



Roland Fichet estuvo en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile en junio de 1999 trabajando con los alumnos del Taller de Actuación II y el profesor Adel Hakim, con relación al montaje de su texto **Suzanne**. Reproducimos aquí la entrevista que sostuvo con Inés Stranger, dramaturga y profesora de esta Escuela

I. Stranger: Hablemos del trabajo que has realizado con Adel y los alumnos.

R. Fichet: He asistido a los ensayos de **Suzanne** y a un solo ensayo de **Fedra**, de Séneca. En términos del trabajo, hay un gesto en Adel que es radical para un autor y que consiste en tomar una obra tuya y colocarla al lado de una de Séneca, de una de Eurípides y de Catherine Anne. Lo radical de colocar tu obra junto a grandes obras de la tradición mundial, griega y latina, es situar esa obra tuya como un objeto provisto de una coherencia total, porque **Fedra** e **Ifigenia** son un tipo de teatro sumamente elaborado y totalmente coherente. Además, ni siquiera se plantea si uno puede permitirse tomar estas obras como uno quiera, cambiándolas, cortándolas, etc., como ocurre con la dramaturgia contemporánea.

Por eso, este gesto de Adel es tan impresionante y tan fuerte en términos de una opción pedagógica: estamos frente a la obra de teatro como algo que se resiste, algo sumamente importante, profundo, denso, y vamos a tratar de entrar en todas sus articulaciones, todos sus estratos, todas las espesuras de la obra, y lo vamos a hacer con cuatro obras sucesivamente. Día a

La alquimia entre la tragedia y la comedia

ROLAND FICHET
DRAMATURGO

día, al pasarlas, va naciendo una conciencia de la obra en los actores. Cada día se avanza un poco más en las articulaciones que hay en **Suzanne**, por ejemplo, porque algunas son difíciles de encontrar y, cuando uno llega finalmente a ellas, resulta muy esclarecedor, todo se vuelve más nítido.

Esta actitud es muy fecunda para el autor y supongo que también para los actores, porque se ven obligados a plantearse la pregunta de qué es lo que están haciendo respecto de la totalidad de la obra. No se trata tan sólo de *hago esto al lado de otro que hace lo suyo, al lado de otro que hace lo de más allá*.

Por ejemplo, tenemos cuatro Suzanne; tres, y la primera que vuelve a la cuarta. Sin embargo, las cuatro tienen que descubrir cómo cuentan a la misma persona en etapas diferentes de su vida, sin hacerlo de manera artificial ni poniéndose la misma ropa, etc., sino desde el interior, partiendo de los signos que están en la obra. En cierto momento, la última Suzanne trabaja en la playa, se acuerda de los gestos de las mujeres de su pueblo, imita sus gestos y las recuerda. Esto ocurre en los cuerpos de los actores, en lo que se dice y en aquello a través de lo cual Adel los conduce. Los gestos pasan por el cuerpo de todas las Suzanne y, en alguna parte, se van a convertir en la presencia de ese pueblo, el pueblo de Suzanne en el cuerpo de las actrices, aunque no sean la misma actriz. El hecho de que no se trate de la misma Suzanne se vuelve una línea de trabajo muy potente. Por otra parte, el mismo actor (Claudio Lagos) hace el Cura, el Director y el Psicoanalista, aunque en este caso se trata de tres personas

diferentes, si bien en el fondo cumplen el mismo papel respecto de Suzanne.

Lo que Adel hace es trabajar por partes, guiándose por la conciencia de la totalidad de la obra, como si se tratara de un cuerpo con diferentes movimientos o diferentes órganos pero que, para caminar o vivir, necesita el todo, que todo funcione conjuntamente. Por eso es tan importante que los actores vayan a los ensayos, porque, aunque no estén en escena, aprenden sobre su propio personaje.

Así, parte de lo que ellos podrían pedir que uno les explique en forma algo académica cuando se está trabajando en una sola obra, se explica sólo al hacer al mismo tiempo **Fedra** o al montar a Eurípides o **Agnes**, porque lo que en algún momento se descubre en una de esas obras vuelve a la larga a **Suzanne**.

I. Stranger: ¿Estás de acuerdo en que tu obra, **Suzanne**, sea una tragedia? ¿Tú escribiste una tragedia?

R. Fichet: Es una tragedia porque la crueldad va en aumento. La falta es cada vez mayor. En cada etapa, la crueldad va siendo más fuerte y más significativa que el amor. El espacio para el amor y la crueldad son idénticos, como en la tragedia.

En **Andrómaca** de Racine, por ejemplo, todos los personajes quieren estar en el espacio de la pasión, pero ese es un lugar imposible para todos ellos. Apenas Hermione alcanza el espacio de su pasión por Pirro queda en una situación completamente insostenible y, a pesar de eso, ni una ni otro quiere salir de allí. Ambos desean ir donde más les duele; ese es el único espacio donde quieren estar a pesar del dolor.

Suzanne quiere mantener su relación con Zolar a cualquier precio, y Zolar con Suzanne. La violencia se va haciendo cada vez mayor. La tercera parte de la obra es la más violenta. En esa tercera parte, en el encuentro, Suzanne 3 se entrega a Zolar y lo seduce por completo. En la primera parte, ella está ahí y le cuenta todo lo de la venganza haciéndole tomar las fotos, etc. Sin embargo, aún no entra en el período de 1971; se

trata de una escena amorosa relacionada con la separación. En ese momento descubren que su amor físico (hacen el amor al comienzo de la escena) los une en forma absolutamente indisoluble; de hecho, no se separan hasta que amanece. A mi modo de ver, ese día descubren la felicidad de hacer el amor juntos, aunque esa felicidad sólo se va a dar ese día.

Esa historia es una tragedia, estoy de acuerdo. Nos vamos adentrando en una herida cada vez mayor; aunque a lo mejor también estamos encaminándonos hacia el espacio donde estarán juntos hasta el final – Zolar, por ejemplo, nunca abre la carta, el último secreto. Suzanne y Zolar persisten en una relación de la cual quizás surja cierta forma de amor totalmente realizado.

En este sentido uso otra palabra: resurrección.



Rodrigo Lisboa

Suzanne, de Roland Fichet.
En la foto: Claudio Lagos y Andrés Kalawski.

Esta palabra sorprende a Adel, pero en el fondo se trata de lo mismo y está presente siempre en ese volver permanentemente a lo que está vivo. Aunque pareciera que todo el tiempo estamos girando en torno a la crueldad, al final, después de que todo ha sido vendido en esa especie de tornado capitalista y ya no queda nada, se llega al límite de la resurrección y se alcanza el estado del cuerpo resucitado a partir de la última etapa, la claridad, es decir, la claridad sin velo.

Hay algo muy importante que tengo que agregar a este respecto: a diferencia de las otras obras, la mía trabaja en una inquietante e indisoluble imbricación entre tragedia y comedia. En el teatro, uno siempre está buscando algo; pero en **Suzanne** uno no puede andar todo el tiempo y en cada escena detrás de lo cómico; hay que tratar la obra como una tragedia a la que uno se aproxima desde la perspectiva de ese vínculo inquietante que hace que el momento más trágico sea el más cómico. Algo cómico ocurre y nos salimos de lo trágico. Es emocionante, porque eso está en la obra, y los actores y Adel no pueden evitarlo, no pueden escapar a esa extraña imbricación que se mantiene hasta el final. La misma que se da en la relación entre hombre y mujer, en la relación entre los muertos y los vivos, entre la tragedia y la comedia.

Eso es algo que Adel percibe muy bien. Cuando trabajamos juntos anteriormente en esta misma obra, le mencioné la necesidad de reflexionar sobre la resurrección y sobre cierta forma de comedia. Sin embargo, no lo había formulado como lo hago ahora y me doy cuenta de que es lo más importante. La relación entre la comedia y la tragedia es inquietante. Funciona así y cada vez que la situación parece volverse muy tensa, pasa algo que hace reír; hay varios numeritos en la obra: la pequeña Suzanne y la historia del chanchito; el Director que siempre dice algo después de haber estado con Suzanne, alimentando las historias de las pastoras de vacas; después de una sesión, el Psicoanalista sale en un plano positivo, cree que lo ha entendido todo, pero después, en otra sesión, cae en la desesperación de no entender absolutamente nada, *no voy a entender nunca, soy un psicoanalista urbano, no rural*, etc.

He oído decir a Adel: *Trabajamos en cuatro tragedias*. Y también le he oído decir: *Pero estas tragedias no son para nada iguales, no funcionan con la misma química*. Yo no escribo como Séneca ni como Eurípides.

I. Stranger: En cierto sentido, la obra de Catherine Anne es una tragedia, porque la transgresión del incesto es la más fuerte. La tragedia del amor del hombre con relación a la mujer es menos trágica. Yo creo que lo que hace que **Suzanne** sea trágica es que Zolar necesita el alma de ella para fagocitarla, para poseerla...

R. Fichet: Yo creo que una buena tragedia agota las explicaciones. Uno no puede explicar qué hace que una obra sea una buena tragedia, simplemente lo es.

I. Stranger: Pero yo creo que hay una transgresión inicial...

R. Fichet: La transgresión sería que Fedra quiere acostarse con Hipólito. Ifigenia es asesinada por Agamenón. La transgresión del tabú es eso. No sé cuál es la base inicial de la tragedia. Yo no digo que mi obra sea una tragedia, eso se lo dejo a Adel Hakim.

Por mi parte, cada día tengo más claro que lo que hace que una obra sea importante para mí es esa alquimia entre tragedia y comedia, entre las cosas más crueles y la levedad de la relación con esa crueldad. También sé que se trata de un trabajo en un espacio que es enigmático y que lo seguirá siendo, que representa un misterio, al igual que la relación hombre-mujer. Se trata de llegar a decir algo en un espacio donde precisamente cuesta aprehender las cosas con las palabras. A mi modo de ver, lo más trágico del ser humano es justamente que nunca puede aprehender su realidad, decir lo que hay ahí. Uno habla en falso la mayor parte del tiempo; uno no habla nunca, o muy pocas veces, de lo más real para cada uno, es decir, de nuestra relación con la muerte, con el amor, con la violencia, con la barbarie, con el deseo. Aprendemos a quedarnos en la superficie, en las normas sociales inscritas en el lenguaje. La lengua establece permanentemente fronteras, diques, protecciones. Yendo al límite, podríamos decir que se trata de un *habla falsa*.

de un *habla social* que es necesariamente falsa. Uno no le dice a alguien que lo detesta en el momento en que lo siente; por lo general, se dice lo contrario.

El teatro y la escritura poética, la escritura literaria, existen para que podamos llegar a ese espacio donde duele, donde está lo real, pero sin que uno se lo tire al otro en la cara, sino entrando en los espacios más tranquilos. Por lo general, todo esto se da en la forma, en la lengua, en los materiales, en la manera en que está escrito, en el ritmo, pero también en el discurso.

Dentro de este marco, podemos hablar de una categoría diferente de tragedia, una tragedia que yo redefino, no de la tragedia clásica. No obstante, está bien que Adel se refiera a ella; él es director y lee la obra de cierta manera, dice: *Esta obra la tomo así, la leo así y la pongo en escena así*. Y yo le respondo: *Está bien*. Porque veo que su lectura es clara, precisa, que se

sostiene. Él sabe lo que hace y eso es lo que me interesa en un director. Hay algo indudable en la perspectiva de Adel y eso para mí es muy importante: hace que los actores se sientan muy lejos de ser capaces de alcanzar, por el momento, el punto donde él quiere llegar, y les hace sentir que no pueden escapar a la crueldad de la situación ni a expresar esa crueldad.

I. Stranger: Recuerdo cuando Arthur Miller estuvo en Chile y dijo que, para él, la tragedia era un sentimiento que tenía cierta magnitud, cierta grandeza. ¿A eso te refieres cuando hablas de ese espacio de incertidumbre que nos hace reflexionar?

R. Fichet: Sí. Para mí se trata de un espacio y de un tipo de tragedia que es tratada en forma densa, como una acumulación de horrores, de donde uno sale más vinculado al hecho de ser hombre y más liviano, porque uno sabe que lo que uno mismo siente es comprendido por otro.

Suzanne, de Roland Fichet. En la foto: A. Martínez, D. Schlesinger, C. Rebolledo y A. Kalawski.



I. Stranger: ¿Crees que esa exigencia trágica coloca a los actores ante una exigencia de actuar de cierta manera?

R. Fichet: Sí. Hay un aspecto muy importante en la forma en que se ha tomado la historia en este caso, algo de lo cual me di cuenta cuando ya estaba aquí, porque antes no lo había pensado. Es el trabajo en el tránsito, en la traducción y en el paso entre una obra y otra. Porque además de las cuatro obras, también está el tránsito de una lengua a otra y que es muy productivo; ese misterio de la obra que es traducida o nos llega de otra parte. Uno podría decir: Dejó de ser una obra extranjera y ahora, gracias a esa **extrañeza**, es más productiva, para el actor y para el espectador, porque esa **extrañeza** constituye en sí un espacio donde uno entiende algo y toca cosas a las que generalmente no tiene acceso.

Es cierto que es raro poner a **Suzanne** al lado de **Fedra**, pero, en la práctica, uno ve que esos trasvasijos se producen, como en una traducción a otro idioma. O lo que es lo mismo, estamos en Chile trabajando en una obra bretona—lo cual es totalmente distinto de hacerla en Bretaña—, y con actores chilenos—con quienes me gustaría trabajar en Francia. Los dos jóvenes, Fco. Albornoz y Carola Rebolledo, tienen algo que funciona fantástico en relación con **Suzanne** y me encantaría estar a mí a cargo de lo que está pasando en el escenario.

I. Stranger: ¿Para decirles qué?

R. Fichet: Para trabajar, para descubrir yo mismo algo gracias a ellos. No para decirles *hagan esto o aquello*, sino para buscar con ellos algo nuevo para mí, en la forma en que Suzanne conoce a Zolar, en que Zolar conoce a Suzanne. Carola no habla francés, ni una palabra, y yo no hablo castellano, pero de todas maneras nos las arreglamos para conversar mientras tomamos un café y ella me pregunta cómo se llama mi próxima obra, la que va a montar Adel, le digo **Quoi l'amour** y le pregunto *¿sabes qué significa?* y ella responde *no*. Como hablamos tan poco, nos vemos obligados a hacer cosas, pero siempre tenemos ganas de decir algo más. Uno nunca sabe muy bien de qué se trata la obra y los actores siempre le

enseñan algo al director y al autor, ven un sentido distinto.

A fin de cuentas, todo esto tiene que ver con ese paso de una lengua a otra. En esto, la traducción es muy importante, fantástica culturalmente. Cuando estoy en los ensayos, escucho la traducción y siempre corresponde exactamente a mi obra en términos estructurales, rítmicos—aunque no puedo decir si falta una palabra o no. Esto es muy importante, porque no hay ninguna garantía previa de que esto ocurra. Me parece que tanto en las traductoras Milena Grass y Francisca Cervello como en el autor se da la misma tensión profunda en el sentido. A pesar de que se trate de unas mujeres y un hombre provenientes de dos países diferentes; ese leve desfase, esa ligera diferencia hace que algo especial ocurra.

Me parece que, en este proyecto, la imbricación cultural es extremadamente productiva en el plano académico. Además, tenemos que Adel es un egipcio-libanés-francés y su madre es italiana. Yo soy bretón, homologado francés. Se propone hacer un taller, que él dirige y para el cual escoge un autor latino, un autor griego y dos autores franceses. Y los chilenos toman todo esto y se ponen a trabajar, no en tanto chilenos sino como seres humanos, como actores al servicio de un proyecto. Es un viaje sumamente interesante, una serie de tránsitos que aparentemente se organizan por sí solos; eso es lo que se experimenta cada día en la sala.

A partir de esta estructura de trabajo, de esta proposición que yo llamo estructura y en la que se inscribe toda esta transmisión, se plantean reflexiones importantes, como el que una obra griega escrita hace veinte siglos sea más contemporánea que una obra francesa escrita hoy en día, o que una obra francesa escrita hoy en día sea tan arcaica como una obra griega escrita por Eurípides. Es muy importante darse cuenta de que las buenas obras de teatro se proyectan y perduran en el tiempo. Y también surge la pregunta sobre la transmisión de la herencia. ¿Cómo recibimos las cosas, cómo las adaptamos y cómo las transmitimos? Esta es una pregunta fundamental cuando uno está en una escuela de teatro.