

# NUEVAS TENDENCIAS DE LA DRAMATURGIA FRANCESA A FINES DEL SIGLO XX

IRÈNE SADOWSKA GUILLON<sup>1</sup>

*Crítica de Teatro y Miembro de la Asociación Internacional  
de Críticos de Teatro*

## 1. SALIDA DEL IMPASSE; RECURSOS RECUPERADOS

### LA RENOVACIÓN DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA EN LOS AÑOS 80

LOS JÓVENES AUTORES QUE EMPIEZAN a principios de los 80 experimentan nuevas formas, vuelven a poner en tela de juicio el lenguaje, la noción de personaje, fábula y conflicto dramático. De buen grado se practica el teatro-relato, se exploran las posibilidades escénicas del monólogo, se explotan los procedimientos de la escritura cinematográfica o el comic. Los caminos teatrales se diversifican por el rechazo de la generación de jóvenes autores a seguir las grandes «rutas» de la escritura trazadas por los gurús de antaño y a la falta de modelos nuevos suficientemente atractivos como para provocar un fenómeno de reunión. Este individualismo es también una reacción a cierta institucionalización, al peligro de la unificación de la escritura dramática, cada vez más dependiente de la dictadura de los editores y de los sistemas de becas y subvenciones concedidas por organismos oficiales, así como encargos y residencias de escritura concedidas por los teatros.

Los autores que empiezan en los años 80 se encuentran ante la alternativa: o inscribirse en un movimiento cualquiera, afirmando con ello necesariamente una filiación (este era entre otros el caso de Marie Redonnet, que con sus primeras obras *Moby Dick* y *Tir et Lir* reclamaba un «post-beckettismo»), o sino «matar a los

---

<sup>1</sup> Mientras redactaba el artículo que le encargamos, le sobrevino la muerte (julio de 2018) y no pudo terminarlo. Recuperamos por su calidad y a modo de homenaje este artículo dedicado a las Nuevas Escrituras Escénicas a fines del siglo XX, así como otros dos sobre autores de referencia, Vinader y Novarina. Los artículos nos los ha cedido la revista ADE-TEATRO y fueron publicados en el número 39. Traducción de Susana Cantero.

padres» y regenerarse a partir de la práctica escénica. Muchos autores tomaron este segundo camino, algunos tras pasar primero por la práctica escénica de director o de actor, otros tras escoger resueltamente el dividirse entre la escritura y la práctica escénica.

El ambiente de nuestra época, la caída de las ideologías y de las utopías, el fracaso del poder de la izquierda, la crisis económica que cada vez se ahonda más, el aumento del integrismo, del racismo y del fascismo, la desazón general, los conflictos políticos y las guerras, la desintegración de la familia, el paro, la juventud sin salida profesional y sin futuro, arrastrada a la droga, la delincuencia y la violencia, el SIDA, por fin, que arrasa nuestras sociedades en quiebra de valores y de esperanza, toda esta problemática obsesiona literalmente a la producción de los dramaturgos de fines del siglo XX. Muchas veces halla en el plano formal una adecuación en la expresión de la violencia, el recurso a un vocabulario brutal, agresivo, trivial, a estructuras secuenciales, a la discontinuidad temporal y espacial, a las rupturas de tonos y de ritmo, a las imágenes-choque. Estos procedimientos alimentan sobre todo el teatro de ensayo, las escrituras «experimentales», a la búsqueda de nuevas soluciones dramatúrgicas en ruptura total con la escritura dramática tradicional. Toman una vía evolutiva situada entre esta y las nuevas formas de ciertos jóvenes autores que, sin romper con la herencia e integrando los medios dramatúrgicos de hoy, han abordado la actualidad de nuestro mundo imprimiéndole una dimensión épica y mitológica, y desprendiéndolo así de su inmediatez.

#### LAS ESCRITURAS EVOLUTIVAS, DE ENSAYO Y DE EXPERIMENTACIÓN

La cuestión de la renovación de la escritura dramática está en el centro de las preocupaciones de cierto número de autores cuyas obras comprometidas en la actualidad social y política del mundo de hoy buscan en el plano formal nuevas expresiones. Este espíritu de investigación, de reflexión sobre la propia escritura, se expresa en una heterogeneidad formal y un proceso evolutivo que caracteriza a las «obras en marcha» de Christian Rullier, Philippe Minyana e Yves Reynaud.

El título de una de las obras de Christian Rullier, *Il marche* (1991), texto en el que el andar es la metáfora de la vida y de la escritura, podría inscribirse como epigrama de la obra de Rullier (nacido en 1957). *Il marche* es un monólogo «paradójico» con tres personajes: un hombre y dos mujeres, que ofrecen fragmentos de sus vidas. Su mensaje se va escribiendo a medida que avanza. La escritura en efecto es una marcha para Rullier y cada una de sus obras marca una etapa distinta de la misma, constituyendo una experiencia de la escritura que se agota en sí misma sin prolongarse nunca de modo directo en las obras siguientes. El monólogo, sin embargo, aparece en el trayecto de Rullier como forma recurrente y fundacional, un banco de pruebas para la formulación de su escritura.

Su primer texto, *Attentat meurtrier à Paris, 320 morts, 800 blessés* (1985) es un monólogo, *Le fils* (1987) es una malla de pequeños monólogos dichos por cien personajes, *Le plus beau de l'histoire* (1990) es también otra forma de monólogo. *Anabelle et Zina* (1991) es la confrontación entre dos mujeres que, en apariencia, no tienen nada en común y que, sin embargo, tienen todo por decirse, al haberse cruzado sus destinos por un accidente en el cual una de ellas, guapa y libre, devoradora de hombres, atropelló al volante de su coche a un hombre y un niño, y la otra, esposa dócil, fiel e insignificante, perdió a su marido y a su hijo. Un extraño encuentro en el curso del cual se intercambian y se desvelan los deseos secretos y las frustraciones, las culpabilidades y las reivindicaciones, los recuerdos acallados y las esperas, también el miedo de envejecer antes de haber conocido el amor y haberlo vivido realmente. Cada una de estas dos mujeres ha pagado con su esperanza y su dolor para aprender, están frente a frente para comprender juntas lo que han aprendido.

*C'est-à-dire* (1992) es un nuevo monólogo. *Football et autres réflexions* (1993) es una comedia feroz para cuatro o cinco actores que interpretan a *footys*, seres excesivos, infantiles, tragicómicos payasos del mundo del fútbol. Interpretan todos los papeles, bosquejando el cuadro crítico de una sociedad alienada por el deporte, último refugio existencial. Aquí no hay psicología, ni personajes, ni fábula, el mundo gira alrededor del balón. Todos

los papeles son intercambiables, la obra sitúa ante todo un aparato de juego, con sus estrategias, sus tráficos de influencias, sus mecanismos implacables en los que los hombres, como los jugadores, no son otra cosa que números; manipulados por el juego de la política y los medios de comunicación, no tienen sino un valor comercial. Rullier nos devuelve todos los clichés: comportamientos, imágenes, slogans publicitarios, fórmulas de lenguaje que saturan nuestra sociedad. *Femmes* (1993) suma tres monólogos y *Sur tout ce qui bouge* (1993), titulada «*Cabaret furieux*», apela a 1000 personajes. Los temas recurrentes de la obra de Rullier son: la pregunta sobre la vida, sobre el individuo, sobre la identidad, el tiempo, la memoria.

El recorrido de Philippe Minyana va hacia un teatro extremo, desnudo, un «teatro límite» que rompe códigos y convenciones teatrales y a la vez explora, por una parte, las funciones y los valores del lenguaje hasta hacerlo estallar, hasta volverlo ininteligible y reducirlo a su materia vocal en *Jojo* y, por otra parte, las formas de representación que explotan el procedimiento del *collage*, el relato, de la palabra dirigida a los espectadores. Una búsqueda directamente ligada a la experiencia escénica, la del propio Minyana que también es actor y director de escena, y la de los actores para los que escribe. Porque los textos de Minyana son auténticas partituras compuestas a medida para unos actores cuya respiración, registro vocal y de interpretación conoce. Por eso no hay puntuación ni organización gráfica en su escritura. Obedece a las reglas del arte musical: con sus ritmos, sus pausas o sus largos fraseos ininterrumpidos, sus flujos verborreicos, sus crescendo y decrescendo, sus ataques *fortissimo*. Minyana escala la dificultad, empuja cada vez más allá los límites del teatro. Si bien se pueden apreciar en el teatro de Minyana recurrencias formales: transposición musical de la lengua, relación personaje-palabra, y temáticas en torno al encierro, el ahogo, que inevitablemente desemboca en ruptura, en drama, la presencia de las mujeres, la inscripción de lo social y de la historia en las historias privadas, íntimas, de la gente, siempre se trata de una escritura en marcha por antonomasia, porque cada obra constituye en sí

misma una etapa en la reflexión sobre el teatro y el mundo, y un acercamiento diferente al material teatral.

Sin embargo, se pueden distinguir periodos en este recorrido: vena épica esbozada con los elementos fantásticos en las primeras obras *Premier trimestre* (1979), *Cartaya* (1980); teatro de cámara de fuerte anclaje en lo cotidiano, en lo social, y al mismo tiempo penetrado por un lirismo muy secreto en segundo plano, con *Le dîner de Lina* (1984), *Quatuor* (1984), *Fin d'été à Baccarat* (1985), *Ruines romaines*; teatro-relato sin réplica en el que uno se dirige directamente al público, iniciado con *Chambres* (1986) y continuado con *Inventaires* (1987); por fin *Où vas-tu Jérémie*, *Les Guerriers* (1991) y *Le volcan*, que marcan una nueva etapa: regreso a lo épico, con una doble utilización del monólogo y del diálogo y una doble relación de la palabra con el espacio horizontal y vertical. Tanto en el plano formal como en el temático, el teatro de Minyana es seguramente el más radical de su generación. A imagen de nuestro tiempo, su escritura, impregnada de sangre y espermatozoides, estalla de violencia, de locura asesina, muestra el horror, la miseria, la desazón, la alienación que acechan a la humanidad de hoy y tal vez a la de mañana. ¡Y en eso es también una puesta en guardia este teatro de crueldad!

La problemática de la pareja, del universo íntimo de los seres confrontados con los imperativos de la sociedad de hoy, constituyen una parte importante de la dramaturgia de Yves Reynaud. Tras haber recibido una formación de actor en la Escuela del Théâtre National de Estrasburgo, aborda inicialmente la práctica del teatro trabajando como actor con Jean-Pierre Vincent, Robert Girones, Bruno Bayen, Jean-Paul Venzel, Jean-Louis Hourdin, etc. Se lanza a la escritura en 1975, escribiendo su primera obra, *Souvenirs d'Alsace*, con Bruno Bayen. Después, en 1981, viene *Regarde les femmes passer*, monólogo sobre la soledad patológica del héroe, llena de imágenes fantásticas que acaban por despertar en él el deseo de comunicación, de dirigirse hacia los demás. Esta obra, que le abre las puertas de los teatros, va seguida de *Rosebottom* (1982), que esboza una de las temáticas recurrentes del teatro de Yves Reynaud: la vida privada de una pareja confrontada con la ambición del ascenso social, con el telón de fondo

del modelo de un «señor cualquiera» al que su éxito social lleva a la presidencia de la República. A partir de esta obra la escritura de Yves Reynaud vuelve a precisar sus caminos: más intimista, como en los monólogos *L'arbre aux oiseaux* (1984), que cuenta el universo de un adolescente en los años 60, sus relaciones con los estudios, la madre, su amigo, sus fantasmas, sus dolorosos amores; y otras obras más sonadas, fieles a la problemática de la pareja, y otras que integran el elemento político.

*Événements regrettables* (1984), texto compuesto por fragmentos, trata la problemática de la pareja bajo una forma irrisoria de escenas domésticas y números de *music-hall*, y anuncia ya las conexiones de la obra de Yves Reynaud con la música. Relación que, con un espíritu muy diferente, será explotada en *Les guerres froides* (1986), para cinco actores y tres músicos, que pone en escena un ensayo de una ópera. En escena, los cantantes Stalin, Churchill y Truman interpretan un libreto sacado de las negociaciones de Postdam, en donde se consumó la separación del mundo en dos bloques. Mientras que, en escena, por mediación de la ópera, se decide la suerte del mundo, en el foso, los músicos, durante los descansos de los ensayos, negocian a propósito de una impresentable historia de adulterio. Este ensayo, metáfora de la sociedad, marca su regla del juego, la mentira, que rige tanto la cima de la pirámide social, la «divina» escena de la política, como los bajos, el foso, del común de los mortales. Estas orientaciones en la escritura de Yves Reynaud se vuelven a confirmar con *Les trous modernes* (1990), teatro de intervención, y los monólogos *L'infanticide* y *Le politicien fou*, textos que le llevan a un compromiso cada vez más político de su teatro. Paralelamente, sigue explorando el universo de las relaciones de pareja. En *La tentation d'Antoine* (1988) este tema alcanza la dimensión fantástica, onírica. Antoine Lermite, retirado al desierto desde su separación de Anna, su prometida, recompone el personaje contradictorio de esta a través de los relatos de nueve hombres a los que ella ha conocido y a los que él recibe en el transcurso de una noche. Al mismo tiempo, en estas confrontaciones, se dibuja poco a poco la identidad del propio Antoine.

Una experiencia original es llevada a cabo por Enzo Cormann (1953), cuya escritura se cimenta cada vez más en la búsqueda de alianzas entre el texto y la música, la palabra, el canto y las

sonoridades de los instrumentos. Su escritura, que incluye intervenciones musicales, se presenta como un diálogo de la voz con un instrumento (*Da capo*) o incluso como una *suite* musical o un libreto de oratorio (*Tombeau de Gilles de Rais*). Estos textos someten también a prueba las condiciones del trabajo del actor, desestabilizando sus convenciones, obligándole a afrontar dificultades suplementarias. Así, por ejemplo, *Rêves de Kafka* o *Que voi* confrontan a los actores con textos reventados hasta el extremo, desestructurados, cuyo tratamiento vocal y físico exige un auténtico trabajo de orquestación y coreografía.

La renovación del género cómico marca la escritura de Louis Charles Sirjacq (nacido en 1949). En sus «cuadros-folletín» teatrales, reunidos bajo el título *Léo Katz et ses oeuvres*, ha elaborado un estilo absurdo, surrealista, que toma en el plano formal préstamos de los procedimientos del cine: montaje, acomodo rápido de las escenas breves, tratadas como imágenes, diálogos concretos, pertinentes. Al haber practicado la puesta en escena, escribe un teatro para el escenario, cuyo lenguaje integra, al mismo tiempo que el verbo, los movimientos, los efectos musicales, la luz. El género cómico es practicado también, entre otros, por Tilly y Serge Valetti. Estos autores rehabilitan y devuelven cartas de nobleza y nuevas energías a este género que, en los años 70, acabó siendo privilegio del teatro de bulevar.

Nuevos autores se destacan a finales de los años 80: Catherine Anne, Xavier Durringer, Christophe Huysman, Didier Georges Gabily, Danier Soulier, etc. En su mayoría son al mismo tiempo directores de escena y directores de compañía, lo que les permite a la vez dar a conocer inmediatamente sus textos y contrastar su escritura en el escenario.

## 2. MICHEL VINAVER. TEATRO DE LA FATALIDAD SOCIAL DEL INDIVIDUO

ENTRE LA PLUMA Y LOS NEGOCIOS

En su trayectoria biográfica que él mismo recuerda, Michel Vinaver une su carrera profesional de industrial, coronada como

Presidente Director General (P.D.G.) de *Gillette*, marca mundialmente conocida, a su trayectoria de escritor. Hombre de negocios notable, entre 1969 y 1978 gestiona la adquisición por *Gillette* de la sociedad francesa *ST Dupont*, y pasa a ser P.D.G. de la empresa fusionada. Entre 1979-1980 es Delegado General para Europa del grupo *Gillette*. En 1982 deja la empresa y se retira definitivamente de los negocios para consagrarse hasta 1986 a la enseñanza como profesor asociado al Instituto de Estudios Teatrales de la Nueva Sorbona-París III. Al mismo tiempo, de 1982 a 1987, siendo presidente de la Comisión de Teatro en el Centre National des Lettres, lanza una encuesta sobre el estado de la edición teatral, de la que publica en *Actes Sud* el informe titulado: *Le compte rendu d'Avignon: Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager* (Balance de Aviñón: De los mil males que aquejan a la edición teatral y de los treinta y siete remedios para aliviárselos, abril de 1987).

Sin embargo, nada predisponía a este hijo de emigrado ruso, nacido en 1927 en París, y receptor de una formación artística y literaria, a una carrera industrial y comercial. La escritura ya habita su infancia. A los nueve años compone una obra satírica en un acto titulada *La révolte des légumes*, que tiene como asunto el levantamiento de la huerta contra la tiranía del hortelano. ¿Anuncia ya los caracteres principales de su escritura: el humor y el compromiso social? Graduado en Artes por la Wesleyan University de Connecticut (EEUU) en los años 1946-1947, cursa estudios de literatura inglesa y americana. Abandona entonces a la mitad su memoria de licenciatura sobre Kafka y debuta como escritor con una serie de relatos breves y como traductor de *The waste land* de T.S. Eliot. En 1948 escribe una novela, *Lataume*, que Camus hace publicar en Gallimard.

A partir de su experiencia en el ejército y de la Guerra Fría escribe su segunda novela, *L'objecteur*, publicada en Gallimard y distinguida con el premio Fencon. Obtiene en esta misma época una licenciatura en Letras en la Sorbona y trabaja como bibliotecario. Escritor principiante, pero que ya tiene un sitio en Gallimard, a los 26 años Michel Vinaver abraza la carrera profesional en Annecy, en la casa *Gillette*. Es también en Annecy, en esa

época, donde debutará como autor dramático. Gabriel Monnet, que, en 1955, dirige allí un taller de arte dramático, le propone que escriba una obra para su taller. Durante sus tres semanas de vacaciones Vinaver escribe *Les coréens*. Una obra que hace referencia a la actualidad: la guerra entre Corea del Sur y Corea del Norte que tiene comprometidas a las potencias del mundo. Un asunto delicado en Francia en aquella época, en vísperas de la derrota francesa en Dien Bien Fu en 1954, en el Vietnam. Nada tiene de sorprendente que la obra sea prohibida por el Ministerio de la Juventud y de los Deportes del que depende Gabriel Monnet, que tiene que renunciar a montarla. Vinaver empieza su carrera teatral como autor de riesgo. Pero Roger Planchon monta *Les coréens* en 1956 en Lyon, y Jean Marie Serreau en 1957 en París. Este doble estreno es saludado por una parte de la prensa, que ve en Michel Vinaver un autor dramático capaz de recoger el relevo de Beckett, de Adamov y de Ionesco.

Animado por estos éxitos, Vinaver escribe en 1958 dos obras, *Les huissiers* e *Iphigénie hôtel*, estrenadas varios años más tarde, una por Gilles Chavassieux, la segunda por Antoine Vitez. Durante una década, su ascensión a la presidencia de *Gillette*, los negocios y la extensión de la empresa que dirige le absorben totalmente y le apartan de la escritura. Como para compensar este largo silencio, escribe en 1969 *Par dessus bord*, una «función-río» que excede de los límites habituales del teatro, con 60 personajes y 25 ambientes, y cuya duración de representación es de siete horas. No obstante, será puesta en escena en versión abreviada por Roger Planchon en 1973, y en versión íntegra por Claude Joris en 1983. En los años 70, Vinaver escribirá una serie de obras que se asimilarán a la corriente del «teatro de lo cotidiano».

Si Vinaver se empeña en unir en sus notas autobiográficas su trabajo como escritor con el trabajo en la empresa, es porque este último, que representa treinta años de su vida activa, no se reducía para él a un trabajo puramente «alimenticio» que asegurase una comodidad para escribir, sino que muy al contrario era una aventura de su vida tan importante como la escritura. Aventura en la cual se comprometió totalmente y cuyo éxito era, para muchos, su obra personal. Su ascensión profesional

acompaña, y se confunde con ella, a la del Grupo *Gillette*, cuyas etapas de desarrollo ha seguido, desde la pequeña empresa hasta la multinacional. La experiencia de la vida de la empresa era para él un puesto de observación capital en las relaciones entre la economía y la esfera social, del mundo del trabajo con sus jerarquías y valores, de la función del trabajo o de su falta (el paro) en la vida social y privada, íntima, de los seres.

#### LA ESFERA POLÍTICA Y SOCIAL DE LA REALIDAD

Las primeras obras de Michel Vinaver se abren al escenario del mundo en el que lo humano está pillado en los engranajes de los mecanismos del juego político. La novedad de *Les Coréens* (1953) que relata el encuentro de un soldado francés de las fuerzas expedicionarias de la ONU, herido, y una pequeña indígena, en el país coreano consumido por la guerra, es plantear con rara lucidez y en estilo directo el problema de la acepción del mundo, más acá de los conceptos ideológicos y del enfrentamiento maniqueo del mal capitalista y del bien revolucionario. La historia reciente desde hace 40 años no ha hecho más que confirmar esta actitud, que, en la época, al ser muy audaz, chocaba a no pocos espíritus «comprometidos». Vinaver despolitiza lo real y propone una nueva visión:

la política sería en cierto modo la línea superior y diacrítica de ello [...] La salida dialéctica sugerida aquí es un lenguaje nuevo. Hay que entender esta palabra en sentido pleno como un descubrimiento, como una conversión de la palabra que acarrea un nuevo uso de lo real<sup>2</sup>.

Vinaver pone en práctica en *Les coréens* el «desenmascaramiento distanciado»: el orden militar es desenmascarado por su propia ausencia (los soldados franceses errantes forman parte de un ejército fantasma y al final se cambian los uniformes por los del enemigo), el orden de los valores ideológicos, la moral política, son desbaratados por la realidad inmediata, sustancial. En este sentido, el trayecto de Belair, soldado francés, perdido,

---

<sup>2</sup> Prefacio de Roland Barthes a *Aujourd'hui ou Les Coréens*, de Michel Vinaver, París, Editions Actes Sud Papiers, p. 8.

sometido a una dura prueba por el bosque pantanoso coreano, representa una iniciación a una sensibilidad nueva de lo real, y en la obra entera figura en su progresión el advenimiento de un tiempo nuevo, de un mundo liberado de todo proceso, abierto a todo movimiento. Francia, su política, no se trata directamente en *Les coréens*, pero está presente a través de los soldados franceses, cuyo andar errante es premonitorio de otras andaduras cercanas en el tiempo y en el espacio en Vietnam.

La acción de *Iphigénie hôtel* (1958), que transcurre fuera de Francia, en Grecia, en un pequeño hotel de Micenas, está fechada con exactitud: los días 26, 27 y 28 de mayo, unos cuantos días después del 13 de mayo de 1958, fecha de la toma del poder por De Gaulle. Aunque Vinaver haya sacado, directa o indirectamente, numerosos asuntos y personajes de *Iphigénie hôtel* de la novela de Henri Green (*Amour*), de Raymond Gerin (*L'apprenti*), de T. S. Eliot (*Sweeney agonistes*) o de Rossellini (*Voyage en Italie*), lo que pone en escena, si bien siempre de manera distanciada, son franceses de la época, cogidos en el movimiento de los acontecimientos. Unos turistas franceses que están recorriendo Grecia se han detenido en Micenas en un pequeño hotel. La incertidumbre de los tiempos les mantiene en él. Lejos de su mundo, en un medio cerrado, al lado de las ruinas de la ciudadela y de los palacios en los que vivieron hace 3.500 años los personajes legendarios y trágicos de la célebre familia de los Atridas. *Iphigénie hôtel* explota la proximidad del lugar de dicha tragedia, alejada en el tiempo, para mostrar el ascenso de Monsieur Alain, que, aprovechando la muerte de Monsieur Oreste, antiguo propietario legítimo del hotel va extendiendo progresivamente el ámbito de su autoridad sobre todo el personal. La obra plantea así la problemática de la toma del poder, de la legitimidad escarnecida, del sacrificio del imperativo político. Detrás de estas personas corrientes, actores de esta historia, se perfilan figuras inmensas, escondidas, las de los mitos de la Historia. En *Les huissiers* (1959), Michel Vinaver explora a través de los funcionamientos de una gran institución el mecanismo del poder político.

## EL PAN DE CADA DÍA DEL HOMBRE SOCIAL

A la exploración del imperio de la política sobre el individuo se añade la de la economía, la del imperativo de lucha implacable por el pan de cada día en la jungla del mundo del trabajo. Un universo en el que se trata de vivir o de sobrevivir, y cuyas leyes y relaciones describe Vinaver sin concesiones: el rigor, el pragmatismo, la velocidad de reacción, la ley de la oferta y la demanda, el espíritu de competición, la necesidad de vencer. Lanza sobre ese universo una mirada de economista y de etnólogo. Así en *Lo ordinario* (1982), bajo un título a la vez paradójico e irónico, presenta, a partir de un suceso real, el comportamiento de los salvados de una catástrofe de un avión que se ha estrellado en los Andes a 4.000 metros de altitud. Mientras esperan un socorro cada vez más hipotético, los supervivientes del accidente van despiezando y comiéndose en primer lugar a los heridos y enfermos. Al principio tienen algunas vacilaciones, luego un poco de repulsión, pero nunca sentimiento de transgresión: el instinto de supervivencia barre y desacraliza el canibalismo, que finalmente aparece como algo natural, ordinario en esas circunstancias. Hay que resistir, no hay otros medios, y los que sobrevivan serán los más fuertes. El avión que se ha estrellado transportaba a todo el equipo de una sociedad industrial americana, los jefes con sus esposas, hijas y secretarías. Este grupito arrojado a circunstancias tan dramáticas no solo mantiene su buena educación y el respeto de las jerarquías, sino que se muestra también muy preocupado por la marcha de los negocios. El orden social y económico, ¿no es eso la verdadera moral que conduce el mundo? Vinaver trata este delicado tema sin complacencia: el horror y la ironía desestabilizan sin cesar nuestras actitudes y convicciones morales.

El teatro de Vinaver tiene un carácter sociológico, documental, en la medida en que intenta captar el funcionamiento del sistema económico en el que vivimos y el modo como este determina la existencia del individuo o de un grupo. Lo aborda a veces a partir del ámbito privado, es decir de una situación familiar o amorosa en la que siempre hay un contrapunto del mundo del trabajo, y otras veces, al contrario. Algunas obras que exploran lo social a través de su núcleo familiar dan lugar a un «teatro de cámara»

caracterizado por la economía de medios y palabras, y por unos personajes a quienes cuesta trabajo expresar lo que piensan y lo que sienten. *Dissident il va sans dire* canaliza todos los temas de Vinader: soledad de las grandes ciudades dormitorio, disgregación de la familia, relaciones con el medio de trabajo, el paro, la dificultad de adaptación, etc. En escena dos personajes: la madre, mujer de cuarenta años, y su hijo adolescente, que, tras la marcha del padre, viven juntos. Dos seres marginados por la sociedad; ella, licenciada inadaptada a las nuevas condiciones de trabajo, intentará sin embargo salir de ahí, mientras que él, rebelde contra la figura paterna y los discursos maternos, incapaz de integrarse en el medio laboral, se irá hundiendo cada vez más en la disidencia y se deslizará hacia la droga. Si bien su trayecto es inverso —ella intenta una integración en lo social y llega a encontrar su lugar y su identidad de mujer, mientras que él se marginaliza, se excluye—, estos dos seres se reencuentran al final en una relación de complicidad frente al vacío que absorbe al joven.

*Nina c'est autre chose* pone en escena a dos hermanos varones, ya no muy jóvenes, que, tras la muerte de su madre, se han organizado en el nido familiar una vida de solteros muy tranquila. Esta existencia formal se ve sacudida por la intrusión de Nina, novia de uno de los hermanos. Ella acaba por ser integrada en el universo de ellos, y cuando Nina los abandona, los dos hermanos se hallan como viudos y huérfanos a la vez. En *Les voisins*, Vinaver explora las relaciones entre dos viudos varones, cada uno de los cuales tiene un hijo mayor, uno un varón, el otro una chica. La amistad une a los padres, el amor a los jóvenes. Pero la armonía de su vida se ve turbada por el robo del dinero de uno de los padres, cuyo escondite secreto conocía el otro. Se instalan las sospechas, el malestar. A los chicos no parece afectarles. Sin embargo, el hijo intentará suicidarse.

En este teatro intimista, la problemática económica y social se trata a través de las dificultades de la vida cotidiana de los personajes, su relación con el dinero que hay que ganar o que falta. Otras obras, como *Les travaux et les jours*, ponen en escena el medio laboral, la empresa con sus reglas del juego, sus imperativos, que determinan los comportamientos y las relaciones entre la gente.

Tres empleadas, un revisor de aparatos devueltos y su jefe componen el personal del servicio post-venta de la sociedad Cosson, una prestigiosa marca de molinillos de café. La escritura «fenomenológica» de Michel Vinaver, al cimentarse solo en referencias concretas, banales, de la realidad, acontecimientos cotidianos, objetos, modo de hablar, describe y explora el microcosmos del mundo de la empresa, manifestando, en el interior de las relaciones laborales, de las tensiones y los conflictos profesionales, toda una red de lazos afectivos e íntimos que los empleados han ido tejiendo con su empresa y sus clientes; entre ellos mismos, al fin. Los personajes, oprimidos por su entorno mecanizado, encerrados y privados de intimidad, se vierten literalmente en palabras, su salvavidas, dejando entrever bajo los clichés su soledad, sus deseos y sus frustraciones. En nueve secuencias se ve la mecánica de imponer un *tempo* y regular las relaciones humanas con el trabajo, hasta su dislocación final, cuando el sistema informatizado viene a sustituir al servicio post-venta.

En *La demande d'emploi*, Vinaver aborda el tema del trabajo en los términos negativos de su carencia, y muestra cómo dicha situación degrada al individuo, lo excluye y transforma las relaciones con su entorno. El paro como fuente de provecho, explotado como fuente de riqueza, está en el centro de *L'émission de télévision*, en la que Vinaver desmonta el mecanismo del triple poder: de la justicia, de los medios de comunicación, de la empresa, en cuyo interior están pillados los personajes de la función. Una visión divertida y feroz de nuestro sistema social, en el que el hombre tan sólo existe en función del valor económico, explotable, que representa.

#### EL LENGUAJE DE LO REAL

El teatro de Michel Vinaver se ha identificado retrospectivamente, a toro pasado, con la corriente del «teatro de lo cotidiano». Apelativo que Vinaver refuta. No se siente cercano a ninguna corriente ni modelo literario. Por el contrario, la relación con la música es evidente en su escritura, organizada según el modo musical en fraseos vocales. La supresión de toda puntuación hace

que las palabras, las sonoridades, las asociaciones de sonidos se fundan y parezcan liberarse del imperialismo gramatical y sintáctico de la frase. Lo que acerca esta escritura a la de Chéjov es su lado intersticial: porque la densidad del material se sitúa entre los personajes y los acontecimientos, y no en cada personaje considerado individualmente. Pero está en el extremo opuesto a Chéjov por su carácter conflictivo, inscrito en el nivel molecular del texto. Como el teatro de lo cotidiano, Vinaver trabaja sobre el material real, cotidiano en sí mismo. Parte de la banalidad, es decir de una ausencia de acontecimiento excepcional, que desemboca en una mutación, un cambio, un drama. Él personalmente define así su proceso:

A partir de los ruidos y de las palabras, de los movimientos y los pasos, de objetos, de espacios, se segrega una materia, la propia de la vida cotidiana. No la vida cotidiana en sí, sino cierta vida cotidiana determinada por el lugar, el momento de la historia, la posición social de la gente que se encuentra ahí, unos en relación con otros. Esta materia, en los límites de este marco, es al principio amorfa e insignificante. Los acontecimientos que van a desarrollarse serán corrientes y sin nexo particular entre uno y otro. Solamente a partir de esta materia, atravesada y sacudida por estos acontecimientos, se establecen necesariamente relaciones, se desprenden los significados para los personajes, enzarzados unos con otros y enzarzados con el acontecimiento. El espectador es invitado a buscar su asidero, a encontrar su relación con esas personas, a orientarse en la situación dada, a desprender sus propios significados<sup>3</sup>.

Así pues, es el carácter subjetivo, paradójico, inesperado de lo real lo que constituye el motor dramático de la escritura de Michel Vinaver. Lo cómico es el elemento constitutivo de su teatro. Pero es una comicidad difusa que procede de un desnivel entre lo que cabe esperar y lo que se produce en el nivel de la palabra o del acontecimiento. Su efecto en el espectador no es la risa, sino un estado intermedio entre una especie de angustia y un alivio, por lo mismo que nada estalla. Si no es posible la

---

<sup>3</sup> VINAVER, MICHEL (1993): *Iphigénie hôtel*, París, Editions Actes Sud Papiers, p. 13.

descarga masiva de la risa, es porque el espectador no tiene ninguna superioridad sobre el protagonista que se encuentra en una posición ridícula. Porque no es al personaje a lo que se apunta directamente, sino al mecanismo que le hace perder su sustancia de sujeto, haciendo de él, sin que pueda resistirse a tal proceso, objeto de espectáculo. Frente a este ridículo el espectador, que depende fatalmente de estos mismos mecanismos sociales, no puede transferirlo completamente, ya que el personaje le devuelve el espectáculo de su propia impotencia.

### 3. VALÈRE NOVARINA. TEATRO DE LA PALABRA REINVENTADA

Mientras que Becket hace callarse al lenguaje, el discurso dramático de Valère Novarina (nacida en 1947) lo recarga con nuevas potencialidades, lo reinventa, lo regenera en una dimensión a la vez poética, metafísica y plástica. Pone en marcha este proceso ya a partir de los años 70, en sus primeras obras *L'atelier volant* (estrenada en 1974), y lo desarrolla en los textos de los años 80: *Le monologue d'Adramélech* (1985), *Le drame de la vie* (1986), *Le discours aux animaux* (1987), *Le théâtre des paroles*, *Vous qui habitez le temps* (1989). En la restante obra, de manera progresiva incrementa el valor de la palabra, al escribir textos con apariencia narrativa, pero potencialmente dramáticos, para que el director de escena extraiga dicha potencialidad en sus propuestas. La obra dramática de Vinader comprende los siguientes títulos: *Vous qui habitez le temps* (1989), *Pendant la matière* (1991), *Je suis* (1991), *L'Animal du temps* (1993), *L'Inquiétude* (1993), *La Loterie Pierrot* (1995), *La Chair de l'homme* (1995), *Le Repas* (1996), *Le Jardin de reconnaissance* (1997), *L'Espace furieux* (1997), *L'Avant-dernier des hommes* (1997), *L'Opérette imaginaire* (1998), *Devant la parole* (1999), *L'Origine rouge* (2000), *L'Équilibre de la croix* (2003), *La Scène* (2003), *Lumières du corps* (2006), *L'Acte Inconnu* (2007), *Le Monologue d'Adramélech* (2009), *L'Envers de l'esprit* (2009), *Le Vrai sang* (2010), *Je, tu, il*, *La Quatrième Personne du singulier* (2012), *Le Vivier des noms* (2015).

En este apunte sobre Novarina, se vislumbran algunas de las características de un teatro que ha sido denominado por algunos «teatro mental», porque las piezas las más de las veces son elu-

cubraciones o reflexiones sobre acontecimientos de la actualidad, que de manera compulsiva se formulan en el cerebro. En este contexto cobra importancia la noción del tiempo, tema recurrente de la escritura de Novarina. En muchos casos se trata de «teatro en la cabeza», de teatro no acabado, en estado nativo, tal como aparece cuando se escribe con la proliferación repentina, la inversión del mundo, el pulular del mundo, el vuelco de todo; una especie de torrente de pensamiento, que guarda algún parentesco con la corriente de conciencia. Un teatro en estado puro que ofrece constelaciones de posibilidades escénicas y que al mismo tiempo exige un extremo rigor.

Los temas obsesivos de su teatro son: los nombres, la identidad difusa, la caída, el auto-engendramiento de la escritura, el papel médium del autor, el actor frente a sí mismo, la gestualidad de las palabras. Novarina es pintor. Hay interferencias evidentes entre la pintura, los dibujos, el grafismo y la escritura de Novarina, para quien la palabra es a la vez portadora de sentido y signo físico, material, dibujo, imagen. El lenguaje de Novarina no solo reinventa sus propias estructuras gramaticales y sintácticas, sino también su léxico. Funciona fuera de los códigos del lenguaje poético tales como pudieron utilizarlos los autores de la tradición teatral. Su material poético está despojado de rima, de la métrica en beneficio de la asonancia y de un ritmo interno. La paradoja de la escritura de Novarina consiste precisamente en que se sitúa a la vez dentro y fuera del campo poético y teatral, siendo su lugar el propio lenguaje. En este teatro no hay fábula, no hay personajes en sentido tradicional, la única concesión se le hace al diálogo, que de pronto surge en un discurso que se desenrosca en espiral, repetitivo, que progresa en horizontal recuperando su tema y en vertical ahondándolo.

La violenta intransitividad de esta lengua que viene a enturbiar el movimiento de la significación y vuelve opaco su carácter activo podría plantear un problema para captar el funcionamiento del texto teatral de Novarina. Sin embargo, la mayoría de sus obras se designan como obras de teatro y tienen una existencia dramática. Al abordar este teatro hay que comprender que la palabra es su único escenario real, su único protagonista real. Su acción dramá-

tica no está constituida sino por el acto de la palabra en sí y de los acontecimientos del lenguaje. Esta lengua, más allá de las figuras textuales que produce (relato, tesis, interrogatorio, descripción), aparece en sí misma como figura principal que constituye el espacio dramático. El espacio que en ella se representa a través de la palabra, del acto mismo de la enunciación, una especie de drama de la lengua y del hombre en tanto en cuanto habla.

Abstracta en apariencia, la lengua de Novarina es en realidad física, vocal, enclavijada al cuerpo y sobre todo a la voz del que habla. Porque, si bien a la escucha percibimos difícilmente su sentido, nos hace oír antes que nada la voz como puro querer hablar, pura palabra hablada. Voces que oímos como palabra antes incluso de que surja alguna significación, la que sea, y que contiene todavía en sí la embriagadora posibilidad (¿ilusión?) de expresar la totalidad de aquello que es. Si en Beckett el hombre se mantiene todavía de pie porque habla, en Novarina está entero en su voluntad de decir. Porque lo que los personajes de Novarina nos darían a ver a través de su enigmática lengua es esa intención, esa voluntad de decir en la que tiene lugar la lengua y que únicamente la voz manifestaría en su pureza.