

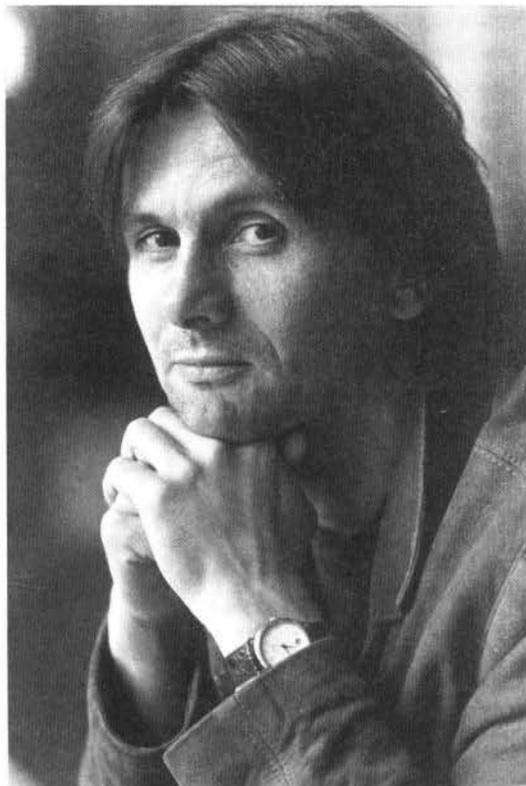
Una especie de salvajismo humanista

Entrevista de Chantal Boiron
a Christian Schiaretti

Christian Schiaretti realizó su primer montaje en 1983. Es director de la Comedia de Reims, Centro Dramático Nacional, desde 1991. Fue nombrado director del Syndecac (Sindicato nacional de directores de empresas artísticas y culturales) en 1994.

Trabaja desde hace casi cuatro años con el filósofo francés Alain Badiou, y ha dirigido varias de sus obras:

Ahmed el sutil, Ahmed filósofo, Ahmed se enoja, Las Calabazas.



■ ¿Por qué este encuentro con Alain Badiou y por qué cobra eso tanta importancia?

Existe siempre un concurso de circunstancias. Primero que todo, yo recibí una formación filosófica. Al principio, no pensaba dedicarme al teatro. Mi primer impulso me condujo a la filosofía en una relación, si se quiere, política hacia la filosofía. En la universidad tuve como profesor a Alain Badiou, sin tener ninguna relación especial con él, sólo que conocía su discurso. Luego la vida se encargó de separarnos. Yo trabajaba sobre diversos textos contemporáneos, produciendo a algunos autores, traduciendo a otros (Minyana, Vinaver, se convirtieron en algunas de mis aventuras). Pero yo buscaba una dimensión frontal en las obras y a menudo ésta estuvo ausente, tanto en el fondo como en la forma. Generalmente fue el montaje el encargado de resolver esa carencia. Lo que me interesa es el autor, su pensamiento, la problemática que expresa.

Pienso que lo importante es el hecho de tener

no un enfoque oportunista, mundano o literario, sino de poder inscribirse, desde el principio, dentro de un enfoque analítico que vaya más allá del mero marco de un texto escrito para las tablas. Un texto, un proyecto, un pensamiento que integra, determina y se inspira en todas las dimensiones de la herramienta-teatro. Quería tener un texto teatral pero quería también el comentario de ese texto, la voluntad de ese texto. Fue Jean-Pierre Jourdan, secretario general de la Comedia de Reims, quien me habló de Alain Badiou. El había asistido a la lectura de **Ahmed el sutil** hecha, en Chaillot, en 1984, por Antoine Vitez, quien quería montar dicha obra. Evidentemente, el hecho de acercarme a un autor, que era filósofo y contaba con la amistad de Antoine Vitez, me apasionaba.

Cuando leí **Ahmed el sutil** me sentí inmediatamente en consonancia con esa escritura. Pienso que Alain posee un lenguaje, un verdadero lenguaje. Bello y contundente. Me gustaba mucho la doble dimensión

de su obra: reflexiva y popular. Me gustaba en ese texto lo que podía haber en él de apología del mal gusto. Actualmente nos vemos confrontados a un academicismo hipócrita. Con respecto al teatro, asistimos a la dictadura de un pensamiento neo-heideggeriano, de una tentación milenarista. Un teatro de una rara complacencia. Una pretensión terrible, con una cultura prefacética, corona la ignorancia generalizada. Se confunde lo oscuro con lo profundo. Además, ese teatro responde a un lobby productivo que alía a agentes, agregados de prensa, periodistas, productores, etc. Esta alianza no da pruebas de su coherencia, aunque conoce bien sus intereses. Hay en eso deshonestidad. Nos presentan como valentía artística lo que, después de todo, no es sino una academia mundana.

Tener junto a mí a un filósofo que provoca un cortocircuito en todo eso, mediante obras tónicas, fortificantes (con sus fallas y sus torpezas), me producía un gran placer. Vengo de un medio sencillo. Sé que los excluidos de los que habla Alain Badiou, la gente que vive en el dolor de lo social y del ser, es gente alegre (no hay que confundir, por supuesto, alegría con felicidad). Si esa gente fuera triste, simplemente moriría. Las complacencias compasivas son un lujo. Tanto desde el punto de vista de las causas internacionales como desde el de nuestros sectores periféricos, es un insulto a los que sufren. En Alain Badiou encontré a un filósofo con apetito. Es un hombre de gozo. Lo que me gusta de él es esa apetencia y esa simplicidad. Es un hombre lleno de curiosidad, humildad e inteligencia: es un verdadero filósofo. Encuentro que al teatro le falta todo eso. Por tanto, yo necesitaba a alguien como él. Tuvimos, Alain y yo, una especie de complicidad intelectual y política, o sea energética.

En la Comedia de Reims, yo contaba con el sistema de producción para intentar una aventura de tal envergadura. Es decir, para servir a un autor no en una relación contingente con su escritura, sino en una relación militante, con autores convencidos, con gente que sabe por qué está ahí, por qué hace ese trabajo y no otro y no con actores que vienen a pasar una semana a Reims, porque más tiempo costaría demasiado caro.

■ ¿Cómo se le ocurrió la idea de la máscara de Ahmed?

Ahmed es magrebino. Entre los actores de la Comedia de Reims no teníamos a ningún magrebino. Didier Galaz, a quien yo había confiado el papel, sentía una verdadera pasión por el juego de máscaras. Es un actor de máscara. Al leer Ahmed, vio en él a Scapin, la energía de Scapin, la anarquía de Scapin. Me dijo entonces: *Quiero representar a Ahmed con máscara*. Yo respondí: *Intentémoslo*. Lo intentamos. Lo actuamos. La máscara, que no se nos había ocurrido al principio, reveló, en cierta medida, la escritura a sí misma. La llevó más lejos. Reveló no sólo a Ahmed, el anarquista social, sino también al teatral.

Una máscara es inmanente. No se recarga de preliminares. El buen teatro tampoco. Lo preliminar en teatro, bajo cualquiera de sus formas (dramaturgia, psicologismo, análisis, debates, etc.), matan al teatro. Por último, la sublimación que ella produce en el género cómico plantea en el teatro un problema que me parece esencial: nos reconocemos en la tragedia, estudiamos a Sófocles, Esquilo o Eurípides; ¿y por qué no queremos representar a Aristófanes? ¿Por qué existe en nosotros tal tabú? Nos equivocamos ya con Brecht, al tomarlo como un autor dogmático, pragmático, negando la dimensión de su gozo, su sentido del humor, su amor por la vida, su alegría, sus contradicciones dinámicas. Nos complacemos hoy, después de este error, en lo trágico, lo lloroso, que crean un ceremonial propio de ideologías nocturnales.

El problema con Aristófanes es el problema del pedo en escena. El problema del excremento. ¿Tenemos hoy día el derecho de tirarnos un pedo en escena? Podemos hacerlo cuando se trata de Roger Vitrac pues es un surrealista. *Los surrealistas son bichos raros*. Pero el excremento está totalmente prohibido en la dominante estética actual. Para nosotros era importante plantearnos el problema del deseo, y de su obscenidad, ensuciar un poco todo eso. Lo interesante de la máscara es que está animada por esos problemas. En su inmanencia, la máscara es verdaderamente sagrada.

La máscara me fascinó porque aportaba una

respuesta a esa interrogante sobre un espacio posible entre el teatro didáctico y el teatro de la celebración. De hecho, me aportaba lo que me gusta de Brecht, es decir, una especie de salvajismo humanista. Si hoy tengo ganas de montar una obra de Brecht, es porque se encuentra exactamente donde yo tengo ganas de sentirme en el mundo. Estas reflexiones sobre la máscara son válidas para Brecht. El se encuentra exactamente en ese lugar de la jubilación y del dolor del mundo. Siempre existen ideas, pensamientos ahí donde hay dolor. El pensar no es algo triste. Es una tensión de vida. Es contradictorio, por ende, político.

■ ¿Quién es Ahmed?

¿Fundamentalmente qué hace Ahmed? Vive. Ahmed es un ser viviente. Ciertamente sueña con una pureza imposible, una radicalidad improbable, una afirmación al mundo confuso; pero sabe sobre todo que hay que erguirse contra el mundo, incluso con las piernas amputadas. Eso es lo bello y con eso basta. Esa jubilación del pensamiento que nos permite vivir el mundo. Actualmente, se niega la afirmación y se describe el dolor. Yo parto de la afirmación y combato el dolor.

■ ¿Qué es la Descentralización para Ud.?

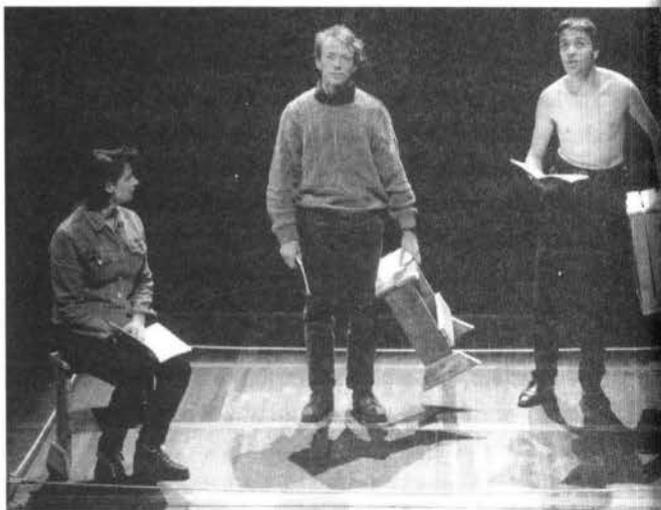
La Descentralización, para mí, es la idea de servicio público. Es la dimensión realmente ciudadana, es decir, la moralidad del teatro puesta en acción. Muchos ironizan respecto a la idea vilariana según la cual el teatro sería tan útil a la República como el gas y la electricidad. Yo pienso que es más útil aún. Sin gas, sin electricidad, la República puede existir (de hecho, ha existido), sin teatro, sin educación, no existe. Contrariamente a lo que pueda afirmar François Tanguy, estoy convencido de que la democracia reside en nuestras tramo-
yas. Desde el punto de vista del teatro, ella se encuentra justamente en esa artesanía que defendemos sobre las tablas, el testimonio de nuestra economía, nuestros modos de fabricación que permiten el espectáculo.

Existe no una estética del servicio público, sino una sumisión obligada de su ritual. En su objetivo

Gérard Richard



Gérard Richard



último, éste no puede contentarse con complacencias operísticas, escenografías a veces elegantes, superproducciones. El teatro público se encuentra en una urgencia, una clarificación del establecimiento de su debate. No es una casualidad si Vilar trabajaba frente a un telón de fondo negro. La gran escena del Palacio



de los Papas en Avignon es un espacio cívico, un espacio desnudo. Desde ese punto de vista, pienso que el teatro público ha perdido la moralidad de su fabricación. Yo intento volver a encontrarla. Soluciono muchas cosas mediante la permanencia de los actores y lo artesanal.

La forma de vida económica actual sobredetermina no sólo nuestros modos de producción sino también nuestros modos de fabricación: nuestras est ticas, elecciones y pensamientos. Nuestros imperativos comerciales nos vuelven frágiles frente a una crítica teatral que nos sirve de propaganda. Debemos recurrir a actores que est n en *la onda*. Esos actores son caros, no pueden quedarse a ensayar durante mucho tiempo en el lugar de la producción. Una vez terminado el espectáculo, regresan a París.

Es evidente que el trabajo que Didier hace con la máscara sería imposible en otra casa, porque requiere cuatro meses de trabajo y de entrega. Es necesario que el actor pueda entrenar todos los días, que pueda hacer acrobacias, que lleve una vida totalmente asc -

tica para lograr eso. Cuando un actor debe trabajar la máscara, no tiene tiempo de hacer televisión o postsincronizaci n. Lo que es cierto para un actor de máscara lo es también para todos los actores. Un actor que trabaja todos los días, que se activa todos los días en su empleo, es un actor que trabaja, que trabaja de verdad. Y eso es incompatible con el empleo televisivo.

■ ** De ahí la creación de una troupe en la Comedia de Reims?**

Todos los centros dramáticos pueden tener, en la actualidad, de siete a ocho actores permanentes. Pueden hacerlo financieramente. Lo que se hace en Reims, puede hacerse en cualquier parte. Sólo que eso representa mucha energía, diez horas diarias en el teatro. Roger Planchon me lo dijo una vez: *El secreto de una compa a est  en montar, por lo menos, cuatro espectáculos al año*. Me empeño en elegir a actores que vienen de cualquier parte y de universos sociales diferentes. El talento también puede ser prejujuado. Estamos extremadamente influenciados por cánones

estéticos dominantes. Hay que tener cuidado. La tendencia general está bastante aséptica, los gestos sociales, culturales, tienen tendencia a ser atenuados, a no ser la materia prima del teatro cualquiera que éste sea. Trato de elegir a gente de gran calidad, intentando conservar las características sociales, culturales de cada uno de ellos. Me gusta oír en un escenario las resonancias provocadas por seres sociales puestos unos frente a otros. Los actores contratados por la Comedia de Reims tienen un sueldo mensual y servicios técnicos a su disposición (ortofonista, foniatra, kinesiólogo, acróbata, profesor de canto, etc.). Están en un relación de *gymnasium* con el teatro. Durante su jornada diaria, un actor de la Comedia está ocupado tanto en un trabajo creativo, representativo como formativo. Se trabaja todos los días y durante todo el día.

Aquí quisiera precisar algo. Yo nunca hablé de *troupe* sino de *permanencia* o de hipótesis de *troupe*: la figura organizada de Reims es un figura inestable. Si bien quiero cuestionar el modo de producción, quiero afirmar, al mismo tiempo, el riesgo de las compañías. Me refiero al riesgo de la fosilización. Es importante congrega a la gente en torno a un pensamiento sobre el teatro, móvil y vital, lograr una estructura tal que permita a la gente partir y regresar si así lo desean.

La Comedia de Reims es un lugar festivo, un lugar de vida. La permanencia conlleva eso: intercambio y circulación cotidianos. Ese intercambio, esa circulación, lo vivimos en todas las etapas, en todos los niveles de nuestro quehacer. La permanencia permite la autonomía, por ende la dignidad.

■ **¿No es Ud. ante todo un artista comprometido?**

Yo he sido formado en la escuela del marxismo y, aunque nunca pertenecí a ningún partido político, milité de manera desorganizada. Conservo de ello una idea, un método, pero no concibo el teatro a partir de

eso. El teatro es ante todo esencialmente teatro. Sin embargo, la afirmación en el teatro, la frontalidad, las ganas de expresar, de mirar al mundo de frente, puede ser leído hoy como un compromiso, aunque no es sino valentía. Significa, ante todo, afirmar sin por ello cerrar el sentido. En la programación de la Comedia de Reims, recibo a gente cuya estética me es insoportable pero me parece importante que estén allí. Yo no diría que soy un artista *comprometido*. Si estoy comprometido con algo, es como director de una casa. Sí, pienso que la relación entre política y teatro-servicio público, es una relación necesaria.

Lo que me interesa es lo que yo defiendo a nivel de mi relación con aquello que la sociedad se da como sueño posible. Vilar no decía otra cosa: *Hay que ser animador, director, productor y es necesario que esto sea en un solo movimiento*. Mi trabajo cotidiano, finalmente, es un trabajo de emancipación. Tender a compartir una cualidad esencial: la capacidad de maravillarse. Tenemos la capacidad de sorprendernos, de maravillarnos porque el cielo es azul o porque las mujeres son bellas. Es la vida. Yo intento que ese principio esté siempre activo al interior del proceso de creación, que sea un movimiento perpetuo. *No tener una mirada demasiado romántica*. Por supuesto que existe la desesperación, por supuesto que existe el asco, pero yo vengo de la calle. Conozco la fuerza de la vida en la indignancia.

¿Lo que me gusta de Ahmed? Evidentemente, el hecho de que levanta su bastón. Me gusta que un personaje pueda estar con los desposeídos y que, al mismo tiempo, sea fuerte, que tenga una dimensión de héroe.

Lo que quisiera: que el teatro sea una palanca, cualquiera sea el punto de apoyo elegido: hacemos fuerza y todo cambia. Sin mayores ilusiones sobre nuestra incapacidad fundamental.

Traducción: Evelyne Briffault.