores contemporáneos franceses sumamente interesantes y probablemente no conocidos en Chile, ya que algunos de ellos tampoco son muy conocidos en Francia, a excepción de Koltès.

Creo que es necesario no sólo entregar nombres y resúmenes de algunas obras, sino mostrar cómo la teoría puede también ayudar a enfocar, a enfrentar esta nueva dramaturgia. Me gustaría reflexionar sobre cómo la escritura contemporánea ha reintegrado los problemas estéticos de la puesta en escena, los problemas sobre el actor. Es por ello que he preferido trabajar a partir de los textos y no de las puestas en escena de estos textos.

TEXTOS Y AUTORES

Evidentemente, es muy difícil generalizar a partir de ocho o nueve autores y establecer desde ahí una teoría de la dramaturgia contemporánea. Pero pienso que hay que buscar pistas posibles en estos autores para poder comprender esta nueva dramaturgia, la que en algunos casos está traducida al español.

Podemos conjeturar que, dentro de esta nueva dramaturgia, existen algunas tendencias en la escritura contemporánea francesa. Las diferencias no son de orden temático, de las tesis, sino corresponden a la

lengua, a la dicción, a la puesta en escena anticipada, a la lectura. Observando la sofisticación de estas escrituras podemos decir que el problema del director escénico ha sido integrado a la estructura de la escritura contemporánea.

Voy a hacer alusión a ocho o nueve textos escritos dentro de los últimos diez o quince años, con la excepción de un texto de Natalie Sarraute, **El silencio**, escrito en 1967. Hablaré de Michel Vinaver, un autor muy importante, y su obra **Retrato de una mujer**, escrita en 1984; de Koltès tomaré **En la soledad de los campos de algodón**, mi preferida aunque no sea su obra más representada; de Louis Calaferte, **Un rico y tres pobres**, escrita en 1986 y de Gilles Bourdet, quien también es un director muy importante en Francia, **Calle ardiente**, escrita en 1987 y que forma parte de la antología **Teatro sin importancia**. Incluyo también, de Lagarce, **Estaba en mi casa y esperaba que la lluvia viniera** (1994), traducida al español; de Daniel Lemahieu, un joven autor, **Nazebrook** (1996), que acaba de ser estrenada en el teatro de la Comédie Française; de Joël Jouanneau, **Alegría** (1996), su última obra, que está ahora en cartelera en París y, de Rosanne Rousseau, una obra titulada **Un poco de pavor** (1998).

Este es el corpus al cual haré referencia cuando hable de toda esta dramaturgia contemporánea.

*Transcripción, editada y traducida por Gloria María Martínez, de la conferencia impartida por Patrice Pavis en la Universidad ARCIS, Santiago de Chile, en agosto de 1998, invitado por la Vicerrectoría Académica de Arte y la Escuela de Teatro de dicha Universidad. El autor presentó en esa ocasión su libro **Teatro contemporáneo: imágenes y voces**, Publicación ARCIS-LOM, compilación, traducción y prólogo de Gloria María Martínez.

RETORNO A UNA BÚSQUEDA DE LA CALIDAD LITERARIA

La primera dificultad es saber cómo se lee un texto contemporáneo. No pienso que haya un método milagroso, un método universal para hacer esta lectura, como tampoco lo hay para los textos clásicos. Me parece que para leer estos textos hay que hacer un trabajo de *reformateo*, en el sentido que tiene esta palabra en computación: hay que volver a poner en forma estos textos, que están escritos a partir de largos discursos; son obras que en su estructura son muy largas. Hay que tratar de reconstituir la secuencia de acciones simbólicas, ya que es imposible en estos textos seguir los detalles de la intriga. En su lectura hay que reescribir, o, si se prefiere, reducir el texto a una línea de lectura simplificada. Tenemos que hacer, con el texto, lo mismo que hace la teoría cognitiva, que abstrae el lenguaje, lo *reformatea*. Podemos decir también que lo simplificamos, lo ponemos al alcance de la mano, de la imaginación.

Quiero señalar que hay un libro de Michel Vinaver, **Escritura dramática**, que es muy interesante ya que es uno de los únicos métodos de lectura que existen. Lo que podemos hacer con estos textos contemporáneos es un *close reading*, una lectura, una aproximación que sea cercana, volver al texto en su precisión.

¿Qué podemos encontrar en común en estos textos de que hablaba? Son textos muy legibles, debemos leerlos al pie de la letra y esto quiere decir ver lo que éstos quieren decir concretamente, a pesar de su complejidad. Lo que sorprende en estos textos es su calidad literaria, es un retorno a lo los textos de gran calidad literaria. Son textos que podemos leer, que no necesitan de una puesta en escena que los complete, los podemos leer como literatura. En los años 60, 70 y 80 existía la tendencia a considerar que la sola lectura del texto dependía de su existencia en la puesta en escena, de la creación colectiva, tendencia actualmente sobrepasada.

Este retorno a la literalidad, a lo literario del texto, no significa que su puesta en escena deba ser

literaria. Lo que podemos decir es que el texto tiene un valor en tanto que texto, una especie de calidad, un preciosismo, en el sentido del S XVII, donde el lenguaje tenía que ser preciosista y no cotidiano. Pienso que podríamos hablar de un preciosismo positivo y de un *preciosismo* negativo.

En Koltès, en Lagarce, hablo de un *preciosismo* positivo porque hay una búsqueda del lenguaje perfecto, de la retórica perfecta, de la frase bien construida. Podemos hablar de *preciosismo* negativo en Lema-hieu, Bourdet y Calaferte, donde los términos son los de la vida cotidiana, pero utilizados igualmente de forma muy precisa, preciosista.

Entonces, estos textos contemporáneos no son textos que adquieren su valor a través de la puesta en escena. Son textos que tienen un valor autónomo, son objetos preciosistas. Constatamos también un retorno al virtuosismo, un virtuosismo auténtico basado en el rendimiento de cuentas, centrado en expe-

Jean-Luc Lagarce.



riencias personales, son textos auténticos, no es un virtuosismo fabricado.

Son, por otra parte, textos interpretables, transformables. Podemos utilizarlos (no todos) en talleres para trabajar ejercicios.

RETORNO A LA DRAMATICIDAD

Podemos también constatar una vuelta a la oralidad: es una dramaturgia que hace referencia a una literatura oral, al cuentacuentos. Oralidad que hace referencia a la poesía como en Lagarce, por ejemplo, también a la neo-retórica como en Koltès. No es un retorno a lo épico en el sentido brechtiano, no es una forma épica de hacer teatro distanciando las cosas, sino más bien un concierto de voces de diferentes personajes, escuchadas unas al lado de las otras.

Por ejemplo, en Lagarce, en su obra **Estaba en mi casa...**, son cinco personas, cinco mujeres que hablan del hermano que ha vuelto a casa para morir. Han esperado toda su vida que ese hijo, ese hermano, ese nieto vuelva a casa. Cuando vuelve es para morir, no se sabe muy bien de qué, podemos imaginar que de Sida.

En Vinaver, **Retrato de una mujer**, son voces en estallido que han sido tomadas prestadas al proceso de esta mujer que ha asesinado a su amante, son voces que reconstituyen el crimen.

En la obra de Jouanneau, **Alegría**, hay dos personajes principales que dialogan con trozos de música de Chopin, que una de las actrices interpreta en el violoncello. Lo importante aquí son estos estallidos de voces, pedazos de textos, fragmentos.

De ahí esta idea de concierto, de esta metáfora musical para decir que lo importante es la forma en que estas diferentes voces se articulan una con relación a la otra.

Vemos aquí que la problemática ya no es la del lenguaje como en Beckett, Ionesco. Podemos hablar más bien de un retorno al referente, a la realidad, un retorno a la mimesis, al personaje. El lenguaje es muy importante, pero ya no es un lenguaje metafísico como en Beckett, sino un lenguaje que a la vez nos aprisiona y nos libera.

El diálogo, en estas obras, es a veces un falso diálogo, es decir, dos monólogos, uno al lado del otro. Sin embargo, al mismo tiempo, en cada palabra está la búsqueda del otro, la búsqueda de la alteridad. Una búsqueda difícil, problemática, pero una búsqueda a la cual no se renuncia.

Vemos esto en Koltès, en Natalie Sarraute. Lo importante en estos dos casos es cómo la palabra puede provocar al otro, obligarlo a contestar, integrarlo a su juego.

Lo que también ha cambiado con respecto a los años 70 es que ya no se cuestiona tanto la especificidad teatral, no nos preguntamos si vamos a encontrar textos que estén hechos específicamente para la escena. No tratamos tampoco, como decía Vitez, de *hacer teatro de todo*, es decir, no tratamos de utilizar todos los materiales posibles para ponerlos en un escenario, ya no es esa la preocupación. Pero lo interesante es que hay un retorno a una búsqueda de la *palabra-acción*, una palabra que en el escenario será rápidamente traducida por una acción. Podemos decir, entonces, que en esta escritura hay un retorno a la dramaticidad. Pienso aquí en la noción de Vinaver *palabra-acción* que él ha teorizado en su libro. Este retorno a la dramaticidad es también un retorno a la alteridad, al otro, a las ganas de dialogar con el otro.

ENIGMA Y PARADOJA

Lo que podemos decir también es que en estos ocho o nueve textos hay un enigma por resolver.

Por ejemplo, en Koltès, tenemos que descubrir por qué el vendedor no quiere decir lo que tiene para vender, por qué el comprador no puede decir lo que quiere comprar. El *enigma* es: ¿qué es lo que están negociando entre ellos?, ¿son armas?, ¿droga?, ¿amor? No sabemos muy bien, ¿o es simplemente el placer de conversar, de encontrar nuevamente el conflicto, el diálogo, el duelo? Resulta enigmático, ya que no sabemos nunca, incluso después del final de la obra, qué es lo que están negociando.

En la obra de Vinaver **Retrato de una mujer**, no sabemos nunca si esta mujer es culpable. ¿Es

culpable o fue empujada por el mundo exterior para cometer tal acto? El arte de Vinaver consiste en mostrar todos los argumentos, todas las posibilidades. Lo que muestra es la complejidad de esta mujer, nos da un retrato fragmentado de esta mujer.

En la obra de Rousseau **Un poco de pavor** tenemos dos personajes que han estado casados, que han vivido juntos. Estos personajes se reencuentran. Aquí, el enigma es saber si van a ser capaces de reanudar la conversación, si son capaces aún de restablecer el diálogo. Y, más allá de lo anecdótico, el enigma es saber si son capaces de hablarse.

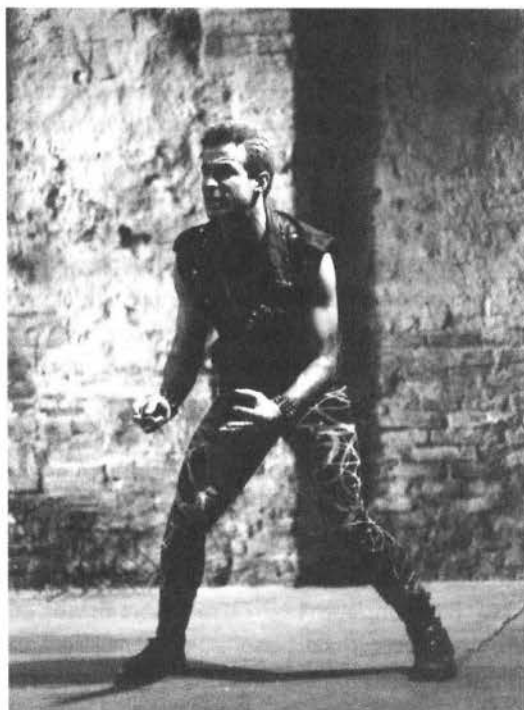
En Lemahieu, **Nazebrook**, se trata de un personaje que tiene dificultades para hablar, que no parece ser un personaje humano, es un personaje que está entre el hombre y la bestia. Habla siempre en tercera persona de sí mismo, no es capaz de deciryo. Este personaje entra en contacto con una mujer que tiene un lenguaje deformado, complejo, deshumanizado. Y aquí se trata de saber si este personaje logrará humanizarse, si va a lograr comunicar sus sentimientos.

En la obra de Jouanneau, **Alegría**, se trata de saber si el profesor de música, de violoncello, logrará reconocer la obra de su alumno, si va a dejar que su discípulo se vaya.

Como pueden ver, en estos ejemplos siempre hay un *enigma* como base. Puede ser el *enigma* de la cultura, puede ser el *enigma* de un espejismo, de una vieja retórica en Koltès; puede ser el *enigma* del cambio de persona, del *yo* al *él* en Lemahieu; puede ser el *enigma* de la creación teatral, de la creación musical: en qué momento podemos decir que alguien ha realmente creado.

Vemos en todo esto que el sentido no ha desaparecido, el sentido no es un sentido absurdo, es tal vez un sentido suspendido.

Lo que también es interesante en estos textos es que no tenemos la necesidad de imaginar una situación teatral para poder entenderlos. No es necesario encerrar estos textos en una situación escénica para que logren un sentido. Podemos leer estos textos, en tanto que textos, sin verlos en una puesta en escena.



En la soledad de los campos de algodón, de Bernard-Marie Koltès, en versión de Sergi Belbel, dirigida por Guillermo Heras.

Como dice Vinaver, hoy en día los autores tienen que *tomar sus distancias con relación a la práctica teatral*, deben concentrarse en la producción de textos autónomos, textos que imponen su existencia solamente dentro del plano poético.

He hablado, al comienzo, de esta noción de *enigma* que es el centro de todos estos textos. Podemos decir también que todos estos textos están fundados en una *paradoja*, o si prefieren, en una idea dramática muy fuerte y paradójica.

Por ejemplo, en **Nazebrook**, la paradoja es que, a pesar de lo grosero del lenguaje, de las emociones, de los personajes, hay presente una delicadeza de sentimientos. La paradoja en **Estaba en mi casa y esperaba...**, de Lagarce, es que se habla de este hombre sin que nunca aparezca físicamente. En **Alegría**, de Jouanneau, la paradoja es que el profesor siente terror y al mismo tiempo una gran ternura por su alumna. En **La soledad de los campos de algo-**

dón, de Koltès, la paradoja consiste en que vemos a unos personajes que son unos vagabundos expresarse de una forma preciosa, muy literaria, de una forma absolutamente extraordinaria.

Entonces pueden ver que, aunque llamemos a esto *enigma* o *paradoja*, siempre tiene lugar algo que no está resuelto y esto es lo que les da el carisma a estas obras.

RETORNO AL PLACER POR CONTAR HISTORIAS

Tal vez hemos querido interpretarlo todo o sobreinterpretarlo. Tal vez ahora la idea es volver a la simplicidad, volver al texto tratando de ser lo más literal posible. Hacer elecciones dramáticas en lecturas simples. Ya no existe tanto el placer de la complicación, sino yo diría más bien el placer por la simplicidad. Entonces, hay que leer estos textos en un primer nivel sin tratar de imponerle otros sentidos.

Lo que me llama la atención es que hay en estos textos un verdadero placer en contar historias, a pesar de su complejidad.

Por ejemplo, en el caso de Vinaver, **Retrato de una mujer**, se trata de reconstituir el pasado de esta mujer. En una primera lectura de este texto tenemos fragmentos, no sabemos quién le habla a quién. Pero podemos, con paciencia, reconstituir, a pesar de su complejidad, la historia.

Contar la historia quiere decir, por ejemplo – como en el texto de Koltès – que, aunque no sepamos bien qué se compra, qué se vende, entendemos al menos que estos dos personajes entraron en una negociación que para ellos es cuestión de vida o muerte. Aquí también pienso que hay un retorno a un relato muy simple.

En la obra de Capvert, hay un diálogo entre un policía y una prostituta donde tenemos la impresión de que el policía quiere ponerle la mano encima a la prostituta para que ésta trabaje para él. Aquí, el placer del relato es al mismo tiempo el placer del *voyeur* por parte del espectador que asiste a este diálogo bastante inusual.

En la obra de Rousseau, lo interesante es ver a

dos personas que se reencuentran a intercambiar caricias y golpes.

Entonces, en este retorno al referente, hay un retorno al relato, a la historia simple. Se ha dejado de lado la influencia de la *nueva novela* que había perdido el gusto de contar cosas. Esto se ve muy bien en la obra de Sarraute. Hay gente que conversa, ya no hay realmente personajes. Está el Hombre I. No hay realmente una historia que contar. Hay simplemente un personaje que no contesta, que se queda silencioso, lo que plantea un problema enorme. Estamos aquí nuevamente frente a una reflexión sobre el lenguaje. Y esto es lo que ha sido sobrepasado.

PERSONAJE, DRAMATURGIA, TEXTUALIDAD

Nos encontramos también frente a una reaparición del personaje, pero de otra forma. Hay una nueva relación con el lenguaje, también hay una nueva relación que se establece entre el personaje, la dramaturgia y la textualidad. El personaje es la resultante de estas fuerzas actanciales que representan la voz, las acciones, lo que quiere hacer, qué elementos de persona tienen estos personajes, a qué hacen referencia. La dramaturgia es la ciencia de las acciones, la manera como esas acciones se combinan. La textualidad es cómo el texto funciona a partir del discurso, del juego de palabras. Estas categorías: personaje, dramaturgia, textualidad todavía existen, pero lo que podemos decir es que las fronteras entre estas categorías se han disipado.

Ustedes pueden acercarse a la lectura de estas obras, entrar en estos textos, analizando a los personajes, analizando las acciones o analizando los discursos. Pienso que lo que más corresponde, por la manera en que están hechos estos textos, es no empezar por el personaje sino ver cuáles son las acciones. Hablábamos de reformatear las acciones. Estas acciones nos darán marcos dentro de los cuales podremos analizar los textos. Ahí tendremos una serie de informaciones sobre los mecanismos del texto y sólo después, en una tercera fase, podremos entrar en un análisis del personaje. Antes decía que hay un retorno al personaje, una vuelta a la figuración del personaje. Incluso, a veces es

un retorno al naturalismo, en el sentido de que los personajes están indicando un discurso verdadero. Hemos reencontrado el placer del efecto de lo real y ya no nos avergonzamos de estos efectos sino que nos reencontramos con ellos. Al mismo tiempo, estos efectos de lo real están en cierta medida reestructurados, ya no es una imitación global. Esta desestructuración está acompañada, en un segundo tiempo, por este proceso de volver a pegar, a juntar los trozos, los fragmentos, después de haberlos separado. Esto se ve muy claramente en *Vinaver*. Aparentemente nos encontramos frente a un texto completamente pulverizado, no sabemos muy bien de quién se habla, quiénes son estos personajes. Si auscultamos este texto, si lo escuchamos, a partir de un momento escuchamos sus ecos, un poco como en *Chejov* donde escuchamos los ecos de los personajes, y es ahí cuando el puzzle logra armarse.

Por otro lado, podemos decir que hay una nueva relación entre la persona y el discurso. Ya no son mutuamente exclusivos, sino que se complementan, se completan. El hecho de que haya personajes muy fuertes, muy caracterizados, no es razón para que estos personajes hagan olvidar la textualidad.

Inversamente, la complejidad del texto no dispensa una puesta en escena, sus enunciadores, el mostrar por quién el texto está enunciado. Por ejemplo, en **La soledad de los campos de algodón** de Koltès, por supuesto que uno escucha estos ecos, uno ve esa estructura retórica, ese *preciosismo*. Pero, al mismo tiempo, se necesitan dos grandes actores para que encarnen a estos personajes. Ya no hay una contradicción entre una textualidad extremadamente precisa y un trabajo mimético de los actores. En un texto como el de Koltès, no podemos decir que el texto es verdadero y los personajes son falsos, o que el texto es falso y los personajes verdaderos. El actor es verdadero y es falso. La división entre lo falso y lo auténtico, entre lo lúdico y lo psicológico, es nuevamente cuestionada. También es cuestionada la diferencia entre la teatralidad y la autenticidad.

Cuando uno ve una puesta en escena de una obra de Koltès dirigida por Chereau, tenemos la

sensación de ver al mismo tiempo este texto tan complejo, de una textualidad muy importante, y la teatralidad, la convención. Por eso, se necesita un actor que crea en el personaje: se podría decir que entre la teatralidad y el naturalismo, entre la teatralidad y la autenticidad, no existe ya una contradicción.

RECONSTRUCCIÓN Y NO NEGACIÓN DEL MUNDO

Podríamos decir que estos autores tienen una visión del mundo *agridulce*, pero que no es nihilista. Se trata de reconstruir algo, pero no se sabe muy bien qué. Se trata de una visión sin ilusión, pero también sin desesperanza. Se trata de reconstruir a través de la alteridad, a través del otro, reconstruir un mundo que se mantenga en pie.

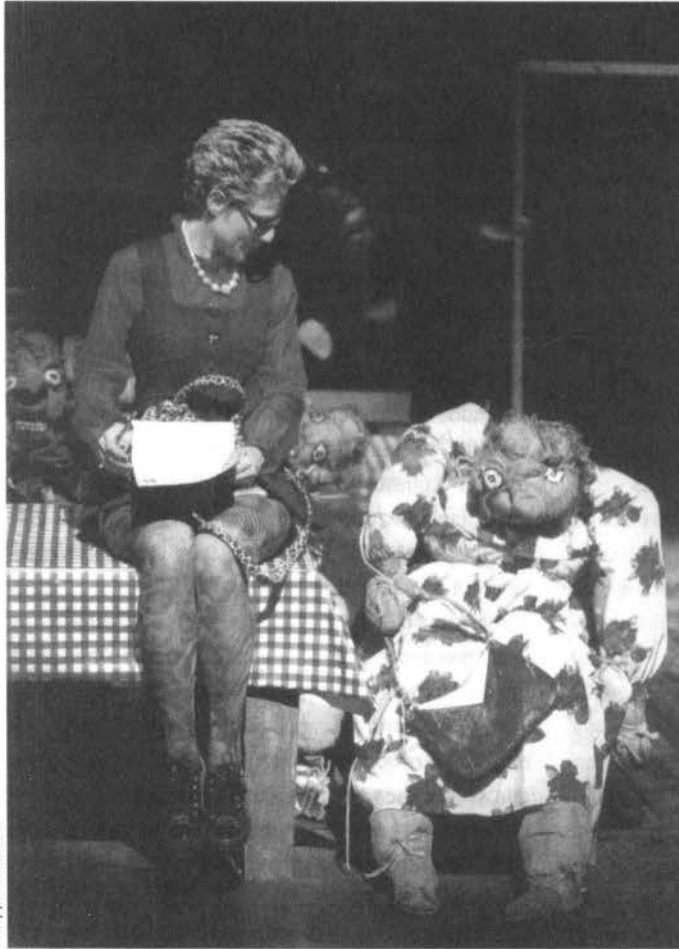
Por ejemplo, en *Vinaver*, a pesar de esta fragmentación de los testimonios, de estas contracciones absolutas de los personajes, está la voluntad de hacer este *retrato de mujer*. En *Lagarce*, uno ve cómo este hombre invisible, solamente nombrado antes de morir, vuelve a su casa; uno lo reconoce porque los otros lo nombran, por cómo lo perciben los demás con sus propios valores, sean valores morales, humanos o culturales.

No estamos frente a una visión de mundo nihilista, más bien es una visión constructivista; se podría hablar de un optimismo moderado, a pesar de eso que Vitez llamaba la *tentativa de encontrarse*. Ya no tenemos esa radicalidad de la escritura que existía en los años setenta, estamos lejos del absurdo, de lo sin sentido, del existencialismo, de lo invisible becquetiano, estamos lejos de ese rechazo global del mundo. Pero si tenemos rechazos, son rechazos parciales, deslocalizados. Y, a pesar de este rechazo deslocalizado, se intenta volver a encontrar el diálogo entre las personas. Por supuesto que está la soledad de los seres humanos, pero como dice Koltès, no se sabe muy bien si es una soledad causada por el lenguaje o por la situación existencial. Las barreras que hay entre la gente, ¿son traducidas por el lenguaje? o ¿es el lenguaje el que está en el origen de la soledad?

TEXTOS FUERTES Y TEXTOS DÉBILES

Después de estas generalizaciones un poco problemáticas sobre estos textos contemporáneos, me gustaría hablar de su puesta en escena. Voy a tratar de explicar cómo estos textos se comprenden en su relación con la puesta en escena, sea una puesta en escena concreta o una puesta en escena que se hace el lector. No voy a tomar ejemplos de puestas en escena que ustedes no han visto, sino más bien a mostrar cómo tenemos que imaginar la puesta en escena de estos textos para entenderlos. Hay que comprender la relación entre el texto y la situación escénica, pode-

La rêve de votre vie, de Daniel Lemahieu, Festival de Avignon, 1999.



Philippe Delacroix

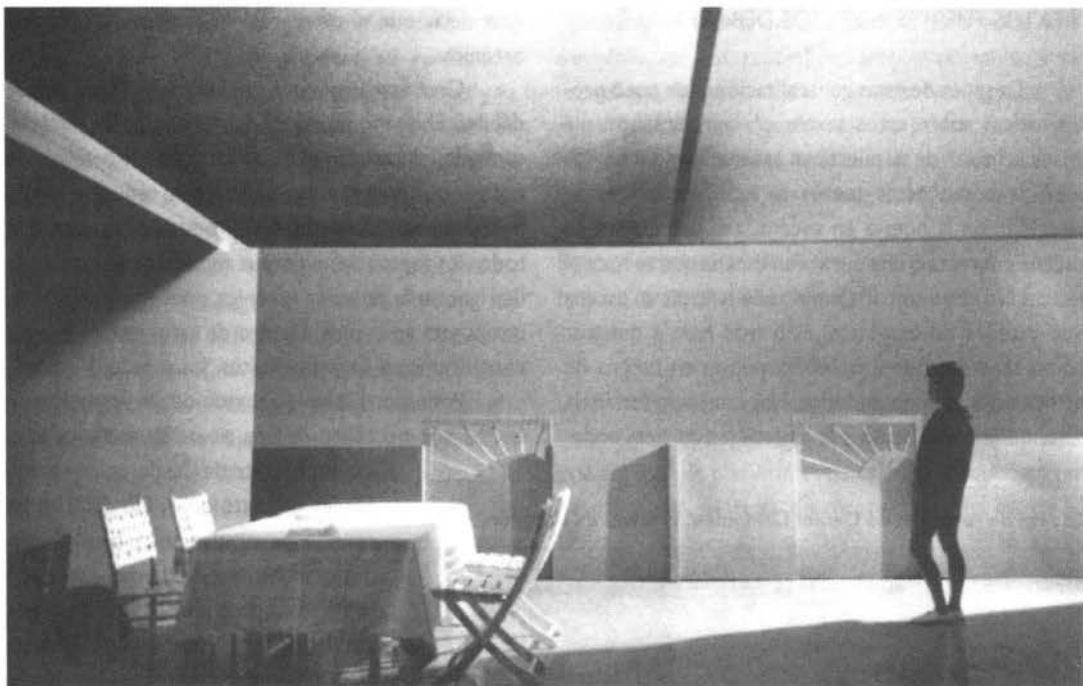
mos decir que el texto está inscrito en la situación escénica.

Como regla general, hay textos fuertes y textos débiles. Entiendo por texto fuerte aquel que semánticamente, sintácticamente, es complejo, no se puede reducir a un solo sentido, no se puede reducir a una fábula o a un sentido estático. De todos modos, creo que todos los textos de mi corpus son textos fuertes, pueden ignorar la situación escénica, pueden prescindir de una puesta en escena. Dentro de estos textos fuertes encontramos a Lagarce, Koltès, Jouanneau, Vinaver.

Podemos hablar de textos débiles cuando son textos que necesitan de una situación escénica para existir. El texto de Calaferte, por ejemplo, es un texto débil. No débil en un sentido peyorativo, más bien quiero decir que no es un texto que existe por sí mismo: tienen absolutamente la necesidad de imaginar una situación, imaginar una puesta en escena en donde este texto débil, este texto-guión, este texto desechable podrá encontrar un sentido. No es un texto autónomo.

Entonces, ¿qué pasa con estos textos de los cuales hemos hablado? El texto retorna, tiene tendencia a hacerse autónomo, ya no depende de una enunciación, de una puesta en escena. En algunos casos, pero muy rara vez, las situaciones dramáticas en la expresión escénica son muy explícitas, muy fuertes, situaciones definidas por las didascalías. Por ejemplo, en **Alegría**, estas situaciones tienden a eliminar el texto. Otra característica de estos textos de hoy en día es que son difícilmente ficcionalizables, es decir, concretizables.

No podemos utilizar una teoría de la concretización del texto para mostrar que la puesta en escena es una concretización de cosas que ya están en el texto.



Les Voisins, de Michel Vinaver.

Podríamos decir también que en estos textos la enunciación no es forzosamente mimética, teatralizable. No tenemos la necesidad de reconstituir un medio, un marco realista, es suficiente con un dispositivo neutro, no mimético, como una especie de oratorio. No se especifica cómo están ubicados los personajes en el escenario, si hay un coro, una orquesta, sino que lo importante es lo que sucede entre estas voces. Por ejemplo, en la obra de Lagarce, **Estaba en mi casa...**, tenemos la impresión de que estos personajes a veces se dirigen al público. También en **La soledad en los campos de algodón**, lo importante es entender la relación que va cambiando entre el comprador y el vendedor. No se trata de mostrar miméticamente la apariencia del comprador o el vendedor, pero sí comprender las proporciones que hay entre los personajes, cómo esta puesta en escena consiste en dar una imagen de esta relación entre fuerzas opuestas.

La enunciación ya no es mimética hoy en día, sino más bien una enunciación metafórica. Por ejemplo, en estos textos de Lagarce, de Koltès, la casa, el

campo de algodón, el cementerio, no son figurados por la escena. La escena nos envía algo que es más bien abstracto.

Esto también quiere decir que, en la puesta en escena de estos textos, en sus lecturas, no estamos obligados a transferir todo término a término, no estamos obligados a concretizar todo, un elemento basta. Y la puesta en escena trata de dar a entender, de mostrar, de hacer escuchar un solo elemento y lo importante es elegir bien este elemento. Generalmente es un elemento anti-realista. Por ejemplo, mostrar cómo estas cinco mujeres esperan, y esta espera es a la vez una espera general y al mismo tiempo individual. En un momento dado, el director las hace a todas levantar la mano, es un gesto absolutamente irreal, que no está en modo alguno motivado por el autor, pero que sí nos hace comprender este texto. Levantar la mano es un signo rítmico, del coro, más que un signo semántico. El actor ya no está forzado a encarnar una totalidad, ya no es responsable de todo el texto. Es más bien como un riel en donde se muestran o no ciertos

elementos que él elige o no mostrar. Entonces, la puesta en escena ya no tiene la pretensión de explicar el texto dramático. Constituye más bien un metatexto, un sistema simplificado y coherente de decodificación. Entre el texto y la escena hay una nueva relación.

Los textos son muy fuertes; la puesta en escena se ubica al lado del texto; el texto resiste, no se somete a la puesta en escena, ya no hay una transferencia entre el significado textual y el significado escénico. Por lo tanto, la teoría de la concretización de los textos dramáticos ya no funciona más. Lo que quiere decir también que la puesta en escena es a menudo muy discreta sobre sus opciones, sobre sus elecciones, y tal vez el metatexto de la puesta en escena es muy difícil de descifrar.

Por otro lado, el actor tiene la posibilidad de ubicarse espacialmente, intelectualmente, imaginariamente, al lado de este texto. Vemos cómo el actor de alguna manera coloca palabras, pedazos de palabras, frases, casi literalmente en el escenario, a su lado.

Por ejemplo, en **La soledad de los campos de algodón** vemos cómo los dos actores instalan cada uno trampas hacia el otro, como si fuera un juego de ajedrez. Lo importante en este juego de ajedrez es la posición relativa de las figuras, no la figura en sí, sino la relación entre estas figuras.

En **Alegría**, el actor transporta pedazos de frases, es incapaz de decir una frase completa. El actor coloca fragmentos de frases unos al lado del otro, es una manera que permite al actor entrar en su personaje. El actor se transforma en un *ajustador* del lenguaje, que ajusta estos fragmentos. El actor en estas obras juega a ser actor, lo vemos fabricar su texto. El juego escénico del actor es capital, el lenguaje, la comprensión del texto.

Lo que es interesante es que ya no se va del texto a la escena, sino más bien de la escena hacia el texto. La puesta en escena, en tanto que práctica escénica, su sofisticación, sus términos se han transformado en un vocabulario tan corriente, tan dominado por la puesta en escena, que lo podemos utilizar como una táctica para sacarle ciertas cosas al texto, para que le dé cierto sentido al texto.

Esta dramaturgia contemporánea no se puede entender sin que imaginemos un juego escénico, sólo si el sentido del texto viene del juego escénico. Lo que quiere decir que puede haber varios juegos escénicos posibles, varias interpretaciones, varias actuaciones posibles. Y esto a su vez quiere decir que estas actuaciones diferentes van a producir cada vez comprensiones distintas del texto. De modo que hay que someter estos textos contemporáneos a ejercicios mentales, ejercicios que sirven para desbloquear el texto.

Por ejemplo, para desbloquear a Koltès podemos imaginar que trabajamos sobre un problema de geometría con respecto a la relación espacial de los actores. En Lagarce, **Estaba en mi casa...** lo importante es inscribir en el espacio el lugar imaginario donde se sitúa este personaje invisible. En el caso de Vinaver, lo importante es imaginar cómo la palabra circula de un lado del escenario al otro, de un personaje a otro.

Es tarea nuestra escuchar los ecos posibles que *Gauche uppercut*, de Joël Jouanneau.



son solamente sugeridos por el texto.

Así que podríamos decir que la sofisticación de la puesta en escena de los años sesenta preparó para un nuevo uso de los textos, facilitó la aparición de nuevas experiencias de escritura. Por un lado, los escritores fueron devorados por los directores durante los años sesenta, pero por otro lado, estos autores dramáticos, para vengarse, han integrado todo lo que los directores podían hacer.

Debemos practicar estos textos leyéndolos, interpretándolos; este es un trabajo de entrenamiento para la puesta en escena. El actor debe ser capaz de mantener la tensión, por eso no estoy de acuerdo cuando se traduce a Koltès a otro idioma y se simplifican las frases, frases extremadamente complejas: lo que constituye un punto de apoyo para el actor desaparece.

Todo esto significa también un retorno a la tradición francesa, a la declamación. No a la declamación de la Comédie Française, sino a la manera en que se trabaja la voz, las entonaciones, en *llevar* el lenguaje, en *llevar* las imágenes que están en el texto, en quedarse en esta lógica textual sin buscar ser más inteligente que el texto, sin tratar de querer mostrar cuál es el punto sociológico o psicológico del texto. Consideramos más bien la forma de hacer hablar el texto, de decir el texto. Entonces, la puesta en escena es vista como una *puesta en voz*, es un medio de abrir el texto dramático, de auscultar el texto y en modo alguno un medio para expresar el sentido del texto. Es una manera de hacer jugar al texto, hay un mecanismo de juego.

A MODO DE PREDICCIONES PARA EL PRÓXIMO MILENIO

Terminaré finalmente con una conclusión, tal vez muy futurista. ¿A dónde nos llevan todos estos textos contemporáneos? ¿A dónde nos llevarán en el futuro? Casi todos los coloquios sobre el teatro tienen el mismo tema, saber cuál es la posible temática del

teatro en el tercer milenio. Nadie lo sabe, pero se puede siempre imaginar a partir de lo que existe.

A partir de la lectura de estos nueve o diez textos, diré mis predicciones para el próximo milenio:

- Reencontramos el gusto por lo barroco, por el texto perfecto, por el texto extremadamente bien construido. Hoy en día, que se hace una repetición postmoderna de lo mismo, pienso que la dramaturgia trata de encontrar una escritura barroca y no más esa repetición de lo mismo. No se recurre ya a la cita, a la idea de hacer *click* en el mouse de la computadora para hacer aparecer las cosas. Al contrario, es más bien una búsqueda muy fina sobre la textualidad.

- Al mismo tiempo, me parece que hay ganas de contar historias o de escuchar historias, de parábolas, de vidas posibles.

- El actor tiene un rol capital en este trabajo, se transforma un poco en nuestro alter-ego, así como en el alter-ego del autor. Más que encarnar un personaje, estará al lado del texto.

- Finalmente, se vuelve a lo esencial, a una situación fuerte, a una pasión, a una palabra poética neo-retórica, no en el sentido de una repetición postmoderna: se va más allá del relativismo postmoderno.

- La puesta en escena descubre el sentido, pero sin recurrir a una sofisticación espectacular. La espectacularidad ya no es algo importante, se ha dejado para los medios de comunicación, para la televisión.

- La escritura continúa exigiendo una búsqueda sobre el juego del actor-dramaturgo. En el fondo, habrá que situar al actor frente a la ficción de decir o de encarnar un texto.

- Tal vez será un retorno a la poesía, un retorno al lirismo. No necesariamente un lirismo en primera persona, pero sí un lirismo que indique un reencantamiento del mundo, un reencantamiento de una poesía reencarnada.