

# El acontecimiento

Joris Lacos

Escritor

**Literatura y teatro.** Me he mostrado a favor de trabajar con la forma literaria de la obra teatral. No escribo "para el escenario", en la medida en que no visualizo nada del espectáculo cuando escribo. La distribución, los desplazamientos, las entradas, las salidas y la escenografía son asunto del director. Mis problemáticas son esencialmente literarias: mi ambición es que estas problemáticas se conviertan, sobre el escenario, en problemáticas teatrales. Un texto dramático, en mi opinión, es un objeto literario autónomo, que lleva el mismo título de una novela o una antología poética. Debe ser algo que pueda leerse. Suele decirse que leer teatro es difícil, pero las buenas obras de teatro se leen tan bien como una novela. Un texto que no se puede leer sin verse obligado a añadir mentalmente el teatro; un texto que requiere la entonación de los actores y el movimiento en el escenario para existir, para sostenerse, es un guión; es otra cosa.

## Especificidad del texto teatral.

Se trata de un objeto literario autónomo, sin importar de qué tipo. Veo dos especificaciones fundamentales: en primer lugar, lo que se puede designar como su respiración: el hecho de que esté destinado a pasar por el cuerpo, a convertirse en palabra hablada, a producir una actuación. Para un texto, apelar al cuerpo es una obligación singular. Que un texto pase a ser palabra hablada no es algo que se dé exclusivamente en el género teatral, pero es el único para el cual esta dimensión es indispensable –en la medida en que el texto produce actuación: es un carburante especial. Esto pasa esencialmente por el ritmo, pero es también cuestión de tonalidades, de volumen; es posible actuar de una gran variedad de formas,

con diferencias de encarnación y de interpelación, con maneras particulares de afectar al cuerpo: crear rupturas, vacíos, continuidades, aceleraciones, suspensiones, desviaciones. Todos los autores dramáticos que me gustan hacen eso: de Shakespeare a Guyotat, todos trabajan, a su manera, con las cualidades de la respiración. Se trata de proponer experiencias a los actores. Ser actor, actuar, es encontrar las condiciones de enunciación del texto. Hay una torsión fundamental en el actor, una invención, una transformación necesaria para que la enunciación del texto sea posible y concreta, real: esta es la transformación que me agrada ver en el teatro, al actor traspasado por la palabra. (...)

**Dramaturgias.** Otra dimensión específica del texto teatral que me ocupa es su dramaturgia. Un poema o una novela no tiene dramaturgia *a priori*: para montar un espectáculo a partir de cualquiera de ellos es necesario crear una, mediante una adaptación. Si lo que lo llamo respiración es la transformación de un texto en palabra hablada, la dramaturgia sería su conversión escénica. Pero, de nuevo, esto no quiere decir que sea preciso escribir para el escenario en el sentido de dar una descripción de lo que sucede. Siento una gran admiración por Beckett, pero no comparto su manera de negar la puesta en escena al incluirla en el texto; prefiero, en cambio, dar al director toda la libertad necesaria para que, a partir del texto, invente el espectáculo con los actores. Me agrada que la puesta en escena sea una creación de pleno derecho, con sus problemáticas propias. Por esta razón, crear una dramaturgia es más bien encontrar una consistencia particular con respecto a la obra escrita, una

# texto

economía general del texto que, como tal, podrá transportarse al trabajo escénico: disponer energías, articular diferencias, estructurar variaciones.

**Del texto al escenario.** Hasta cierto punto, durante el siglo XX la puesta en escena conquistó su autonomía con respecto al texto al colocarse en primer lugar. Sin embargo, si aún se cree en algo parecido a una escritura dramática, resulta de interés considerar que lo primero es el texto; que no es sencillamente un material anexo al trabajo en el escenario, como en el caso de François Tanguy, por ejemplo, o como en el caso de los coreógrafos que integran textos poéticos. Desde esta perspectiva, el texto nunca está al servicio de la acción escénica; es al revés: toda escritura destinada al escenario sólo tiene por objeto permitir que su realización tenga lugar. Pero al mismo tiempo, no me agrada demasiado la idea de que el texto pase, por una operación natural, del libro al escenario; que el espectáculo sea la única expresión del texto, que los actores sean considerados como intérpretes o vehículos en esta especie de relación religiosa con lo escrito que muchos insisten en mantener. (...)

En mi opinión, habría que llegar a crear dramaturgias que no impongan nada, que no sean programáticas ni directivas; que no den un manual de uso pero que, al mismo tiempo, sean lo suficientemente coherentes, consistentes, organizadas, estructuradas, para que pueda desarrollarse libremente un trabajo escénico que se apoye en ellas.

**La representación.** No me convence del todo que los recursos del teatro sean adaptados especialmente para relatar o representar historias, exponer

situaciones o producir el enfrentamiento de subjetividades en un espacio dado. Sin embargo, esto sigue siendo el esquema ultra dominante entre los dramaturgos actuales. Sobre todo, está lejos de desaparecer la idea de que el teatro es un reflejo (más o menos deformado) de la sociedad. Para mí, la sociedad ya se representa bastante bien sola. Prefiero, por mi parte, tratar de crear dramaturgias fuera de la representación –fuera de la fábula, de los personajes, de los diálogos. Si nos atenemos a estos límites rigurosos, dentro de los cuales lo representado se anula en su propia representación– por un exceso de estilo, una variación o una indeterminación de los signos –se puede dar a la realización del texto, y a la presencia del actor, toda su importancia, la de un acontecimiento. Son caminos que actualmente estoy explorando. Parto del principio de que el tiempo del escenario debe coincidir con el tiempo del público, que el espacio sólo hace referencia a sí mismo, que el actor sólo hace referencia a su actuación. A partir de ese momento se puede trabajar. (...) Hasta ahora, he trabajado con algunos tipos de texto que ponían en entredicho cierta idea de la teatralidad, de la enunciación grandilocuente, del exceso; oponiéndome, especialmente, al énfasis lírico que acompaña a toda una tradición “francesa”, pero también explorando sistemas con repercusiones negativas y contrapuntos: la ausencia de argumento, la neutralidad, las palabras internas o colectivas. Ahora tengo ganas de que suceda algo en la superficie, de terminar con la profundidad, el sentido profundo, el gran sentido, el mito, la metáfora, el lirismo del argumento; todo ese aparato metafísico que el teatro arrastra tras de sí como una herencia obligada. El escollo, al rechazar al personaje, es

evidentemente la neutralidad, la impersonalidad, la homogeneidad, el relato difractado en los actores, el aspecto de "partición" que pudo tener, digamos, cierto tipo de escritura dramática en los años 80. Mi idea sería más bien que, al renunciar a la persistencia de un nombre, de una identidad social, sexual y subjetiva identificable, se acentúe una actuación en la que el texto se interprete a sí mismo, así como las actividades rítmicas, las variaciones formales, las conjugaciones de afectos y los desbordes verbales de todo tipo, y se deje la diversidad fuera de la individuación y del mero artificio psicológico, para incluirla en los grados de interpelación, por ejemplo, o en las diferencias de intensidad.

**Política.** Lo que siempre me ha asombrado es que, en el teatro, la cuestión política suele plantearse de manera muy explícita: se critica, se denuncia, se escriben textos "comprometidos" o didácticos, se enarbolan banderas; se aborda la guerra, el fascismo, el totalitarismo neoliberal, la hegemonía de los medios de comunicación masivos, etc., lo que es muy curioso. Como si se creyera en el efecto de esa denuncia; como si se pensara realmente que el teatro es un medio de educación o de acción política. Es preciso vivir encerrado en el teatro para conservar la más mínima ilusión al respecto. Se insiste en que el teatro debe ser central, una instancia de ciudadanía, de democracia, de agrupación social; se imagina a Atenas en el tiempo de Sófocles, se habla de la Polis, de los ciudadanos. Es sorprendente: creer que estamos en el mismo tipo de estructura social, que el teatro puede tener en la actualidad el sentido y la función que tenía en aquella época. Hay numerosos mitos en torno al teatro que me dejan escéptico: a saber, la idea de que sería político sólo por el hecho de que reúne a un grupo de individuos frente a otros individuos. Ahora bien, la comunidad involucrada en la actualidad no tiene nada que ver con la polis; ya no es más que la agrupación de diversas particularidades, como señala Agamben, y de esta comunidad no se puede decir, inferir, ni concluir nada: hay que dejar de soñar con la comunión de las multitudes, con los espectáculos unificadores o con la educación del pueblo.

**Ni elitista, ni para todos.** En las altas esferas, se sigue reiterando la fórmula de pantalla pro-

puesta por Vitez: "un teatro elitista para todos". Creo, por mi parte, que el teatro no debe ser ni elitista ni para todos: ni elitista, porque ello supone una clase superior, especializada, poseedora de referentes y de valores comunes; homogénea como la corte en tiempos de Racine. Ni para todos, porque querer hacer teatro "popular", "para las masas" (como se decía antes), para el "gran público" (como se dice ahora), es no reconocer que ya no hay masa, ni pueblo, salvo que se les agrupe artificialmente en torno a los códigos predominantes que se pretende desbaratar: es lo que se denomina entretenimiento, y eso no tiene nada que ver ni con el arte, ni con la política. Actualmente, para llegar al "gran público" se hace televi-



Con Forts Fleuve de Boris Charmatz.

sión, no teatro.

Estamos condenados a volvernos minoritarios. Lo que no tiene nada de triste: es la vocación misma del arte.(...)

Creo que si quiere sobrevivir, el teatro debe hacerse inalcanzable. No se trata, necesariamente, de pasar a la marginalidad, de actuar en garajes o estacionamientos: hay que hacer todo lo posible por hacerse inalcanzable en el corazón mismo de la institución: la entrega de subvenciones es, en este momento, el único medio que se ha encontrado para escapar de las devastadoras leyes del mercado. Pero al mismo tiempo, es bien sabido que el Estado nunca ha financiado tanto el teatro sino es para asimilarlo y neutralizarlo mejor; hacerlo entrar a las normas consumistas del entretenimiento cultural: siempre hay que enfrentar a funcionarios que saben lo que quiere la gente; todo el tiempo se nos pide "ser accesibles para la mayor cantidad de personas", es decir, producir una cultura prefabricada para espectadores-tipo que no existen.

**Una poética de la evasión.** Hace poco, interpreté a un bailarín en la obra de Boris Charmatz, Con Forts Fleuve<sup>1</sup>: es una obra apasionante por las estrategias de escape que utiliza; cierta manera de defraudar, de hacerse siempre a un lado, de alterar códigos apa-





Con **Forts Fleuve** de Boris Charmatz.

ratos, evitando toda codificación nueva (esa sería todavía la lógica modernista, sustituir un régimen formal por otro, en un proceso evolutivo). Siempre una dinámica del desapego, del paso esquivo; una poética de la huida, de la evasión: al ir siempre en contra de las expectativas o de las "costumbres" del espectador, pueden producirse situaciones que no son asimilables *a priori*: experiencias abiertas, "espacios de libertad para la imaginación" —como señala Müller— que se niegan a establecer una significación y prefieren plantear preguntas que susciten a su vez otras preguntas: no se señala lo que debe percibirse como extraño, patético, erótico o sensato; se deja espacio para que los espectadores hagan un esfuerzo. Pues eso es lo que sigue siendo apasionante: cómo, la experiencia de escribir, se convierte en la oportunidad de ser una experiencia para un lector, un actor o un espectador.

Pero no se trata de una violencia anárquica o de una tabla rasa: me refiero, al contrario, a un cálculo poético

muy certero, que exige estar siempre atento, que requiere la invención de dispositivos especiales y que absorbe constantemente otros procesos, otros cuestionamientos. Ya no es la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo, la antigua voluntad prometeica de generar formas por sí mismo, de afirmar un estilo, de "sellar el lenguaje" —como señala Pierre Alféri<sup>2</sup>—, sino una manera de maniobrar fríamente en la tempestad, de mantener una mirada experta con respecto a la tradición, escapando a la vez de las nostalgias reaccionarias y de los dogmas perezosos que viven de buenas intenciones y de la moda. Puesto que hoy no se puede aspirar a hacer algo simple ni a ser comprendido. El teatro muestra, en el texto, mentes desnudas; pero ya no se trata de mentes accesibles, las traspasa una complejidad de flujos imposibles de desplegar completamente, de examinar en detalle, para llegar a una solución final. Por consiguiente, hoy en día escribir para el teatro es afrontar esta complejidad. No sólo ya no es posible contentarse con reutilizar los códigos dramáticos antiguos, sino también está la obligación de cuestionar constantemente las normas existentes y las nuevas: estamos en una situación en la cual, para cada obra, hay que crear una nueva dramaturgia. Es el único medio que veo de ser pertinente (y sensible, y conmovedor) en la actualidad.

Por lo tanto, lo político ya no es el contenido, sino la supresión, la variación: es crítico y subversivo únicamente en cuanto escapa a las normas vigentes, en cuanto conforma un flujo no codificable. No está, por lo tanto, ajeno a lo histórico; no es adánico ni autista. Surge precisamente a partir de los códigos que destruye; pero en vez de parodiarlos, los altera; en vez de señalarlos con el dedo, deja constancia de su exclusión.

Si el "teatro comprometido" ya no es posible, se debe a que toda subversión que se haga pública se reutiliza y se integra inmediatamente a sistema de valores que esta quiere desbaratar. Tal vez sea preciso llevar la tarea crítica a tal punto de paranoia que nadie pueda reconocerse en ella, ni identificarla o asimilarla en función de interpretaciones previas: se volvería así a la única virtud artística verdadera, a saber, la de llegar al límite —aun a riesgo de quedar solo. Es un riesgo que hay que asumir. ●

1. Creada en 1999; de gira en París, con Le Théâtre de la Ville, en junio de 2002.

2. En un texto esencial, *Politique* (Política), que puede ser consultado en el sitio de François Bon: [www.remue.net/alferi4.html](http://www.remue.net/alferi4.html)