

Reflexiones sobre la escritura y la representación teatrales en la escena francesa de finales del siglo XX

RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ
Universidad de Granada

El teatro, arte y forma de vida, del que tantas veces se ha diagnosticado su agonía¹, nos ha dejado en Francia a finales del siglo XX una literatura dramática ecléctica y unos escenarios iluminados por diversas formas de entender la dramaturgia y la representación. La crítica literaria se queja con frecuencia de la falta de autores teatrales como causa principal de lo que considera oferta escasa en la materia. Los profesionales del medio indican la precariedad de recursos y de subvenciones para poder llevar a cabo su *labor*². Lo uno y lo otro sirve para reflejar la dureza del terreno en el que se desenvuelven quienes se consagran a este oficio. Sin embargo, y, a pesar de ello, el teatro sigue vivo y su práctica, desde el proceso de escritura hasta la puesta en escena, continúa siendo objeto de revisión y de reflexión. El teatro que hoy leemos y/o contemplamos en los escenarios *franceses* nace como fruto de una combinación entre la

- 1 El teatro no se muere. Y no lo hace porque es género literario, espectáculo, *arte* y forma de vida. Demasiados módulos de realización para que quede destruido por el paso del tiempo. Sin embargo, al compararlo con otras realizaciones, el nivel medio de aceptación entre lector y/o público puede ser menor. Recojo aquí el desencanto de Antonio Fernández Lera: "Qué lástima que nuestro teatro no se permita ser novela o ser nube (...) El problema es que los personajes —cuando son necesarios, y no siempre son necesarios— existen sobre la base de la plena libertad del creador. Pero ahora estamos obsesionados por gustar, no por crear. Y así nos va. El teatro, efectivamente, no es una novela" (A. Fernández Lera, 1995: 24). Por su parte, B. Dort se fija particularmente en la *escasa* presencia del público en las salas teatrales: "Les chiffres de la fréquentation théâtrale sont éloquentes (...) De 1973 à 1987, la fréquentation globale des salles est tombée de près de 40% (...) On constate aussi un vieillissement du public: la baisse affecte davantage la génération des 15-19 ans et, plus encore, celle des 23-29 ans" (J. De Jomaron, 1992: 1047-1048).
- 2 Estos comentarios están a la orden del día en los numerosos encuentros que se celebran con el teatro como contenido de fondo. Lo pudimos apreciar recientemente en las XX Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, donde numerosos profesionales abordaron la cuestión desde la óptica de los profesores universitarios (aspectos textuales y filológicos) y de los milientes de los escenarios (elementos de puesta en escena y representaciones teatrales). La idea generalmente compartida es la de que hay pocos autores en la actualidad y de que las instituciones descuidan la *oferta de* espacios y de ayudas económicas para incentivar la creatividad y la expresión de las nuevas generaciones. En Francia, el fenómeno es muy similar.

aportación de la escritura al género literario y la forma de expresión dramática, teniendo muy en cuenta igualmente la actitud del público, verdadero soporte de la actividad teatral.

En las páginas que siguen, trataré de abordar algunas inquietudes que han suscitado en mí la lectura de ciertos textos escritos hacia finales de siglo, así como algunas de las últimas propuestas teatrales de la escena francesa. Creo, en primer lugar, que el panorama de la **dramaturgia** en Francia nos ha legado buenas muestras del sentir de sus creadores, tanto en materia literaria como en la práctica escénica. Los dramaturgos franceses y los directores de escena, cada uno de ellos en su terreno y competencia, han demostrado ser sensibles a la necesidad de ofrecer nuevos modelos teatrales. Los grandes nombres del panorama teatral del siglo XX han dado paso a nuevas generaciones donde radica, igualmente, la preocupación de todos aquéllos que conforman el universo teatral por hacer de este género y de este espectáculo un espacio para la reflexión sobre el mundo en el que vivimos y, en ocasiones, también un lugar de encuentro para la reivindicación desde la estética de los escenarios.

Desde el punto de vista de la escritura dramática, nos interesa reflejar el **modus operandi** de estos escritores de fin de siglo, centrados en la manera de **innovar** el entramado textual y discursivo de sus obras, la forma de emplear el lenguaje y de establecer a través de él los **parámetros** de comunicación que el fenómeno teatral requiere.

Esta tendencia se refleja de igual modo en la puesta en escena, donde se combinan diferentes lenguajes, desde el verbal, lógicamente, alejado de convencionalismos, hasta los **kinésicos**, audiovisuales y los relativos a las últimas tecnologías al servicio del teatro.

Por razones obvias, dedicaré de **forma** concentrada mi estudio a sólo ejemplos, que, a mi entender, son, no obstante, suficientemente reveladores, ya que algunos de ellos constituyen "les grands classiques contemporains"³.

Escribir para ser representado

Me llama poderosamente la atención la vigencia de autores como **Vinaver**⁴, que iniciando su carrera de dramaturgo en la década de los cincuenta, continúa dedicando esfuerzo y talento a la búsqueda de la actualidad de la escritura teatral⁵. Uno de sus primeros logros en este capítulo consiste en la organización de la estructura de sus textos en diferentes partes. Muy lejos del teatro clásico, Vinaver propone una distribución de sus acciones en grandes partes, que

3 "A Avignon, cette année-là (se refiere a 1999), la dernière du siècle (...) on ne trouvait plus les grands classiques contemporains comme Sartre, Camus, Arrabal, Vinaver, Sarraute, Dubillard ou Gatti" (P. Pavis, 2000:9).

4 Michel Vinaver es un dramaturgo preocupado no sólo por el fenómeno teatral y su repercusión social sino por trasladar los acontecimientos sociales de alcance a la escena. Recientemente, en 2002, la editorial **L'Arche** ha publicado su obra *11 septembre* 2001. Desde el punto de vista de su vigor como autor representado, señalemos por ejemplo, que el Teatro de Angers pone en escena durante el mes de Marzo de 2003 *Portrait d'une femme*, y que en Enero, el **Théâtre des Ateliers**, de Lyon, hacía lo propio con *Nina, c'est autre chose*.

5 Sus escritos teatrales datan de 1956, con la aparición de la obra *Les Coréens*, publicada por Gallimard. Como novelista ya había irrumpido en las letras francesas con dos títulos: *Lataume*, Gallimard, Paris, 1950 y *L'Objecteur*, Gallimard, Paris, 1951.

él llama morceaux⁶. Cada parte suele estar numerada y lleva además un subtítulo, lo que para el lector supone una contribución para favorecer el mejor seguimiento del hilo argumental. Para la puesta en escena dependerá mucho del director y de su voluntad de querer transmitir al público estos datos o, si por el contrario, al ocultarlos, prefiere abundar en esta estética de la discontinuidad aparente, de la ruptura del relato lineal y cronológico.

La actitud de Vinaver con respecto a esta forma de abordar la escritura responde, sin lugar a dudas, a un planteamiento estético⁷. Por lo que puede afirmarse que cuando lleva a cabo el ejercicio de escribir teatro está asimismo concibiendo su traspaso a la escena. Lo prueba igualmente el hecho de incluir acotaciones claras y precisas en este sentido.

Estas didascalias pueden ser del orden de expresar tácitamente lo que no desea que se traslade a la escena: "Ni décor, ni musique, ni bruitage. Le strict minimum d'éléments mobiliers : ceux qui servent au jeu. L'éclairage d'une part, la forme et la facture des tables, chaises, lits, portes et accessoires d'autre part différencient les lieux, qui sont au nombre de six, et qui ne sont pas localisés de façon immuable sur le plateau" (L'émission de télévision, M. Vinaver, 1990 :6) ; o, por el contrario, matizando con detalle su deseo de concepción del espacio escénico : "Le grand salon d'un appartement bourgeois de la plaine Monceau. Un paravent japonais. Les meubles anciens (style XVIIIe) et contemporains (genre Knoll) s'y marient, ainsi que la décoration (tableaux de Nicolas Poussin et de Bernard Buffet)" (Le dernier sursaut, 1990 :5).

Por otro lado, a Vinaver se le considera un escritor del "hoy", del "instante", siendo catalogada su escritura como expresión del presente y de lo cotidiano⁸. Sus textos poseen un carácter de innovación de la escritura teatral al explorar los recursos del lenguaje más cercano a nosotros⁹. De ahí que el lenguaje oral que emiten sus personajes nos haga experimentar la sensación de que la obra se construye en el terreno de lo inmediato, sabiendo por tanto que nada está dicho a priori, que todo puede suceder en el instante en que tiene lugar cada hecho, cada acto de habla, cada situación vivida. Por eso cuando leemos alguna de sus obras, acostumbrados a dejamos guiar por los signos de puntuación, nos vemos obligados en su ausencia a reconducir nuestro punto de vista sobre quien habla y sobre lo expresado para extraer la idea clara y

6 Sirvan como ejemplo sus obras *La demande d'emploi* (treinta morceaux) o *Nina, c'est autre* chose (doce).

7 "Les choix des auteurs indiquent qu'ils se placent implicitement dans une tendance de l'écriture, qu'ils organisent leurs univers mental et le structurent en fonction des rythmes qui leur sont propres, qu'ils se réfèrent à d'autres arts (par exemple à la peinture ou à la musique) dans leur façon de penser le texte par tablcau, morceaux ou séquence, que leur écriture se détermine déjà en fonction de la scène ou qu'ils l'ignorent délibérément" (J.P. Ryngaert, 1991:37).

8 Lo cotidiano no debe ser confundido con lo trivial. Juan Carlos Pérez de la Fuente (2000:61) afirma: "Lo cotidiano es una cortina de humo sobre nuestra existencia (...)Lo trivial nunca puede ser lo esencial y por tanto, los conflictos que surgen de lo cotidiano sólo ilustran la ceremonia de la confusión, del aturdimiento, de la verdad manipulada, maquillada una y mil veces en un mundo que va demasiado deprisa".

9 Calificado por D. Bradby (1990:356) como "le plus grand dramaturge des années 70", comparte con su generación teatral (Kalixy, Wenzel y Deutsch) el gusto por un teatro de influencias alemanas y austríacas, donde imperan las situaciones sin trascendencia, escondiendo, no obstante, los problemas que acechan a la sociedad contemporánea.

precisa de la información que se nos facilita. Puede hablarse de un aparente desorden como marco lingüístico y situacional en el que pululan los personajes de Vinaver. Un desorden que encuentra su coherencia, precisamente, en lo irrelevante de lo que se cuenta. Aparentemente. Es el discurso oral transpuesto automáticamente al escrito y, como consecuencia, la transcripción de su código al otro, que necesita mayor tiempo para ser descifrado: “**SÉBASTIEN** Veulent me faire passer chef d'équipe **CHARLES** Mais raconte **SÉBASTIEN** J'ai raconté dix fois **CHARLES** Comment elle t'a écarté les genoux **SÉBASTIEN** C'est elle qui a écarté les genoux **CHARLES** Oui c'est elle et puis on ne refuse pas l'avancement **SÉBASTIEN** J'ai pas le goût du commandement **CHARLES** Le côté à ouvrir c'est ici”¹⁰

Para algunos¹¹, Vinaver es un autor realista. Se basan en la idea de la utilización que hace el escritor acerca del tiempo. Y precisan que es un autor «realista del tiempo»¹². Todo en su obra parece ser concebido y pensado en relación con ese presente al que se alude: los objetos, los acontecimientos, el diálogo...

El universo descrito por Vinaver e instalado en este presente que menciono no significa reproducir mediante una pintura realista lo que es el mundo, sino superponer cada uno de sus elementos y mostrar la caducidad de los mismos. Es decir, subrayar lo inestable como una vía situada entre el ayer y el mañana. Por eso sus personajes irrumpen en escena y se retiran de ella con espontaneidad. Aparecen y desaparecen como lo hacen en la vida de los demás, también personajes, o en nosotros mismos. Nos vemos reflejados, en cuanto público, en estos actores que imitan la realidad de lo cotidiano, que se entregan al placer, al sufrimiento, a las relaciones, con el ímpetu o la desidia, según el caso, de lo efímero, pero no por ello menos real¹³.

En otro espacio, relacionado con posiciones diferentes, muy humanas y cargadas de emotividad, transmitidas a la escena francesa de esta época, cabría señalar como crucial, en mi opinión, la aportación de los escritores del exilio, aquéllos que, provenientes de otra cultura, contribuyen con su punto de vista sobre la concepción del hecho teatral al enriquecimiento cualitativo del género dramático. Un buen ejemplo lo constituye Abdellatif Laâbi. Escritor na-

10 Como señala E. Eigenmann (1996:156): “Il amve fréquemment que les répliques se réduisent à des bribes de phrases, à peine commencées que déjà interrompues, et que les personnages mènent plusieurs sujets de conversation à la fois”. Como en la vida ordinaria, diríamos. Como si la atención de los interlocutores se dispersara y se ramificara en varios temas, sin dejar por ello el hilo argumental de ninguno, o tal vez sí. En el fragmento propuesto, correspondiente a la obra *Nina, c'est autre chose* (*Théâtre de chambre*, 1978:33), Sébastien y Charles, dos hermanos, entremezclan tres cuestiones distintas: el posible ascenso del primero, sus relaciones con una mujer en el pasado y la forma de abrir el paquete de dátiles que tienen en ese momento sobre la mesa.

11 Véase la introducción de J.P. Rivière a su *Théâtre Complet* (Tome II) (1986).

12 “On sait que le théâtre est un art du présent, ce temps est son mode d'existence (...) Le réalisme et la théâtralité de Vinaver, c'est de faire du "présent dans le présent"”. Ibid.

13 Roland Barthes, en su prólogo a *Aujourd'hui, ou les coréens*, aborda este tema de lo real: “L'issue dialectique suggérée ici est un langage nouveau. Il faut entendre ce mot au sens plein, comme une découverte et une conversion de la parole, qui entraîne un nouvel usage du réel” (Vinaver, 1986:8).

cido en Fez, Marruecos, y afincado en Francia desde 1985, escribe teatro en lengua francesa, abordando temas relativos a la soledad, la errancia, la barbarie, entre otros. Su escritura posee el enorme atractivo de estar impregnada de acentos líricos. Poeta reconocido, mucho antes que autor teatral, **Laâbi** no abandona nunca en sus obras dramáticas la expresión lírica. Sus sentimientos son, por lo tanto, expresados desde la óptica de la poesía, pero su concepción dramática posee igual fuerza y alcance, ya que los temas tratados son de gran actualidad.

Sus personajes acuden, a menudo, a la proclama de principios no exentos de **uto-pía**: «**Girouette 2: Six: transformer les prisons, caves de supplicés, camps et asiles d'internement en jardins publics pour adultes-enfants, jeunes filles mbres et hommes au foyer**» (...) **Girouette 1: (...)** Huit: abolition des états de **violence**, d'exception, d'urgence, de **mobilisation**, de **siège**, de **mise en coup dé-ré-glée**. **Girouette 2: gratuité des voyages, livres, théâtres, cinémas, musées, concerts, cirques, et des consommations à la terrasse des cafés bien exposés au soleil**». (**Laâbi**, 2000:21-22).

Esto convierte sus textos en mensajes contundentes cargados de humanidad y de filantropía. Sin embargo, tras una primera impresión, se advierte en una estructura más profunda una intención matizada, pues no se trata simplemente de la expresión de un deseo inalcanzable sino de la reflexión sobre la conducta de los individuos, aplicando una censura intelectual y sutil: que los adultos continúen siendo niños para conservar así la inocencia, que las mujeres perpetúen su instinto **maternal**, que los hombres formen parte igualmente de las tareas del hogar, que la cultura sea asequible a todos e inunde nuestro universo frente a la guerra y sus efectos devastadores.

Todo este mensaje, denso, meditado, convierte en mi opinión su teatro en una colección de textos, primeramente, para ser leídos, desde la óptica del lector reflexivo y comprometido, como el autor, con la sociedad y apelando a interpretar un papel en la misma. Sus obras *-L'Arabe errant, Le Baptême chacaliste, Le Juge de l'ombre, Exercices de tolérance...*- poseen el alcance suficiente para llegar incluso a deleitarnos y ello gracias a la delicadeza de los sentimientos que transmiten.

Destacan de este modo, el amor por el otro y el respeto por las diferentes culturas. En una exquisita alegoría sobre la identidad y la diferencia, pero también sobre el respeto, **Laâbi** nos ofrece lo que él llama «**Joyeuse Babel**», que no es más que un cuadro dentro de su obra *Exercices de tolérance*, donde tres personajes femeninos, **Carmen, Françoise y Fatima**, habla cada una en su lengua (español, francés y árabe), cantan y bailan, sin renunciar a sus culturas, pero ofreciendo un perfecto entendimiento entre todas.

Otros aspectos de su dramaturgia se encaminan hacia la convicción y la necesidad de preservar lo individual frente a lo colectivo, a modo de rescate de la memoria afectiva, como imágenes y descripción de espacios para la paz: "Je t'écris d'ici avec le peu d'eau qui coule dans les rivières Avec les figues de Barbarie mûries hors saison Avec le plus petit agneau por-

tant les **grâces** du monde Avec les pierres que je n'ose embrasser Je t'écris d'ici avec le **parfum** maternel d'une **vieille** djellaba Avec les guenilles de la bonté Avec les **yeux qui** voient et ne jugent pas Avec ce bleu du ciel inconcevable **Je** t'écris d'ici **alors** que le train prend tout son temps et me l'**offre** remplit mes poches de graines pour les **mouettes** de l'**exil** (...) Je t'écris d'ici **comme** si je **devais rester** ici et toi **là-bas** pour mettre **encore** une fois à l'épreuve notre amour" (Laiibi, 1997:121-122).

Subraya el autor aquí su sentimiento de desgarro interior, aquel que provoca la distancia y la separación de los seres amados mediante el exilio, el regreso y la emoción de una conciencia dividida, el **aquí** y el **allá**, el origen y el presente. Transmite sus recuerdos por los seres queridos que quedarán lejos al partir, por la infancia y el amor de la familia, las raíces.

Pero también nos conmueve su discurso por la sutileza y la habilidad que **subyace** debajo de estas emociones, donde se halla la crítica amarga, en ocasiones, teñida de lamento en torno al aislamiento y al **sufrimiento** del ser humano, a la crueldad del poderoso o a su desprecio por el débil y una enérgica protesta contra la agresión, contra la intolerancia, a través de un baño de sarcasmo agrídulce: "Le **Geôlier** (que interpela de este modo a su prisionero): Parlons-en de mon métier. Crevant, infernal. Et pour ce que je touche. Travail de jour, travail de nuit. Toujours sur la **brèche**. Et si jamais il y a un pépin, réquisitionné. Sans parler du danger de tous les instants. Je n'en dors plus. Et **quand** je dors, je fais des cauchemars. Vous, **vous** dormez bien, n'est-ce **pas?**" (Laâbi, 2000:158).

Como puede apreciarse, los personajes de Laiibi son fundamentalmente seres procedentes del lado mal visto de la sociedad o de culturas extranjeras a la búsqueda de un espacio que no le es reconocido, individuos próximos a la marginación cuando no marginados, cuya aceptación en la patria de llegada se ve filtrada por los parámetros intransigentes de quienes ven una seria amenaza en la cohabitación de varias culturas y/o **etnias** en un mismo lugar. Por lo tanto, el escritor plantea con frecuencia en sus obras el reto de las sociedades contemporáneas, donde se lleva a cabo una convivencia multicultural y multirracial, con la consiguiente exacerbación de los criterios diferenciadores y de los factores de dominio de unos sobre otros.

El punto de vista de **Laâbi**, su filtro emocional y discursivo, es el de los débiles, que lo son quizá, únicamente, en su aspecto **físico**, intelectual y económico, porque a nivel humano están muy próximos a ser verdaderos héroes sin nombre. Son, probablemente, los otros franceses y, por extensión, los otros europeos, aquéllos cuyas señas de identidad se diluyen en los espacios que los separan de sus orígenes.

Laiibi reivindica el derecho a la diferencia, el ejercicio de lo personal como seña de identidad. Por eso no vacila en criticar abiertamente todo lo que contribuya a negar esta diferencia, el ejercicio de la fuerza para aniquilar la definición de lo propio, así como aquello que conlleva la pérdida de lo genuino por emplear como recurso el disfraz de lo ajeno. Algunos de sus personajes renuncian a su procedencia para ((hacerse **dignos**» del país de acogida. El autor

ironiza de este modo sobre este travestismo ocasional: "LE RECRUTEUR. Kadija! Ah j'ai connu une Kadija quand je faisais mon service militaire, la-bas. Des yeux de gazelle, et un parfum! L'ASPIRANTE 2. Moi je n'utilise pas ce genre de parfum. C'est trop fort. LE RECRUTEUR. Je comprends, votre odorat est déjà plus raffiné. L'ASPIRANTE 2. C'est comme pour les couleurs, je n'aime pas qu'elles soient criardes. LE RECRUTEUR. Bien! Vous avez acquis le sens des nuances. De plus, vous n'avez presque pas d'accent. L'ASPIRANTE 2. J'ai pris des cours de diction. (...) Je veux devenir actrice. (...) je choisirai un nom d'artiste anglo-saxon" (Laâbi, 2000:152-153).

La conversación prosigue en semejantes términos, Kadija declara no ser virgen, manifestando un claro desprecio al ideal de muchas mujeres musulmanas de preservar esta imagen y situación como símbolo de respeto; afirma preferir los países nórdicos a aquéllos donde hay demasiado sol, porque la miseria no le atrae y se siente orgullosa de su piel blanca.

Lo importante y significativo, lo más trascendente, es que la actitud de estos personajes refleja a través de una serie de tópicos atribuidos a la raza, a la sociedad, a la posición económica, todo el universo sometido a crítica. El humor suaviza en ocasiones la herida que puede producir el sarcasmo, llevando hasta posiciones cercanas al absurdo los diálogos y los comportamientos de unos y otros.

Para su puesta en escena, el director habna de ser muy hábil y procurar no caer en tópicos propagandísticos que pudieran convertir lo que a mi entender es un teatro de exquisita expresión formal y de muy loables convicciones en un simple panfleto político. Es verdad que el grado de compromiso ético, social y político de Laâbi es muy elevado y que sus obras teatrales reflejan voluntariamente este dato, pero no es por ello menos cierto que el autor no se aleja en ningún momento de su concepción de la dramaturgia, construyendo muy elaboradamente sus diálogos, donde no faltan figuras retóricas de interés y magníficos argumentos. Creo, en consideración a todo esto, que vale la pena enfrentarse como lector y como público a su visión sobre el fenómeno teatral, dejarse llevar por el rumbo de su verdad dramática, que no es otra que la de un hombre que ama profundamente su profesión y que siente la necesidad de difundirla con modestia y con vigor al mismo tiempo.

Escribir y representarse

En otra línea aparentemente muy distinta surgen en el panorama dramático francés autores y profesionales del mundo del teatro que escriben y representan sus propios textos. Mención especial merecen, en mi opinión, aquellos profesionales que, como Jean-Luc Lagarce y Rodrigo García compatibilizan o han compatibilizado sus iniciativas como dramaturgos con la puesta en escena, llevando a la práctica este trabajo a partir de sus creaciones literarias¹⁴.

14 No siempre son directores de su teatro escrito. Pero quienes los han puesto en escena han respetado bastante fielmente sus formas de entender la escenificación de sus obras. Lagarce, por ejemplo, ha contado como director con François Rancillac, Jean-Claude Fall, Ghislaine Lenoir... y Rodrigo García con Adolfo Simón y Alfonso Zurro, entre otros.

El primero de ellos, desaparecido en 1995 a consecuencia del **sida**, nos ha legado en su obra teatral un valioso **testamento**¹⁵. Su muerte física no ha impedido el hecho de habernos propuesto una forma nueva de recorrer los espacios teatrales. Su aportación a la modernidad del fenómeno teatral reposa en los temas tratados en sus obras y en la forma de expresarlos. Sin militar en lo cotidiano propiamente dicho, su escritura refleja también una preocupación estética por el texto teatral y por su representación, indagando en los conflictos más básicos de nuestra sociedad, como la familia, los amigos, las relaciones.

En su búsqueda por lo formal, **Lagarce** ofrece textos largos casi **siempre**¹⁶, difíciles de representar por sus dimensiones cronológicas, lo que obliga a los actores que los interpretan a mantener la atención de un público que cada día se nos antoja más superficial y que suele acudir a los teatros en busca de recursos cómicos como meta. Su punto de vista es el de quien se rebela desde su propio conocimiento de la vida y de la muerte, íntimamente⁷. No por ello hay que buscar en su teatro la apoteosis de lo inesperado o el gran golpe efectista que nos conmueva. En mi opinión, basta con descubrir en el relato de sus personajes al hombre que navega entre la nostalgia y la necesidad de recuperar los momentos perdidos, próximos al entorno familiar, a los amigos.

Sus obras reflejan la necesidad de una vuelta al pasado con la idea de aprehender lo no vivido, darse así una segunda oportunidad para restablecer y restituir las emociones de los **reencuentros**¹⁸. Pero el discurso se ve frecuentemente interrumpido por silencios, repeticiones y **digresiones**¹⁹, que reflejan claramente la dificultad del ser humano para expresarse, cuando sabe que sus interlocutores no desean oír la verdad. Sus personajes, concebidos a su imagen misma, tienden a enmascararla o a diferirla. Lo que redundará en la irremisible reapertura de la herida de quien se ve ante la imperiosa necesidad de transmitir su verdad, como le ocurre al

15 Su pasión por el teatro se puede apreciar de lleno en las diversas facetas teatrales en las que ha destacado: actor, director y autor dramático. Fundó junto a otros actores la compañía de la Roulotte y con François **Berreur**, quien ha dirigido algunas de sus obras, las Editions des Solitaires Intempestifs.

16 Véase su obra **en** forma de monólogo, titulada *Les règles du savoir vivre*; o *Le pays lointain*, que supera en número de páginas las ciento cuarenta y que en su puesta en escena sobrepasa las tres horas.

17 “**Epuisé, arrivé au terme** du voyage, il pose **enfin** ses **valises** de douleurs, de joie, de **non-dits**, de souvenirs”, (M. Bouteillet, 1996).

18 “**Louis**.- Il y a **encore** ma **famille** qui vit dans ce **coin-là**. **Je** vais **aller** les voir, je dis **ça**, **parler** avec eux, **régler** cette affaire, ce qu'on n'a pas dit et qu'on souhaite **dire** avant de disparaître (...) je ferai ce voyage et ensuite, **j'en aurai** termine, je **rentrerai** chez moi et **j'attendrai**”, *Le pays lointain*, (J-L- **Lagarce**, 2002:277).

19 Se trata de una de sus técnicas **discursivas** preferidas. Al **oído** del **espectador** puede resultar algo cómico **ver** cómo los personajes se entretienen **recurriendo** a la misma expresión, o palabras, o verbos que se conjugan **en** distintos tiempos y diferentes personas, pero el alcance de este ensayo es mucho mayor o más importante, pues se trata, **en** mi opinión, de una necesidad del autor de **replantarse** el proceso de escritura teatral a partir de sus implicaciones con el discurso oral, aunque para ello no acuda, como Vinaver, a la **destrucción** de los signos de puntuación: “**L'ainée**.- J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne. Je regardais le **ciel** comme je le fais **toujours**, comme je **l'ai** toujours fait, je regardais le ciel et je regardais encore la campagne (...) **je** regardais...”, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, (J.L. **Lagarce**, 2002:227).

protagonista de Juste *la fin du monde*²⁰, quien viene a anunciar su próxima muerte a la familia, con la complicidad del lector y del espectador, pero con la ignorancia de sus interlocutores más próximos.

En el centro del debate escénico, en lo que se refiere al argumento de sus obras se halla, pues, la mirada en torno a la familia, ¿institución en crisis? Lo esté o no, el autor nos revela lo más intrincado de las relaciones en esa pequeña colectividad, donde surgen, inevitablemente, los malentendidos y los sentimientos no expresados.

Lagarce es uno de esos autores que poseen la capacidad de volver a creer en los dramaturgos del texto. Su escritura es fuerte en un amplio sentido de la palabra. Y lo es, primeramente, por su marcado acento creativo; también, y quizá sobre todo, por su componente personal, su impronta autobiográfica y su actualidad. Su estilo agri dulce no está exento de ciertas dosis de cinismo, sobre todo cuando se enfrenta a su propia generación, heredera de mayo del 68, considerando que aquellos hijos revolucionarios son hoy padres burgueses sometidos al poder y silenciados por el mismo. Y es lógico, si pensamos que escribir es hoy en día un oficio reflexivo y arriesgado frente a la tónica general de la fugacidad con la que nos movemos: para pensar, para trabajar, para divertirnos, ocio y amor, responsabilidad..

En este sentido, el teatro de Lagarce puede resultar impúdico en la medida en que sus personajes reflejan su propia identidad, la de su creador. Una identidad que se desviste íntegramente para decir una y otra vez lo que se ha guardado dentro durante mucho tiempo. Aquello que, no obstante, zarandea las emociones del interlocutor, produciendo igualmente llagas emocionales en quien ahora se pronuncia: "Antoine.- Tu es là, devant moi, je savais que tu serais ainsi, a m'accuser sans mot, à te mettre debout devant moi pour m'accuser sans mot (...) Tu es là tu m'accables, on ne peut plus dire ça, tu m'accables, tu nous accables" (Lepays lointain, J.L. Lagarce, 2002 :418).

Es, en cualquier caso, la réplica de quien se dispone lentamente a morir, de quien se ve irremisiblemente condenado a desaparecer y puede y tiene el derecho de expresarse con la libertad que otorga sentirse cerca de la última voluntad: "Après, ce que je fais, je pars. Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus." (Idem, J.L. Lagarce, 2002 :419).

El teatro de Lagarce se sitúa en la travesía de una búsqueda personal de quien trata de poner orden en su propia vida. Vida y teatro se confunden en sus escenas mediante una temática recurrente de lo familiar y de lo vivido. Su exposición argumentativa, triste, pero digna, contribuye a sumergirnos en la atmósfera serena y agradable del discurso teatral para no

20 Puede consultarse esta obra en su *Théâtre Complet*, volumen III. Fechada en 1990, nos presenta al protagonista quien de manera autobiográfica, prácticamente, regresa a su familia para decirles que se muere, sin éxito, pues se verá obligado a marcharse sin haber dicho nada. El autor ha retomado esta misma idea, reproduciendo la obra casi al completo en una posterior. *Le pays lointain*, de 1995,

exacerbar la crisis que produce el propio texto y sus consecuencias entre quienes lo interpretan desde la óptica del **personaje**²¹.

Por su parte, Rodrigo García, hombre polifacético en el mundo del teatro, originario de Argentina y de padres españoles emigrados, **irrumpe** en los escenarios franceses con decisión. Su forma de entender el teatro lo sitúa dentro de la comente transgresora de finales del siglo **XX** y, por el éxito alcanzado recientemente en varios países europeos, puede decirse que se le augura, asimismo, gran fortuna en los inicios del siglo **XXI**²².

Se ha hablado de una primera etapa en su teatro²³, donde el texto se hallaba constituido por grandes tiradas sin argumento, evolucionando en la actualidad, los umbrales del siglo **XXI**, hacia una puesta en escena donde el lenguaje de la publicidad se hace rey del discurso verbal, de ahí el marcado carácter fragmentario de sus obras. Ya desde 1989 se le atribuye un lenguaje escénico personal, al margen tanto del teatro escénico comercial como de experimentos vanguardistas.

El texto cede en sus obras fácilmente a la propuesta de nuevos lenguajes escénicos, como los relativos al cuerpo, a lo puramente **físico**, y también a lo visual y plástico, plasmado a través de imágenes superpuestas –nuevas tecnologías– y combinado con músicas muy variadas y con una técnica de iluminación sugerente y perturbadora al mismo tiempo²⁴.

Otra de las características más sobresalientes de su concepción del espacio escénico es la de una renuncia expresa a **construir** decorados convencionales por considerarlos marcos ficticios. Según él, sus propuestas no van encaminadas a reproducir espacios teatrales. Acumula

21 El teatro de Jean-Luc **Lagarce** ha cobrado especial interés en estos últimos años. Si en vida produjo emoción por su contenido humano y su proximidad a los temas de actualidad, abordados con sensibilidad y talento, hoy, tras su muerte, se suceden los homenajes a su creación artística. El **Théâtre National de Bretagne** le **decidió** en su programación de mayo de 2002, **dcl 22** al 25, un espacio a su obra *Le pays lointain*. El aforo del mismo registró durante los días en que la obra se mantuvo en cartel un lleno continuado y el público asistió a las tres horas y **media de** representación con devoción y culto por el dramaturgo desaparecido. Esperemos que en España se le empiece a conocer, aunque a título póstumo.

22 Ha sido premiado por sus obras *Reloj* y *Macbeth imágenes* y por sus puestas en escena de *Notas de cocina*, *El Dinero* y *El Padre*, entre otras. Sus textos han sido traducidos a varias lenguas y llevados a los escenarios por diversas compañías

23 **María José Ragué-Arias** sitúa a Rodrigo García como uno de los valores **más** reconocidos de la joven generación y para ello menciona su brillante carrera en el extranjero, haciendo hincapié en una de sus primeras producciones, *Martillo*, 1988, colaboración entre España y Finlandia, en la que el autor se aproxima al mito griego de los **Atridas** para recrear "una estética de marginación **urbana, irreverente**, provocadora y escatológica, aunque llena de coherencia y poesía" (M.J. Ragué-Arias, 1996:258).

24 Para B. Salino, el tema del cuerpo está muy presente en el teatro de Rodrigo García "cela a commencé **au milicu** des années 1990—se refiere en particular a la obsesión por lo real y a la intrusión del cuerpo sobre los escenarios— (...) Ce jeune pressé, **surnommé** "le boucher **espagnol**", ne fait **cadeau** ni a la **famille** ni à la **société** (...) Son **théâtre**, qui se veut total et **expérimental**, **entraîne dans un même** mouvement le **corps** et le décor. La **scène** est pour **lui** un champ de **bataille furieux, anxieux et anxiogène**, mais vital" (B. Salino, Enero, 2003).

objetos deteriorados en el escenario y somete al actor a una entrega física extraordinaria que lo capacita para vivir situaciones reales²¹.

Puede hablarse en su producción de teatro de la **provocación**²⁶, puesto que el público que asiste a sus representaciones no se queda impasible ni durante ni al final de las mismas. Antes bien, reacciona para expresar sus sentimientos, aquéllos que el espectáculo teatral les sugiere: asco, miedo, risa estúpida y contagiosa, sorpresa, ansiedad... En cualquier caso, y para los más entendidos, todo ello supone una reflexión acerca del fenómeno teatral en nuestros días. Porque si bien su temática está inspirada en algunos mitos clásicos -ocurre esto en *After sun*, en relación con el mito de Faetón- no se trata de una recreación del mito, sino que a partir de la idea inicial que éste le sugiere -ambición, pérdida de control- elabora una creación donde los personajes se ven enfrentados a la arrogancia, la política, el descontrol y el ritmo frenético marcado por la ambición.

Serán los cuerpos, como ya se ha dicho, quienes reflejen los sometimientos a estas pasiones desmedidas que conducen a la inquietante insatisfacción. Cuerpos sometidos al dolor físico, a la vejación del desnudo sin ninguna estética predeterminada, salvo la de lo grotesco, de la exhibición de lo más fisiológico e íntimo.

Como espectadores, nos queda siempre un regusto sarcástico y cruel en la lectura **escenográfica** y **dramatúrgica** de sus obras y una constatación que tiene mucho que ver con la reflexión acerca de la estupidez de nuestra sociedad, en clave de denuncia original²⁷.

Ahora bien, hay que reconocer que también este teatro propone desenfadadamente una marcada necesidad de interesar al público y a la crítica, aunque con ello -y sobre todo por ello- se propicie el sentido polémico, que no obstante garantiza su **recepción**²⁸. Las fórmulas recurrentes al lenguaje y a los acentos duros, tanto verbales como visuales, así como sus **constan-**

25 "Antes, el actor era una **persona** que se sabía un texto y lo decía. Ahora un actor de La carnicería **s**u **compañía** llegadispuesto a todo. No puede ser un **intérprete**. Aquí no se **interprcta** nada. Se viven **situacioncs rcales**. Y se es portador de un discurso complejo, confuso, duro, **límite**", según sus propias palabras (J. Vallejo, 2002).

26 Es la opinión compartida por muchos críticos. A.M. lo llama "le nouveau héraut du théâtre **espagnol**" y dice de él que coquetea con "**la** provocation, la parodie et l'**obscénité**" (A.M. 2003).

27 "A la différence des scs **aínés** de 1968, **Rodrigo** García ne se révolte pas **contre** la société de consommation, mais contrc un monde de déjection. Déjection des images de la **télévision**, devant laquelle un **adolescent** s'assied (...)
Déjection de la reproduction sans fin des schémas qui nous gouvment", (B. Salino, Julio, 2002).

28 **Rodrigo** García es un autor "**que** quiere contradecir al público, escribir contra él, que hace un **teatro** amcsgado y que no es para todos los públicos, pero que **tiene** un indudable valor, una gran consistencia y una fuerte personalidad. Es un **inteligente** revulsivo contra el convencionalismo y la mentira de **nuestra** sociedad, contra algunos **ina-**
ptecibles platos de la vida" (M.J. Ragué-Arias, 1996:259-260).

Y es así, en efecto, en el sentido que no todos los públicos están suficientemente formados o, sencillamente, preparados, para asistir a cualquiera de sus espectáculos. Sin embargo, y esto es probablemente lo que más intimida y choca al espectador, Rodngo García incluye entre su elenco a adolescentes, casi niños, más bien, ejecutando difíciles papeles en escena, al límite de lo moral y permisible a **riesgo** de **caer** en el maltrato hacia este colectivo. Un ejemplo evidente lo constituye su obra teatral *Compré en Ikea una pala para cavar mi rumba*. En ella participa un **joven**, llevando a cabo junto con sus dos **compañeros** de **escena** -**otro hombre** y una mujer- diversos actos **escato-**
lógicos.

tes manifestaciones escatológicas sirven para ofrecer instantáneas de nuestro mundo desde una perspectiva y un punto de mira de lo inmediato, muy distintos a lo expuesto por los otros autores de la cotidianidad, lo que ya supone una nueva reflexión sobre los parámetros teatrales en vigor.

Destaca, asimismo, García en esta huida por lo convencional por ofrecer en sus obras una marcada carencia de hilo argumental y una afición por atentar contra las unidades de acción, de tiempo y de lugar. En un universo difícilmente definible se instalan sus actores y actrices, convertidos en personajes que por indefinición son, paradójicamente, muy reconocibles, pues se asemejan a cualquiera de nosotros en todas y cada una de nuestras situaciones habituales: soledad, vida social, comer y vomitar, bailar tiernamente y hacerlo de forma agresiva, como en el amor y en el odio, pasiones exacerbadas y contradictorias. Su deseo de innovar en materia teatral es el objetivo primordial de sus textos, montajes y/o performances, de ahí su declaración: "He pensado hasta en un manifiesto, que empezaría así: renuncio a Shakespeare, renuncio a Beckett, renuncio a Müller, renuncio a todo lo que me atrae y forma parte del tinglado cultural y de mi cultura teatral, porque de ese pozo, yo sólo podré sacar para ofreceros más de lo mismo (...) Considero necesario—debería continuar el manifiesto—trabajar en la creación de células novísimas, manchas en un organismo que esperan multiplicarse y también fomentar los encuentros entre estas células—manchas que dejan de ser un fenómeno aislado y esporádico para llegar a ser habituales" (R. García, 2001:33).

Su participación en festivales en España y en el extranjero y sus logros en los mismos refrendan la buena salud de la que goza su teatro. Por eso, no es de extrañar que acudamos pronto en masa a ver sus propuestas escénicas o que, de tanto rechazarlas —si es ése el caso— nos convirtamos, paradójicamente, en sus más fieles propulsores. Sea como fuere, estaremos contribuyendo consciente o inconscientemente al engrandecimiento del fenómeno teatral, sinónimo de transmisión cultural, de arte y espectáculo, de voluntad de comunicación y, sobre todo, lección de vida.

Ojalá los pueblos del mundo se dediquen a consumir teatro ávidamente, ya sea por medio de la lectura de los clásicos y de los autores nuevos, ya sea asistiendo a los locales al uso, con el deseo siempre honesto de aplaudir lo estéticamente conseguido, de emocionarse con una buena interpretación, de rendir homenaje a quienes se entregan desde la verdad a esta forma de entender el mundo. Si esto es así, daremos muestra, a mi entender, de que nuestro nivel de madurez alcanza los límites de lo aceptable.

BIBLIOGRAFÍA

- A.M. "Rodrigo García, le rebelle", en *Le Progrès*, Febrero, 2003.
- BRADBY, D., *Le théâtre français contemporain, (1940-1980)*, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- EIGENMANN, E., *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver*, L'Arche, Paris, 1996.
- FERNÁNDEZ LERA, A., "Teatros del siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades", en *Cuadernos de Estudios Teatrales*, n.º 7, Universidad de Málaga, 1995.
- GARCÍA, R., "Cero", en *Cuadernos de Estudios Teatrales*, n.º 18, Universidad de Málaga, 2001.
- JOMARON, J. de (directora), *Le théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Armand Colin, Paris, 1992.
- LAÂBI, A., *Un continent humain*, Editions Paroles d'Aube, Vénissieux, 1997.
- LAÂBI, A., *Rimbaud et Shéhérazade*, Editions de la Différence, Paris, 2000.
- LAGARCE, J.L., *Théâtre Complet*, IV, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002.
- PAVIS, P., "La coopération textuelle du spectateur sur quelques mises en scène de textes contemporains à Avignon 1999", en *Cuadernos de Estudios Teatrales*, n.º 16, Universidad de Málaga, 2000.
- PEREZ DE LA FUENTE, J. C., "Texto para un nuevo tiempo", en *Cuadernos de Estudios Teatrales*, n.º 16, Universidad de Málaga, 2000.
- RAGUÉ-ARIAS, M.J., *El Teatro de fin de milenio en España*, (de 1975 hasta hoy), Ariel, Barcelona, 1996.
- RIVIÈRE, J.P., *Vinaver. Théâtre Complet*, tome II, 1986.
- RYNGAERT, J.P., *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, Paris, 1991.
- SALINO, B., "Deux pièces de Rodrigo Garcia en révolte contre le monde de la déjection", en *Le Monde*, Julio de 2002.
- SALINO, B., "L'Obsession du réel entre en scène sur les planches d'Europe", en *Le Monde*, Enero de 2003.
- VALLEJO, J. "Rodrigo García", en *El País*, Julio, 2002.
- VINAVER, M. *Théâtre de chambre*, L'Arche, Paris, 1978.
Écrits sur le théâtre, L'Aire théâtrale, Lausanne, 1982.
Aujourd'hui ou les Coréens, Actes Sud, Paris, reed. 1986.
L'émission de télévision, Actus Sus, Paris, 1990.
Le dernier sursaut, Actes Sud, Paris, 1990.