

**Tres espectáculos franceses:
Entre el deseo incontenible, la crisis y el mundo actual.**

Hugo Salcedo

En marzo de 2016 se vieron de la cartelera francesa, tres espectáculos producidos en tres distintos teatros nacionales: *Je suis Fassbinder* dirigido por Stanislas Nordey & Falk Richter para el Théâtre National de Strasbourg, *Splendit's* con una puesta en escena de Arthur Nauzyciel en el Théâtre National La Colline de París, y *Phèdre(s)* con la dirección de Krzysztof Warlikowski en el Odeón – Théâtre de l'Europe también ubicado en la capital francesa. El propósito de esta breve nota es la de referir algunos ejes generales percibidos en dichas representaciones.

Je suis Fassbinder ("Yo soy Fassbinder") como lo menciona Richter -uno de sus directores de escena-, gira en torno a la figura ficcionalizada del prolijo cineasta, director de cine y televisión alemana Rainer Werner Fassbinder, quien falleciera prematuramente apenas cumplidos los 47 años. La puesta en escena fue moldeándose con la ausencia de un texto definitivo, mismo que iría construyéndose a lo largo del proceso de ensayos e incluso a partir de las propias repeticiones de la temporada, como producto de un interés de exploración en la cultura más contemporánea propuesta por el Théâtre National de Strasbourg, ciudad fronteriza con Alemania, país de origen del director de cine.

Esta peculiaridad de riesgo al no contar con una plataforma literaria definitiva, proporciona por otro lado una amplitud de libertades ante el proceso de creación para ambos directores-autores de esta pieza quienes echarán en juego un constante retorno entre aspectos ficcionalizados de la vida y el trabajo visual de Fassbinder, y entre el hacer (o no hacer) de un reducido grupo de personajes cuya estética visual puede ubicarnos en la década de los años setenta del siglo pasado; sin embargo lo que parece importarle a los

creadores es tender un puente entre “la nadez” de una generación setentera que, pese a eventos tan importantes y a los que de refilón se hace referencia -como con el tema referente al auge del terrorismo-, deja la vida pasar entre el alcohol, la droga o el sexo baladí, y la concepción o situación actual de mundo, ante un (no melodramático) desmoronamiento de las ideologías y la cruel idea no ya de futuro incierto sino definitivamente de un no futuro. Por otra parte, la asistencia de un numeroso grupo de jóvenes a la función y su demostrado interés en la representación, permite aventurarse a concebir la premisa de este espectáculo como un retorno (quizá más valdría denominar retroceso) ante la estulticia del tiempo presente que vincula ambas temporalidades.

Los personajes ubicados en una amplia sala de estar aderezada con alfombras, cojines de colores brillantes, fotogramas de las distintas películas del cineasta en cuestión, y discos de vinil de 33 rpm, construyen cierto universo recargado y decadentista marcado también por la proyección en dos amplias pantallas de los breves cortos alusivos a la cinematografía fassbinderiana que ejecutan un juego de *mise en abyme* a manera de agrandados espejos, como cuando los actores evocan aquella escena del abandono de Petra von Kant en la película de 1972 (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*) y la expectación por parte de sus propios observantes en el filme; alguna canción interpretada en vivo con vehemencia, las trayectorias repetitivas que ejecutan los actores, el travestismo colectivo como un acto desenfadado o cotidiano, más que de irreverencia y todavía menos como acto identitario; o la desnudez del cuerpo a todas vistas y con ésta la demostración lasciva del sexo entre alguno de los participantes que raya en la intencionada manifestación grotesca e irracional.

La figura “tutelar” de Pasolini se aprecia en la propia tesitura del montaje que marcó de la mano con Fassbinder una época y estilo de corte *camp* y bizarro. La energía sexual en el montaje no se plantea con patetismo ni cólera sino en el recuento, digamos, sin tabúes ni traumatismos, construyéndose el espectáculo a partir de la figura de la transgresión y la postura radical de los años setenta colocado bajo el matiz de la experiencia personal y la auto ficcionalidad de los creadores que toman su postura sin

desprenderse de la óptica contemporánea del siglo veintiuno. “Yo me considero como un cronista de nuestra época”, explica Richter en una entrevista a propósito de este montaje.

Quizá una de las sugerencias trascendentes del espectáculo sea la idea de la reiteración cíclica de la sosería o peor aún, la expresión de la estupidez que llegó al mundo y a la especie humana para en ellos –en nosotros- acabar por enquistarse.

Con la puesta titulada *Splendit's* en el teatro de La Colline, va a retomarse el aspecto de corte sensual y transgresor que marca esta pieza poco conocida de Jean Genet. En una enorme pantalla que cuelga en proscenio –y antes de que la representación comience propiamente- va a correrse completa la proyección de la película *Un chant d'amour* del propio Genet, filmada en 1954, que muestra ese rostro del sistema carcelario en donde la pulsión del deseo homoerótico reprimido y castigado, encuentra sus aperturas y posibilidades para consumarse no necesariamente a partir del contacto físico del otro sino a través de la auto erotización, la imaginación y la creatividad, como cuando los dos reos se comunican a través del muro mediante una larga y delgada broza que sugerentemente lo atraviesa por un mínimo orificio y por donde ambos personajes comparten el humo de un cigarro.

El bello retrato de los cuerpos masculinos semidesnudos de estos confinados, va a ser observado por el guardia quien desde afuera de la celda no es inmutable a las pulsaciones sexuales, convirtiéndose en un *voyeur* quien en realidad es el que se encuentra encarcelado de sí mismo. El encierro del cuerpo contrario al encierro de la imposibilidad recíproca del sexo en una dialéctica del erotismo.

A pesar de la excelente fotografía en blanco y negro del filme, su corta duración de apenas veinticuatro minutos y los adecuados planteamientos de carácter sensual que plantea, la proyección retrasa el arranque del evento espectacular y relaja la atención del público debido a que la propia película –en los tiempos que corren- ya no alcanza a ser transgresora sino sólo puesta en perspectiva ante los juciosos señalamientos o castigos pecaminosos de la propia temporalidad en la que fue producida. Bien vale por supuesto este documento visual y silente como producto cultural, pero aquí queda solamente en la

ilustración de una situación ya rebasada por el propio devenir de las expresiones culturales homoeróticas de las últimas décadas. En parte por esto, y porque el espectáculo que vendría a continuación fue recitado en inglés con la proyección de subtítulos franceses, algunos pocos espectadores en discretas cuenta-gotas abandonaron silenciosamente la sala.

Concluida la película y elevada la pantalla de la boca-escena, aparece una recargada escenografía en tonalidades de color verde para las paredes, contra paredes y alfombras de los largos pasillos del séptimo piso, en ese acaudalado “Hotel Splendit’s” en donde siete mafiosos han sido rodeados por la policía luego de que hubieran raptado al hijo de un influyente millonario. El interesante juego de perspectiva plástica y los coreografiados trayectos de los actores que entran y salen por las puertas de las diversas habitaciones, producen una artificialidad también distante al espectador. El movimiento y las presencias corporales, por su parte, se alejan de todo realismo y crean otras figuras que devienen más en formas que en el desarrollo de carácter de los personajes; se apuesta más a la prefabricación de trazos y posturas del cuerpo masculino que a la esencia propiamente dramática en donde se escribe el arribo de una suerte de “danza de la muerte” cuyo desenlace conducirá a la fatalidad.

Tanto en el filme como en esta pieza dramática (y otras) de Genet, se construyen un espacio y un tiempo sin escapatoria, se expande un juego continuo de seducciones marcadas por los deseos amorosos prohibidos y las morales subversivas de sus personajes que deben ser reprimidas o castigadas por el orden social tradicional.

Los personajes que resultan ser los mafiosos del drama, más parecidos al tipo de aquellos gánsteres estadounidenses de Chicago o New York, aquí van a ser no temibles ni tampoco violentamente espontáneos, sino encantadores, sensuales y glamorosos, alejados por supuesto de la propia construcción estereotipada hollywoodense. Si bien el espectáculo construye una propuesta sólida, bien articulada y congruente en sí misma, el alambicamiento y el mero gusto por la forma –lo decía- demarca su artificio.

Por su parte, en el Teatro Odeón de París, se estrenó en el mes de marzo (2016) el espectáculo titulado *Phèdre(s)*, bajo la dirección del celebrado director polaco Krzysztof Warlikowski que enmarca su montaje en un cruce de referentes o lenguajes de la posmodernidad y el decadentismo, a partir de la visitación del mito de Fedra y su hijastro Hipólito por quien ella está ardiendo en su deseo sexual que aquí la azota como una bestia primitiva, como un perro que la hace aullar por la apetencia plena y llanamente carnal.

En principio, para la construcción de la tesitura textual se escogieron algunas piezas –o fragmentos- de tres autores: Wajdi Mouawad, Sarah Kane y John Maxwell Coetzee, con los cuales se armó la propuesta escénica (dramaturgista: Piotr Gruszcznski) marcando un continuo ejercicio dialógico intertextual que conserva siempre la referencia como motivo y telón de fondo, tanto de la urdimbre del mito clásico griego como del texto de Racine.

La dramaturgia ensamblada o hilvanada de estos escritores contemporáneos (Kane se suicidó en 1999), revisita aspectos que tienen qué ver con las pulsaciones reprimidas que acaban comprobando el advenimiento de la tragedia irremediable (Mouawad) o el carácter complejo y profundo del personaje femenino que nos empuja hacia la reflexión polémica pero trascendente (Coetzee). En *Phèdre(s)* se construye una textualidad intensa, contemporánea y ferozmente vital que muestra el derrumbamiento del personaje hacia las zonas oscuras y profundas del que podríamos llamar “instinto racionalizado”; es decir, de la pulsación neta a la que conscientemente no se le pone freno sino que en contra corriente se le razona tratando quizá de buscar la expiación de la culpa. En la obra, la Fedra es consciente de su situación y de la transgresión de su acción probable, pero no es capaz –ni tampoco es que quiera- de dirigir su voluntad hacia otro punto. Se deja arrastrar por un camino "socialmente reproable" pero vital; y al desbarrancarse mediante el acto de la transgresión es que construye su propia y auténtica estatura.

La propuesta espacial es francamente creativa. El foro del Odeón presenta un espacio amplísimo, una especie de traspatio o bodega enmohecida al que se accede por unas puertas abatibles, con alguna regadera al fondo y ventiladores que penden del telar

en un acompasado movimiento giratorio que repite la monotonía y la acotación de un trazo infinito, vuelto en sí mismo. En un par de ocasiones la escena se trasmuta por completo con el ingreso de una enorme caja de cristal que demarca -por otro lado- la fragilidad o quizá el encierro primitivo de un Hipólito soso, que vive en una adolescencia aletargada y somnolienta, más interesado en la tele, los *videogames* y en el trayecto de su carro manipulado a control remoto. Aunque embelesado en sí mismo y ciertamente insulso, su conducta no le impide a la madrastra enamorarse de ese infausto reducto de su gallardo progenitor, apoyando la construcción de una figura plural y compleja encarnada por la conocida actriz Isabelle Huppert quien recientemente ya ha encarado otros personajes de alta talla como la heroína trágica "Medea" o a otra también de un hálito trágico derivado de su soledad amorosa y la factoría del autoengaño como la "Blanche DuBois" de T. Williams.

El personaje de Fedra, encarnando el mito milenario (existe incluso una versión egipcia, sobre un papiro del siglo XIV A.E.) revisitado en este montaje con total contemporaneidad, va deteriorándose a lo largo la obra -como lo señala Daniel Loayza- de un incomprensible amor como el enigma mismo del origen y desarrollo de su propio e incomprensible deseo.

La propuesta o urdimbre literaria parte de un complejo entrecruzamiento de referentes culturales que retoman producciones de tres autores contemporáneos (Mouawad, Kane y Coetzee) concebidos bajo un potente fluido comunicante, que se dejan dialogar sin perder la perspectiva del mito clásico (Eurípides) + Racine + Séneca... en la construcción de una interpretación fragmentada de la historia de Líbano, según Mouawad, pero también una interpretación moderna y decadentista de Europa y -por extensión- Occidente a partir de la mirada de Kane, proponiendo en conjunto una versión bárbara y salvaje de la locura irracional.

De Coetzee, por su parte, se construye una entrevista derivada de su novela *Elizabeth Costello*, a cuyo personaje principal de mismo nombre -una conocida, iracunda y polémica escritora nacida en Melbourne-, se le invita (en el espectáculo) a participar de

esa entrevista televisiva en un programa de alto *rating* para hablar de la función de Eros y las pulsaciones del deseo, construyendo en total, con estos juegos de intertextualidad y de metareferencialidades, una compleja propuesta dramática de múltiples aristas y lecturas, en un universo que deja construir y convivir no parsimoniosamente sino de manera violenta, a los dioses con los humanos: "Los dioses y nosotros, arrastados sin remedio por los vientos del azar y sin embargo atraídos los unos hacia los otros" (Coetzee 2014: 195). En la entrevista, Costello (también interpretada por Huppert) habla de las funciones del amor y el arrebato, para lo cual su interlocutor utiliza algunas imágenes de filmografía clásica: *Psycho* (1960) de Hitchcock, y *Frances* de G. Clifford, que refiere pasajes de la tormentosa vida de la actriz estadounidense Frances Elena Farmer interpretada por Jessica Lange en 1982, a quien le practicaron tratamientos de *electroshocks* y una lobotomía trans-orbital, en una institución "de salud mental" en Estados Unidos.

La resolución visual está cumplimentada por el sistema de microfonía que refuerza los diálogos y hasta las respiraciones de los actores, así como un elaborado esquema de proyecciones que inundan el espacio que -como lo escribía antes- intercalan referencias del ámbito cultural que se mezclan a su vez con el uso continuo del recurso de *close-up* que subraya, en planos cerrados, algunas situaciones de alto calibre dramático.

En definitiva, la obra construye un vigoroso y complejo discurso de referencias cruzadas durante el transcurso de toda la puesta, cercana a las tres horas de duración.

Concluyendo tendríamos entonces que estos tres espectáculos franceses, por las vías individuales de sus propias estrategias: (1) ponen en perspectiva una dramaturgia de alto contenido violento, enmarcada en las pulsaciones de los deseos sexuales que afloran, (2) se resuelven mediante la puesta en juego de elementos o documentos visuales potentes, resignificándolos y volviéndolos material imprescindible para el espectáculo, (3) constituyen una relectura de la crisis del mundo y el tiempo contemporáneos, y (4) utilizan elaboradas estrategias de intertextualidad y las proponen como tareas a desentrañar y resignificar por parte de los espectadores.

tnsalcedo@hotmail.com