

La brecha del presente

Roland Fichet

Roland Fichet: *Máster en letras de la Universidad de Rennes. Participa en la fundación del Laboratorio de Estudios Teatrales de la Universidad de Alta Bretaña.*

En 1978 crea el Teatro del Loco Pensamiento, que codirige actualmente con Annie Lucas. Desde 1986 dirige talleres para actores profesionales sobre el tema Tragedia y Modernidad. Sus textos dramáticos han sido publicados y traducidos. Entre sus obras están:

Playa de la liberación, Tierras prometidas, La caída del ángel rebelde, Suzanne, 1911-1991 Cien millones que caen, Pequeñas historias (renacer), Fuera de ella.



¿Puede el arte del teatro eclosionar sin la *palabra de pasada* (del traductor)? ¿Sin esa palabra de pasada, no corre el riesgo de una reducción fatal: no ser sino la cámara de resonancia de la consigna de lo político?

Si el habla, el texto, el arte dejan de cruzar, de atravesar (las fronteras), ¿acaso no son aniquilados?

Cuando escribo escucho en mí la lengua del otro.

La palabra de pasada¹

Puesto que aquí nos encontramos en América Latina, en Chile, en Santiago, antes que nada aventuro una intuición: el lenguaje para cruzar las fronteras es el arte. En su esencia, el arte plantea la cuestión del cruce de las fronteras. Y el teatro lo hace en forma particular, porque no puede haber teatro sin cruce, sin transmisión, transgresión, trans(ce), tráfico, a fin de cuentas, sin traducción, sin puesta en escena. ¿La traducción no es acaso ese escuchar, esa atención íntima, ese camino abierto al texto del otro, al habla del otro, a lo extraño que trae consigo todo extranjero? Aquí, durante todo el día, nos hemos sumergido en este gesto: el gesto de traducir y de ser traducidos.

La obra dramática como bastión de la resistencia

Usurpo esta expresión *bastión de la resistencia* de un artículo reciente del Subcomandante Marcos publicado en *Le Monde Diplomatique* (agosto de 1997), que lleva por título: **La cuarta Guerra Mundial ya empezó.**

La escritura siempre tiene algo de político, ésta es una forma de recordarlo. Poética y política están casadas. Casadas de manera delicada. Basta con que la mirada caiga sobre una obra de Pasolini y este vínculo entre lo poético y lo político —tan tentador de olvidar, de negar incluso— se nos echa encima nuevamente.

Uno apuesta algo en el frote de lo poético y lo político, uno apuesta algo en la forma como se dicen las cosas. Me gusta pensar que en el punto candente de ese frote lo que quiere surgir, lo que el poeta puede encender, revelar, es lo interdicto, lo inconfesable, lo ignoto, lo increado.

1. El autor utiliza aquí la expresión *mot de passe*, compuesta por *mot*=palabra y *passé*=paso, y que literalmente significa *santo y seña*. Para mantener el juego entre el sentido y lo literal hemos usado una aproximación, *palabra de pasada*. (N. de la trad.)

Se trata, entonces, de oponer resistencia abriendo ventanas en la carne misma de las palabras, en el tejido del texto, en la arquitectura histórica del texto dramático, en el cuerpo bien resguardado del teatro. Se trata de oponer resistencia a la solidificación del lenguaje y de las formas, de trabajar sin tregua en la resurrección de las palabras. Cuando escribo un texto dramático cavo agujeros, agujeros entre dos réplicas, entre dos escenas, entre dos actos, entre dos obras, agujeros entre todas las palabras, para que puedan introducirse en ellos la vibración del actor, la visión del director, los sueños del espectador. Me gusta ese tráfico, le deja espacio al *jeu* y le deja espacio, por ende, desde mi punto de vista, al *jeu* y al *jouir*.² Errar.

Para abrir estas pocas líneas hacia algún otro, para pasar la posta y una frontera, algunas reflexiones aforísticas de un autor inglés, Howard Barker, tomadas de un texto titulado: **49 apartes para un teatro trágico**:

1. El teatro debe empezar a tratar a su público con seriedad.
Debe dejar de contarle historias que puede entender.
2. Ofrecerle la ambigüedad no es insultar al público.
3. La forma narrativa se nos está muriendo entre las manos.
4. Los problemas jamás son tan complejos como para no poder ser expresados.
5. Cuando una sociedad es oficialmente hipócrita, la complejidad de la tragedia se convierte en una fuente de resistencia.
6. La única resistencia ante una cultura de la banalidad se encuentra en la calidad.
7. Como ellos tratan de envilecer la lengua, la voz del actor se convierte en un instrumento de rebelión.
8. Nunca es demasiado tarde para impedir la muerte de Europa.

Agrego a lo anterior como eco y como respuesta a lo que acaba de formular Marco Antonio de la Parra: Nunca es demasiado tarde para impedir la muerte del teatro.

En cuanto a la fuerza narrativa, si permanecemos en nuestra escritura en el punto candente donde se reúnen y se casan poesía y sentido, ésta revivirá en nuestras propias manos.

Espero que lo que nosotros hacemos aquí nutrirá ese movimiento de resurrección.

El arte de *fendre*

El arte de *fendre* se opone al arte de *feindre*.³ Uno puede velar lo real con frases hechas (posiblemente bellas), hacer como si redondear los ángulos, borrar las asperezas, las suturas, las marcas, las cicatrices, las heridas, contar historias bien llanas para adormecer a los adultos (y posiblemente a los niños), es posible... introducirse suavemente en la ideología de la felicidad (cfr. la publicidad), en la muerte...

Uno también puede tratar de mantenerse al filo del tiempo, al filo de la presencia de los cuerpos y de su deseo, al filo del presente de las palabras.

Para ello hay que organizar en el texto mismo una tensión permanente (¡el arte de tensar!), luchar contra la finitud, desligar y ligar, desunir y unir, descomponer y recomponer, disociar y asociar... Primero desligar, desunir, descomponer... Esta práctica de la falla, de la grieta, de la fisura, de la fractura, del corte pone en juego el sentido y el sonido,⁴ revela el juego del sentido común, introduce *la música del azar* tan cara a Paul Auster.

Quisiera insistir en este punto y vincularlo a la estructura del texto, al tejido mismo del texto, al juego de ecos, de analogías y de variaciones que hace funcionar (¡y ficcionar!) las microestructuras y la macroestructura de un texto dramático, quisiera que examináramos juntos el movimiento de desarticulación y

2. El juego de palabras es complejo. Jeu significa tanto *juego* como *actuación, representación, interpretación* (referido al teatro). Je es yo y se pronuncia tal como jeu. Y jouir quiere decir *gozar*. (Nota de la trad.)

3. En francés ambas palabras, *fendre*=cortar en canal y *feindre*=fingir tienen una pronunciación muy similar. (Nota de la trad.)

4. Nuevamente, *sens*=sentido y *son*=sonido se pronuncian casi igual.

de rearticulación de las instancias canónicas de la obra dramática: la fábula, el personaje, el diálogo... el espacio, el tiempo... ¿No es este movimiento acaso lo que caracteriza las dramaturgias hoy en día?

Avanzando por este campo de batalla (y de pasiones) tendría que citar y analizar a algunos de quienes nos invitan, después de Samuel Beckett, a osar cada vez más, a correr cada vez más riesgos en el texto mismo, algunos de quienes recortan, articulan, inventan nuevas figuras, nuevas danzas textuales.

Para los autores miembros del comité de redacción de Los Cuadernos de Próspero⁵ cuyas obras dan testimonio de estas cuestiones – Philippe Minyana, Eugène Durif, Noëlle Renaude, Didier-Georges Gabily, Jean Marie Piemme, Michel Azama y yo mismo – Michel Vinaver y Heiner Müller –entre otros– han sido fuentes de inspiración y puntos de referencia.

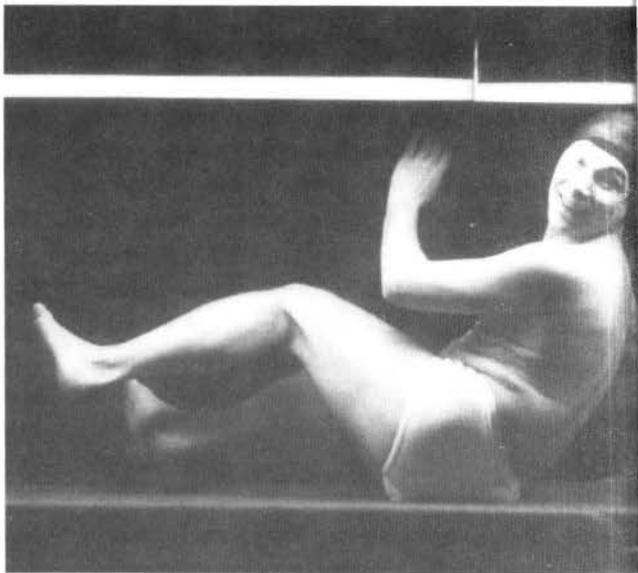
Como señalaba ayer Christian Rullier, él se mantiene resueltamente, a su manera, en ese camino donde el texto es reinterrogado sin cesar a partir de sí mismo.

Antes de dejar esta área de exploración apenas demarcada por estas pocas palabras tengo ganas de abrir otras dos pistas que me sugieren la obra que escribo en este momento. Tiene por título: **Hors d'elle (Fuera de ella)**.

1. El arte de *fendre* y el cuerpo herido

Esta investigación de la palabra, la frase, la estructura se construye para mí en resonancia con el destino del cuerpo contemporáneo, apoyándose en ese cuerpo agotado por la muerte del animal (convertido en carne-alimento), agotado por su sumisión a las máquinas, en estado de desamparo, y el cual siento, sin embargo, que se mantiene a pesar de todo entre el derrumbe y la resurrección.

5. Les Cahiers de Prospéro, revista publicada por el Centro Nacional de la Escritura del Espectáculo La Chartreuse Avignon-Lez-Villeneuve y dedicada a la dramaturgia contemporánea.



Istanbul, de Roland Fichet,
puesta en escena de Robert Cantarella, 1993.



La 404 rouge, de Roland Fichet,
puesta en escena de Robert Cantarella, 1995.

El cuerpo contemporáneo es un cuerpo calado. Quizás esa sea su suerte.

(En **Tierras prometidas** el personaje último lleva por nombre "La Fisura Infinita").

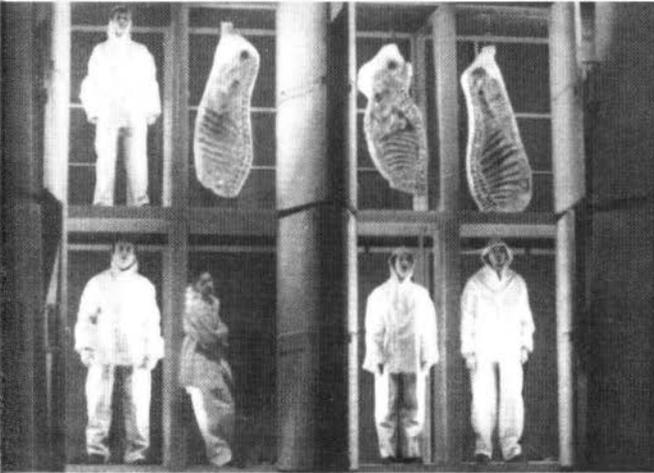
2. ¿Cómo pasar al otro lado sin perderlo todo?

Esta pregunta me fue planteada por un director tunesino en 1990 y sigue sacudiéndome. ¿Pasar al otro lado de qué?

¿Al otro lado de las palabras? ¿Al otro lado del sentido? ¿Al otro lado de la tradición? ¿Al otro lado de lo que nos une a los ancestros, a la Historia? ¿Al otro lado de la memoria? ¿Al otro lado del sexo? ¿Al otro lado del amor? ¿Al otro lado de la vida?



Petites comédies rurales, de Roland Fichet, puesta en escena de Annie Lucas.



La prière des vaches, de Roland Fichet, puesta en escena de Annie Lucas.

¿Acaso por pasar al otro lado hay que pagar a veces el precio de la pérdida absoluta de todo punto de referencia?

La brecha del presente

¿En qué línea, en qué frontera mantenerse, al escribir?

¿En qué intersticio? ¿En qué campo de fuerzas?

En el filo del tiempo una brecha

—Tomo prestado este término de *brecha* de Hanna Arendt (*la brecha entre el pasado y el futuro* en **La crisis de la cultura**), Hanna Arendt en quien me inspiro aquí para describir el espacio sutil donde se mueve el poeta.

Entonces, en el filo del tiempo una brecha. Una brecha que el-que-escribe cava. Una brecha en la cual hay que mantenerse, en la cual es difícil mantenerse. Una brecha entre el pasado infinito y el futuro infinito

(entre el pasado reciente y el futuro inmediato también) que ambos se encuentren y choquen en ese espacio, en ese espacio donde está, escribiendo, el-que-escribe. El se mantiene en esa cisura del tiempo, entre esos dos monstruos, que se interrogan el uno al otro, maltratados el uno por el otro, presurosos por fundirse y perderse el uno en el otro. En ese espacio el-que-escribe obra, brega, con tenacidad. Cava su humilde trinchera con palabras, combinaciones, estructuras, arquitecturas para que pueda introducirse la indispensable y frágil incandescencia del presente. Talla las palabras mismas, totalmente modeladas por los recuerdos, agotadas a veces por su larga travesía, amenazadas a menudo por las niveladoras que las cazan al vuelo; el-que-escribe perpetra la incisión del flujo continuo del sentido, el flujo continuo del tiempo.

En la brecha del presente uno se mueve, se sacude, se hunde, está en lo espeso. A menudo se vive bastante mal en ella, eso remueve. El presente es todo el ruido de las palabras, de los gestos, del silencio... el ruido del mundo en ese suspenso del tiempo que me habita y que yo habito, escribiendo.

Puerta (de salida)

En varias obras de autores de América Latina he notado la insistente presencia de un otra-parte-fuera-del-alcance, por ejemplo, en **Jardín de otoño** de Diana Raznovich, **El coordinador** de Benjamín Galemiri, **Las paredes** de Griselda Gambaro, **Maratón** de Ricardo Monti, **Madrid/Sarajevo** de Marco Antonio de la Parra...

¿Qué sentido y qué fuerza cobra ese otra-parte que no es posible alcanzar en el presente de América Latina?

¿No hay sobre todo en esos textos dramáticos un hoy en día inalcanzable, un aquí-y-ahora inaprehensible?

En la brecha del presente quema.

Traducción: Milena Grass.