

Antiguas **fábulas**

Bruno Tackels

¿Profusa o moribunda? En cualquier caso, la escritura teatral de la actualidad se encuentra en plena transformación. Al acabar con el tabú de la fábula para retomar el impulso del relato, los autores contemporáneos producen nuevas convergencias entre el teatro y la literatura. ¿Será esto perjudicial para los "comités de lectura"?

El inventario de las diversas formas actuales de la escritura teatral deja en evidencia un sector prolífico y poco conocido a la vez, proteiforme y difícil de delimitar, al punto de suscitar análisis cuando menos contradictorios. Profusa y en plena expansión para unos; moribunda y sin interés artístico para otros, la escritura teatral francesa es considerada de manera muy distinta según el punto de vista que se adopte. Es posible caer en la nostalgia de la dupla Koltès/Chéreau, defender una visión nihilista persuadidos de la ausencia total de un "arte de genio" al estilo del siglo XX; alegrarse con la proliferación de los editores teatrales o verse presa del vértigo ante la multiplicación impresionante de los manuscritos que reciben los editores –en todos los casos, es posible apreciar que la escritura destinada al escenario plantea un problema y que la misma se encuentra en plena transformación. Esta evolución progresiva puede ser reducida a esta ecuación: *mientras más se aparte el teatro de la tiranía de lo actual, más se acercará al placer inmemorial de una literatura que consista en contar historias para el cuerpo y la voz.*

Actualidad. "Hágannos obras 'actuales'. Escribannos La Orestíada de hoy". Es frecuente este tipo de mandatos, ya sea explícitos o soterrados. Cuando se rei-

vindica la actualidad como único discurso artístico, se corre rápidamente el riesgo de caer en la trampa del comentario, la explicación del arte por sí mismo. Cuando un director destaca majaderamente el poder de evocación actual de las palabras que llevará a escena, uno siente bastante a menudo la oscura tentación (o debilidad) de limitarse a una forma de teatro construida a partir del modelo imperante de la "comunicación": un teatro periodístico, un teatro reportaje que toma lo peor de su primo cinematográfico. Es poco probable que el cine documental se convierta en el modelo, o incluso en la fuente, de una "renovación" del teatro o, sencillamente, de un teatro actual que esté en directo contacto con la actualidad.

Inmemorial. Cualquiera sea la moda y el código, el teatro sólo puede dar cuenta de su tiempo a través de motivos ancestrales e inmemoriales, que le atañen siempre, que todavía nos atañen. Esta época, lo quiera o no, recoge estas fábulas antiguas y estas problemáticas sobre la actuación, el espacio, el tiempo, los movimientos, los temores y las tensiones que necesariamente implica el escenario del teatro.

Aunque traspasar estos motivos sea difícil, la necesidad de hacerlo lleva a una gran cantidad de textos dramáticos contemporáneos a relacionarse con las viejas historias de nuestro pasado para rendirles cuenta –o para rendir y arreglar cuentas. De esta constatación, se desprende una segunda, presente en numerosos escritos: no se puede relatar directamente, *periodísticamente*, el horror del presente. Ya se trate de palabras, de imágenes o de un escenario, no se puede representar directamente el

nuevas **VOCES**

horror, pues se trata, precisamente, de una representación; por lo tanto, hay que tomar distancia (imitación artificiosa, forzadamente artificiosa) del horror, que se *vuelve a representar* mediante palabras, imágenes y escenarios. El poema dramático es entonces, necesariamente, *ob-sceno*¹: se encuentra fuera del escenario, aparte de él, y a su vez, lo desplaza. Sólo se puede hablar de lo real *directamente* (es decir, hasta el fondo, activamente, revolucionariamente) a costa de la pérdida de realidad. El ejemplo magistral lo da Koltès: se vale del asesino Roberto Succo para elaborar la historia de Roberto Zucco.

Opuestos a este proceso de creación, se encuentran otros textos, muy numerosos, que buscan dar cuenta en forma inmediata de la (pretendida) violencia actual. Intentan restituir el nerviosismo de la época, sin rodeos ni variaciones. Al obrar de este modo, se rigen exactamente por las leyes del periodismo; por más que hablen de lo cotidiano y de su horror, de la banalidad del mal presente en todas partes en el mundo de hoy, sólo pueden retocar y, sin importar lo que piensen, darle la suavidad artificial del cuento. Una pura y simple banalización que no admite rebelión alguna contra lo que se describe.

El tabú de la fábula. Nuestra época hereda una suerte de tabú de la fábula. Es cierto que el siglo XX utilizó la fábula para lo peor, e incluso para ir más allá de lo peor. Como a toda herencia, tenemos el deber de cuestionarla. Sin embargo, vemos cada vez más escritores que reiteran la necesidad de que existan fábulas. Pero, ¿cómo "fabular"?



Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès.

Los reencuentros no son sencillos, pues no podemos abstraernos de lo monstruoso inherente a los relatos. Es más, hay que elaborar el relato a partir de eso: es preciso contar en forma teatral lo monstruoso que los relatos evitan exponer. No podemos resignarnos a la prohibición ética que ha marcado, con razón, el arte y la actuación. Con razón existe esta prohibición, pues el arte (al igual que el juego de los niños) reproduce y representa lo peor de lo que ha vivido. Pero nuestra época (la segunda mitad del siglo XX y posterior) no es como las otras: no ha podido, como los niños, sencillamente jugar, mostrar y fabular lo peor de lo que ha vivido. Nuestra época no ha podido representar (ni jugar con) lo peor (la violación, el odio, la crueldad, la humillación) porque recibió el legado de una época que fue *más allá de lo peor*.

1. N. de la T.: ob-scène, en francés. Hay un juego entre el prefijo latino ob ("fuera de") y la palabra francesa scène ("escenario").

Nuevo impulso del relato. Poco a poco, el teatro contemporáneo está tomando distancia con respecto a lo que se ha acordado en llamar "la negación de la fábula". Ha sido nuevamente perturbado y alterado por las antiguas fábulas, las que operan sin que lo sepamos. Esta nueva situación contrasta con lo que se ha escrito, principalmente, durante los últimos veinte años. La tendencia reiterada de la escritura teatral se basaba en la voluntad de desestructurar la sintaxis. La idea era desmembrarla para captarla mejor –desfigurarla para comprender las figuras que la componían. La otra tendencia consistía en abandonar las grandes historias, centrándose en las pequeñas. La motivación teatral partía entonces de la vida cotidiana de los más necesitados. Ya se trate de teatro fragmentado o teatro reflejo de lo social, la escritura se vio "destrozada", reducida a ser tan sólo un género aislado, separado completamente del continente de la literatura. El acto de escritura teatral, fuertemente comprometido, se encarriló por vías desusadas y desadaptadas. Al apartarse de la literatura, la escritura se separaba también de los cuerpos y de las voces que hacen teatro. Durante los últimos cincuenta años, la escritura contemporánea se vio en gran medida marginada.

No hay lugar para un sólo género. En un texto que realmente se haya escrito para la voz y el cuerpo, no hay lugar para un sólo género (teatro, novela, poesía, ensayo, novela corta, etc.) –solamente hay formas superpuestas; una suerte de alianza compleja e imposible entre formas que no pueden unirse. Las grandes obras en la historia del teatro respetan estos vínculos iconoclastas entre todo lo que no se puede uniformar. Hay conflicto y choque entre formas heterogéneas como las que encontramos en los trágicos griegos, o en Shakespeare, luego en Corneille y más tarde en Brecht o Claudel, Genet y otros más. Formas devoradoras que no se identifican con ningún género.

Coro y diálogo. El canto y la fábula, el poema y el cuento, la música y la palabra siempre se entrecruzan. En los escritores atenienses del siglo IV antes de Cristo, este conflicto derivó en la victoria del relato dialogado, que sancionó la desaparición del "himno", de la palabra coral, colectiva, sin nombre. Era el abandono de los ritos dionisiacos en beneficio de la asamblea apolínea. La representación metafísica del mundo orquestada por el teatro europeo renunció a la fiesta para apelar tan solo

al entretenimiento. Toda la historia de nuestro teatro occidental, de Rousseau a Brecht, se ha dedicado a acabar con *el impuro derroche sin límite* para circunscribir el escenario dentro de un cuadro (escénico), un cuadro que limita y controla, a la vez, este derroche. Esta realidad arquitectónica (el paso del círculo al cuadro) encuentra su traducción directa en la evolución de la escritura de las tragedias: el paso del canto coral al relato dialogado. En la actualidad, vemos perfilarse un nuevo entrecruzamiento, *desplazado*, entre el coro y el diálogo, como si la palabra coral buscara su origen y forma *dentro* del mismo diálogo una fragmentación de las formas clásicas de las respuestas entre los personajes. Estos no desaparecen, sino que dan la impresión de cobrar vida a partir de nuevas formas de hablar. Aunque las generaciones de la posguerra han rechazado radicalmente la narración lineal y, por lo tanto, la existencia misma de los personajes, hoy en día se aprecia que esta condena inapelable a la diégesis, origen del relato articulado, ya no posee actualidad.

Escribir para el escenario. Aparece una nueva forma de abordar la escritura. Aunque es difícil saber si se puede hablar de una "generación", actualmente hay escritores que optan por escribir para el escenario, centrándose solamente *en él*; piensan, entonces, para el escenario –lo que nada tiene que ver con la idea de un novelista que escriba "para el teatro", idea que no posee ningún sustento. Ello no implica que estos escritores produzcan textos cerrados y directivos que los actores deben ejecutar como una orden, sin dar cabida a la dimensión de escritor teatral que constituye la fuerza de los verdaderos actores. Estos escritos son más bien textos abiertos, una prosa libre que no impone nada al actor y sólo exige prestar atención al lenguaje, que por sí solo conduce al actor; un lenguaje conformado por espacios llenos y vacíos; un lenguaje con lagunas y contrastes que da plena libertad para que el actor mismo dé cuerpo a la fábula. Una fábula, por lo tanto, que no le precede y que debe reinventar a cada instante.

Retorno a la literatura. Por otra parte, es posible observar otra tendencia que, por lo demás, no necesariamente contradice lo que se ha dicho acerca del escenario. Muchos escritores dejan de identificarse exclusivamente como "autores teatrales". Provenientes de la novela o la poesía (François Bon, Christine Angot,



Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce. Puesta en escena de Jöel Jouanneau.
En la foto: Christine Vouilloz y Marc Duret.

los comités de lectura de un teatro subvencionado rechazan a un escritor. El rechazo, más allá de su aparente vulgaridad, deja en evidencia la verdadera dificultad de la escritura dramática actual. Después de haber elogiado en el primer párrafo las cualidades del manuscrito, el comité de lectura prosigue de la siguiente manera: "... No obstante, de acuerdo con la fórmula consagrada para este efec-

to, 'lamentamos no poder quedarnos con su texto'. Además, ¿para quién lo conservaríamos exactamente? [sic] Usted conoce la situación de un teatro como el nuestro: invitamos a directores, no autores. Ahora, los directores defienden el repertorio de su preferencia —entonces, de acuerdo con los estatutos, ¿qué hacemos con los autores, aun si son de primer orden? ¡Lo único que podemos hacer es recomendar al autor que encuentre "al" director! En cuanto al comité de lectura, lo admitimos sin problemas, ha perdido su razón de ser... Sólo le queda su desesperadamente cordial función de cortesía." Y sigue una fórmula de cortesía tan desesperante como esa.

El síndrome de Tespis. Más allá del tono (involuntariamente) cuasi bufonesco de esta retórica irónico-institucional, queda en evidencia la verdadera problemática para el teatro, que se condensa en la siguiente fórmula: no hemos dejado de añorar con nostalgia la pérdida de la primera tragedia escrita en la historia. La escribió un tal Tespis, y la representó solo en escena, frente a un coro de ciudadanos que le dirigían invectivas (que le replicaban, en lenguaje moderno). Con certeza, más allá de la intraducibilidad de las épocas, la escritura de Tespis es el fantasma perdido, el anhelo eterno de todos los escritores dramáticos: *ser el actor, el autor y el director de la obra.*

Jacques Serena, Olivier Rollin, Olivier Cadiot, Yves Ravey), pasan a la escritura teatral; o al contrario, algunos escritores teatrales, expresan su deseo de incursionar en otros dominios de la literatura (Kossi Efoui, Eugène Durif, Michel Deutsch, Olivier Py, Jean-Christophe Bailly, Jean-Pierre Milovanoff, Bruno Bayen). Ya en 1990, Jean-Pierre Han diagnosticaba los males de la edición teatral²: "encerrada en su ghetto, donde puede satisfacer a sus anchas su avidez, la edición teatral sigue en condiciones de sobrevivir. La esperanza se encuentra, tal vez, en buscar... afuera. El fin de la crisis que vive la edición teatral, si vamos al fondo de las cosas, pasa por convocar a los grandes escritores de hoy en día, para que se incorporen a la escritura teatral desde el ámbito de la literatura y de la poesía. Como siempre". Once años más tarde, esta esperanza se materializa: la escritura teatral se abre cada vez más hacia afuera y quienes se dedican a la literatura "general" comienzan a mirar el teatro con otros ojos. A los hombres de teatro les corresponde estimular este interés. Como siempre.

¿Cómo escoger? Finalmente, la última y cruel pregunta que a todos nos cuesta plantear cuando se trata de escrituras recién aparecidas: ¿cómo escoger?, ¿de qué podemos estar hoy "seguros"? ¿Y con qué criterios descartamos algunas "obras" del amplio espectro de posibles?

Cabe citar en este punto la fórmula típica con la cual

2. Jean-Pierre Han, "Enquête au coeur de l'édition théâtrale", en *Théâtres-théâtre*, mayo de 1990. La cita se extrajo de la editorial, cuyo título es elocuente: "Un moribonde qui refuse de mourir, ou les paradoxes de l'édition théâtrale" ("Un moribundo que se niega a morir, o las paradojas de la edición teatral").