



Los actores Gérard Desarthe, Marthe Keller, Nada Strancar, Bernard Ballet y Robin Renucci en una escena de "Hamlet".

## DE DOBLE FILO

Bernard Dort

**A** finales de los años cincuenta, el teatro francés está en plena efervescencia. El TNP de Jean Vilar ha triunfado sobre todos sus detractores. Surge la segunda ola de descentralización, la de las salas de la periferia parisina y de los nuevos centros dramáticos de provincias. Pronto llegará el tiempo de las Casas de cultura... Pero esta euforia es superficial. Un teatro de crítica y contestatario, en la línea de Brecht, se opone a la celebración cultural y a la consagración. Planchón, en Lión y posteriormente en Villeurbanne, es su primer paladín. La Guerra de Argelia hace mella en la IV República. El informe "atribuido al camarada Kruschew" anuncia el fin de la utopía comunista. La posguerra ha terminado. El teatro parece ignorarlo todavía, pero se encuentra subterráneamente dividido entre una herencia humanista y una tentación terrorista.

Patrice Chéreau es hijo de esta nueva era, fastuosa e inquieta. En 1959 entra en el grupo "amateur" del Liceo Louis-Le Grand. Allí toma sus clases, "pasando progresivamente del

trabajo literario a la práctica escénica. Traduce una obra de Kleist y crea el decorado para su discípulo Jean-Pierre Vincent, se inicia en la dirección escénica, hace comedia (1). Desde 1964 (apenas tiene veinte años), dirige *L'intervention* (La intervención) de Víctor Hugo y actúa en las *Scènes Populaires* (Escenas populares) de Henri Monnier, que monta Vincent. Rápidamente, Chéreau, Vincent y su grupo accederán a la fama. Es cierto que su *Héritier de village* (Heredero de pueblo) es mal acogido en el Festival Internacional de Teatro Universitario de Nancy, en 1965. Pero al año siguiente con *L'affaire de la rue de Lourcine* (El caso de la calle de Lourcine) de Labiche, Chéreau se impone.

En 1967, su *Soldats* (Soldados), de Lenz, se lleva el premio del certamen de compañías jóvenes. Durante tres años (1966-69) dirige el Teatro municipal de Sartrouville y monta, entre otras cosas, dos *Pièces chinoises* (Piezas chinas) de Kuang Han-Ching y el *Don Juan* de Molière (en coproducción con el Théâtre 8ème de Lión dirigido por Marcel Maréchal, en el papel de Sganarelle). Pero las deudas se acumulan: Chéreau se ve obligado a declararse en quiebra. Está también convencido, como declara en "Una muerte ejemplar", artículo

que en 1969 hizo sensación, de que "el teatro popular no ha respondido en ningún caso a las expectativas que se creaban a su alrededor". Después de *Ricardo II*, en 1970, se marcha de Francia: Paolo Grassi le ofrece trabajar en el Piccolo Teatro de Milán.

### ■ El sentido y la posibilidad del teatro

A diferencia de sus antepasados de la descentralización que defendieron la idea de una cierta misión del teatro, Chéreau se considera ante todo un artista. "Soy director, no tribuno" le gusta declarar. Y, en ocasiones, decorador o actor, antes de convertirse en autor de películas. Esto con una especie de rabia, de "violencia" (esta palabra aparece a menudo en su discurso). Sin duda alguna, Chéreau cambiará, evolucionará, hasta el punto en que se pueden discernir, en su trabajo, varios estilos, varias épocas. Se tiene igualmente la impresión de que persigue, a través de sus obras y de sus distintas maneras, un mismo objeto, y que este objeto bien podría ser el teatro. El sentido y la posibilidad del teatro.

Sus primeros espectáculos,

los del Grupo de Louis-Le Grand, han sido calificados como "brechtianos". La materialidad de los objetos y de los accesorios, tan querida al Berliner Ensemble, y la luz clara y uniforme que Strehler utilizaba en su *Vita di Galileo*, de Brecht, se encuentran, por ejemplo, en la más "épica" de sus realizaciones: *Fuenteovejuna* (1965). Y la intención manifiesta del *Héritier de village* y de *L'affaire de la rue de Lourcine* responde al "teatro de crítica" según Planchon. Sin embargo, aquí y allá, Chéreau subraya el juego: el disfraz, el travestismo están en el centro de sus realizaciones. En *L'intervention*, se interesa no tanto por la fábula social imaginada por Hugo como por la fascinación que el bello mundo ejerce sobre unos obreros dispuestos a traicionar su condición para jugar al juego de ese mundo.

Ese tema se encuentra en bastantes de las obras montadas por Chéreau: en *L'Héritier de village* se vuelven a encontrar dos comedias, la de las personas de calidad en busca de dinero y la de los campesinos que imitan a "los personajes a los que creen estar destinados por su nueva fortuna"; en *L'affaire de la rue de Lourcine*, unos pequeños burgueses actúan como asesinos, pero mientras que para Labiche no era más que una pesadilla causada por el alcohol, en Chéreau, llegan

hasta el crimen. En *Ricardo II* todo se basa en la oposición entre un rey (Chéreau interpreta el papel) que, con la cara maquillada y rodeado de bonitos travestis, vive su vida como una ópera (en la banda sonora, la Callas canta "Suicidio") y un Bolingbroke (Gérard Desarthe) encerrado en sí mismo, rebelde a toda teatralidad...

No es solamente una elección de repertorio. Todo su trabajo de dirección se articula en torno a lo que se podría llamar la doble figura del teatro. Chéreau no cesa de exaltar y de denunciarlo. Desdeña lo que pueda tener de artificial, de brillante, de excesivo: de ahí su predilección por el escenario a la italiana, en el que destaca su marco y sus límites y explota los recursos de su maquinaria, su gusto por los maquillajes vistosos y los uniformes de gala y su forma de llevar a los actores al paroxismo (hay algo furioso en la forma en que sus actores luchan, como si echaran un pulso)...

Sin embargo, lejos de empujarla hasta la ceremonia o de elevarla hasta el mito, critica esta teatralidad reconocida: muestra el reverso o el exterior, los engranajes de lo que, siguiendo a Planchon y Allio, él denomina una "máquina de actuar". En *Soldados*, ésta es, según confiesa, "una caja, la gran sala en ruinas de un castillo en donde la generación precedente habría inscrito los resultados triunfantes de sus especulaciones humanistas: una enorme sala barroca pintada en 'trompe-l'oeil', un falso cielo, una falsa arquitectura a la antigua, el lirismo de un entusiasmo que ya no tiene sentido y que no ofrece a Marion más que las cuatro paredes de una prisión donde lanzar sus gritos y emociones" (2). Los bastidores del escenario de *Don Juan* (cuyos decorados están firmados por Chéreau) y los obreros que desde allí hacen moverse "las pesadas piezas" de esta "maquinaria primitiva" están incluso a la vista. Ya que *Don Juan* hace su comedia literalmente sobre las espaldas del pueblo —la comedia de un "intelectual traidor a su clase y progresista"—, antes de que la máquina no se vuelva contra él, como en esos "grandes espectáculos eufóricos (comedias-ballets, piezas de máquinas) que tanto le gusta realizar (a Molière para esa Corte que a menudo le paga para que la divierta y que tan a menudo le abandona como se hace con los criados", y lo que lleva a Chéreau a titular su texto sobre *Don Juan* como "el teatro de la ambigüedad y de la mala conciencia" (3).

Quizá los dos espectáculos más significativos, si no los mejores de Chéreau durante este período, son *Le prix de la révolte au marché noir* (*El precio de la revuelta en el mercado negro*) (Aubervilliers y después Sartrouville, 1968-69) y *Splendore e Morte di Joaquim Murieta* (*Esplendor y muerte de Joaquim Murieta*), que sella su entrada en el Piccolo Teatro



ENGUERAND

Michel Piccoli en "Combate de negro y de perros".

(1970). El primero fue montado a toda prisa, con la huella de mayo del 68, sobre un texto de Dimitri Dimitriadis; el segundo es un encargo del Piccolo y Chéreau no apreciaba más que a medias la obra de Pablo Neruda. Sin embargo, quizá incluso a causa de sus imperfecciones, nos muestran claramente cómo Chéreau construye su teatro en dos niveles. Por un lado, existe el viejo juego: en *Le prix...*, las escenas de Shakespeare que los estudiantes de una compañía universitaria tratan de montar como contrapunto a la revuelta que está en la calle y en la que la familia real, de paso por allí, hace una parodia involuntaria y completa. En *Murieta*, la leyenda de Murieta que representa una compañía de viejos actores miserables en una iglesia ruinoso... Se trata, propiamente de las ruinas del escenario. Ruinas resplandientes e irrisorias. Por otra parte, se perfila una práctica diferente del teatro, más próxima a la vida, a la realidad cotidiana: la de los estudiantes que aparecen al final de *Le prix de la révolte* o la del público de los trabajadores chilenos que se apropián, con sus palabras y gestos, de la leyenda de Murieta. Lo que Chéreau, hablando sobre *Le prix de la révolte*, formulaba así: "Este espectáculo que describe la muerte de una cierta forma de teatro plantea (...) en

lo más profundo la necesidad de encontrar otra cosa, quizá un nuevo uso del teatro" (4).

### ■ Innovador y tradicional

Chéreau es al mismo tiempo innovador y tradicional. Actúa sobre el estatuto de la representación; exalta sus falsas apariencias pero las muestra como tales. Su teatralidad es de doble filo. Y su situación está en armonía con la institución teatral: se inserta en ella, "practica con toda ingenuidad la ideología normal de los teatros populares", pero lo hace para comprobar que "toda la descentralización no es más que una amplia empresa de *desclasamiento*": lejos de transformar a sus espectadores en militantes (únicamente los disfraza así), en el mejor de los casos la descentralización lo que hace es crear "aficionados de teatro". Su discurso, como él mismo, reconoce después de los acontecimientos del 68, sólo puede ser ambiguo (es el "discurso indirecto" del artista), y su trabajo sólo puede oscilar entre el teatro como ceremonia y el teatro como acto. A riesgo de hacer, a fin de cuentas, de esta oscilación su propio tema.

En 1972, Patrice Chéreau vuelve de su breve pero fecundo exilio italiano. Se reparte la dirección del Théâtre de la Cité

TNP con Roger Planchon y Robert Gilbert. Paradójicamente es este "teatro popular", cuya "muerte ejemplar" había anunciado, el que presta, si no su nombre, al menos sus siglas a su común empresa. Si Chéreau contribuye a su proyección (sus espectáculos tienen grandes éxitos) no lo hace por principio: "Ya no creo en nada de lo que el 'combate' teatral ha hecho hasta ahora: quiero decir, la búsqueda de un público, la animación cultural" (6). Se sirve de ella para realizar su obra: la obra de un artista. Instala su equipo en Villeurbanne: Richard Peduzzi para los decorados, Jacques Schmidt para el vestuario y André Diot para la iluminación. Llama a sus actores favoritos, entre los cuales figuran María Casares, Roland Bertin, Daniel Emilfork, Gérard Desarthe y François Simon..., y también a algunas de sus estrellas fetiches (Alida Valli entre ellas).

En una decena de años (de 1972 a 1981) realiza seis espectáculos de dimensiones imponentes y asegura varias reposiciones (*La disputa* de Marivaux conocerá tres versiones). Por otro lado, monta *Los cuentos de Hoffmann*, de Offenbach (1974), y estrena, en versión íntegra, *Lulú* de Berg (1979), en la Ópera de París. Y dedica un año a la realización del *Anillo*, la tetralogía de Wagner, en Bayreuth, con ocasión de su centenario (1976).

La dualidad del teatro sigue siendo su preocupación central. Pero en lugar de experimentarla como una impotencia o una discusión interna, Chéreau intenta ahora exponerla y resolverla —al menos haría productiva— en el espectáculo mismo. De una forma u otra, todas sus realizaciones del período de Villeurbanne citan la representación. *La disputa* se construye en un doble espacio escénico: en la sala, un estrado dispuesto como laboratorio de física del Siglo XVIII, y en el escenario, el castillo, bordeando el bosque en donde se han criado, fuera del mundo, los niños objeto de experimento del Príncipe. Separándolos, el foso de orquesta de donde suben vapores sulfurosos: el Príncipe, Hermiane y su corte lanzarán una tabla estrecha, coja, para franquearlo (es el "salto del foso" según la expresión de Marivaux) y llegar así al escenario, donde permanecerán, no obstante, en posición de espectadores-mirones, antes de interrumpir, indignados, el terrible espectáculo de su obra.

Peer Gynt es un mentiroso, un mitómano: "Cree en sus sueños, vive en lo imaginario" (Gérard Desarthe). Su epopeya es una exploración de su propio teatro: la termina en "una escena en lo sucesivo vacía, vacía de sueños de lo imaginario, vacía de las realidades prosaicas del realismo, donde encontrará los signos de lo simbólico" (7). El *Anillo*, en Bayreuth, "espectáculo *oblicuo* que atraviesa tanto los sistemas estéticos e ideológicos como estratos históri-



LUC MICHON

Patrice Chéreau.

cos" (8), constituye una investigación sistemática de la teatralidad burguesa del Siglo XIX y termina, tras el desmoronamiento de esa máquina teatral que es el Waihall, con el interrogante mudo que dirige al público festivalero la masa de obreros y comparsas de esta gran aventura que se ha interpretado sin ellos.

Cada vez más, Chéreau realiza "sumas". *La Disputa* es un acto único, bastante breve de Marivaux, pero, compuesto tardíamente, este acto es un reflejo de toda su obra y una reflexión sobre ella. François Regnault la amplía dotándola de un prólogo hábilmente compuesto con otros textos de Marivaux (9) y Chéreau secciona esta *Disputa* en una sucesión de siete "noches" —que la convierten en otra creación (o descreación) del mundo. *Peer Gynt* (antes de elegirla, Chéreau pensaba en *Fausto*) convoca a varios continentes, mezcla Noruega, el desierto africano, el océano y el reino subterráneo de los Trolls... durante más de siete horas, en dos tardes, etcétera. No es solamente una cuestión de duración. Como en el *Anillo*, Chéreau pone en escena, cada vez, la teatralidad de una época o de un estado de la sociedad: la de las Luces en *La dispute*, a comienzos de la revolución de los años veinte en *Toller*, la de la dictadura en *Lear* de Bond... Estos espectáculos son también "tumbas" del imaginario occidental. Quizá Chéreau descubrió entonces en la ópera una materia sin duda rebelde (la dominó, en Bayreuth al menos, con ayuda de Pierre Boulez) pero privilegiada: el de un teatro doblemente mítico. Con la opción de volver al cine cuando

quería contarse a sí mismo y describir el mundo contemporáneo.

### ■ Nanterre-Amandiers

La instalación de Chéreau en Nanterre, en 1982, tiene, de nuevo, algo de paradójico. ¿Es para lograr lo que no pudo llevar a cabo en Sartrouville? Pero han pasado veinticinco años, Amandiers no tiene nada en común con el Teatro municipal de Sartrouville y, reconocido y casi idolatrado, Chéreau no es ya un niño prodigio. Entonces había tratado de enraizarse en un lugar, en una institución y en un contexto ideológico (el del "teatro popular") ya existentes. En Nanterre intenta forjar un nuevo instrumento de trabajo. Su gestión sigue siendo singular: no rechaza las contradicciones, más bien las exagera. Se nutre de ellas, aun a riesgo de sucumbir o de ser aplastado por ellas.

Chéreau hace primero tabla rasa. En la Casa de Cultura existente y en el antiguo Centro dramático constituye un nuevo organismo, SARL, en el que Catherine Tasca (que le dejará en 1986 para irse a la CNCL) y él toman la dirección. Exige y obtiene campo libre. El Estado le asegura una subvención de 30 millones de francos, es decir, la equivalente a la de un teatro nacional como el TNS, pero sin tener la servidumbre estatutaria. Nanterre-Amandiers (así denomina al conjunto) consta de dos salas, una escuela de actores y una célula de producción cinematográfica, una biblioteca y un restaurante. Estos sectores no son fijos de por vida, ni cerrados en sí mismos. La escuela que dirige Pierre Ro-

mans no tiene periodicidad regular: ha precedido al teatro (sus comienzos datan de noviembre de 1982 mientras que las representaciones no empezaron hasta 1983) pero puede también ser suspendida; no alberga nunca más que una promoción... que forma parte integrante de la empresa puesto que sus espectáculos de salida pueden figurar en el cartel de la temporada (en esto tampoco hay reglas: fue el caso de la segunda promoción, no de la primera). Aún más, la escuela, el teatro y el cine a veces colaboran: fue con estos mismos alumnos-comediantes con los que Chéreau realizó una película, *Hôtel de France*, y un espectáculo, *Platonov*, ambos basados, más o menos libremente, en la obra de Chejov. Actualmente, varios de entre ellos, una decena, actúan en el *Cuento de invierno* y participan en *Hamlet*, estrenado en Aviñón: están contratados por dieciocho meses. El sector cine, que Chéreau reconoce que es, de momento, la parte más débil de su proyecto, está lejos de mantenerse a sí mismo; para producir películas, Nanterre necesita socios del exterior y no siempre los encuentra...

Nanterre-Amandiers es una institución abierta y móvil. Desde sus comienzos, no ha cesado de modificarse, de evolucionar. También descansa, deliberadamente, sobre una contradicción. Por un lado, se organiza en torno al trabajo personal de Chéreau y del pequeño grupo que éste, desde hace tiempo, ha reunido a su alrededor. Y este trabajo es polivalente puesto que va de la puesta en escena a la enseñanza y la realización de películas y conjuga

el teatro con la ópera. Nanterre-Amandiers no existe más que para y por un Chéreau multiforme. Por otro lado, es un lugar que acoge otras iniciativas aparte de las suyas propias. Nanterre alberga conciertos y proyecciones de películas y acoge espectáculos. Pero no lo hace como una Casa de Cultura, que aspira al panorama cultural. Las opciones de Chéreau son más restringidas. Se inscriben dentro de la lógica de su trabajo, de sus afinidades y de sus amistades (por ejemplo, con Boulez).

### ■ La Ley del desequilibrio

Con respecto a los directores que han realizado espectáculos allí, son escasos y, con la notable excepción de Luc Bondy (*Tierra extranjera*) y de Bernard Sobel (*La ville*, de Claudel), forman un grupo pequeño: Claude Stratz, Pierre Romans y temporalmente Jean-Hugues Anglade. Según declaración propia, el espacio de Nanterre es difícil y arriesgado: está marcado por Chéreau, no se puede utilizar tal cual, hay que apropiárselo en cada momento y reconquistar a sus espectadores... Algunos han fracasado. Otros proyectos han abortado: en la última temporada, Jean-Marie Patte y Jérôme Deschamps tenían que haber trabajado, sus realizaciones figuraban en el programa de abonos, pero no vieron la luz, por razones sin duda diferentes... En resumen, la ley de la institución de Nanterre es el desequilibrio: una especie de

C

Primera visita

# HÉREAU CON SHAKESPEARE Y KOLTÈS



DELAHAYE

Patrice Chéreau y Laurent Malet en la obra de Bernard-Marie Koltès, "En la soledad de los campos de algodón".

Patrice Chéreau, niño prodigio del teatro francés en los años sesenta y uno de los más conocidos directores del teatro mundial, se presenta por primera vez en nuestro país —Festival de Tardor de Barcelona— con dos de sus puestas en escena más representativas de los últimos años: un clásico, *Hamlet* de Shakespeare (del 14 al 19 de noviembre en el Espacio A del Mercat de les Flors), y un autor de nuestro tiempo, el recientemente fallecido Bernard-Marie Koltès y su obra *En la soledad de los campos de algodón*

(del 16 al 18 de noviembre en el Espacio B del Mercat de les Flors). *Hamlet* se presenta en la versión francesa del poeta Yves Bonnefoy. El propio Chéreau representa a uno de los personajes de la pieza de Koltès, junto al actor Laurent Malet. Ambos espectáculos cuentan con escenografía de Richard Peduzzi. En julio de 1988, la revista "Théâtre en Europe" publicó el estudio de Bernard Dort y las declaraciones de Patrice Chéreau que reproducimos en estas páginas.

inestabilidad esencial alrededor de un polo fijo. Su público es más o menos del mismo estilo. El mismo Chéreau lo confiesa: este público es todo menos fiel, el número de abonados oscila entre 3.000 y 8.000, pero son sobre todo espectadores individuales, de máxima tarifa, que pueblan (o despueblan) las salas, golpe a golpe. La situación geográfica de Amandiers ilustra igualmente la singularidad de la empresa: ésta se encuentra en un extremo de Nanterre, de París y de una gran Universidad, en lo que era en un principio un agujero del tejido urbano, un pequeño desierto en medio de las ciudades dormitorio. Ahora se ha formado una especie de "núcleo fuerte" Nanterre-Amandiers. Su situación fuera de París "permite mucha tranquilidad y concentración" (10). Pero la empresa depende igualmente de París, del público, de los medios de comunicación y de los subsidios parisinos o nacionales. Chéreau no ha vuelto a rehacer Sartrouville.

Los dos primeros espectáculos de Amandiers en 1983 fueron *Combat de nègre et de chiens* (*Combate de negro y de perros*) de Bernard-Marie Koltès y *Les paravents* (*Los biombo*) de Jean Genet, o sea, el estreno de la segunda obra de un joven autor francés y la reposición de una obra monumental de Genet que hizo época, hace unos quince años, pero con reputación de irrepresentable. Hacia ya tiempo que Chéreau no había montado ningún texto contemporáneo —exactamente desde *Loin d'Hagondange* (*Lejos de Hagondange*) de Jean-Paul Wenzel (1977)— y si bien *Los biombo* constituyen también una suma, lo es de forma muy diferente al *Anillo* o a *Peer Gynt*. Sin duda, Chéreau persigue la búsqueda de un "teatro alegórico" en el que las "ideas encarnadas desencadenarían al fin la emoción. A fuerza de belleza" (11). Pero se aferra en la actualidad, sobre todo, a una dramaturgia alegórica del presente. De ahí su apasionado interés por las obras de Koltès en las que no ve textos que reproduzcan detalladamente la realidad: "Koltès —le gusta recordar— formula con una frase magnífica lo que yo tenía la impresión de pensar desde hacía tiempo: al menos el teatro es el único lugar en donde se dice que aquello no es la vida" (12), sino "metaforas del mundo contemporáneo".

Se podría incluso hablar de "parábolas", sobre todo en *Dans la solitude des champs de coton* (*En la soledad de los campos de algodón*), en la que Chéreau fue también, a partir de su reposición de otoño, uno de sus intérpretes, así como en *Quartett* escrito por Heiner Müller como prolongación de *Relaciones peligrosas*. Además, cuando retoma (caso de *La falsa doncella*, de Marivaux), o monta por primera vez clásicos (*Lucio Silla*, una ópera olvidada del joven Mozart), Chéreau pone menos acento que antes en



Gérard Desarthe y Roland Bertin en "Peer Gynt".



Jane Birkin en "La falsa doncella".

la presencia, por así decirlo arqueológica, del teatro: lo que le atrae primeramente es el juego del amor y el dinero o la mecánica del poder. No se entretiene mucho en el ritual de la representación: pone en escena un combate cuyas formas están, seguramente, teatralizadas, a veces hasta el énfasis, pero, en cualquier época en que la acción se sitúe, siguen siendo sintomáticas de las luchas que desgarran nuestra sociedad. Es significativo que sus últimas realizaciones giren en torno a *Platonov* en donde percibe lo que denomina "un teatro de escepticismo" y que a pesar de las diferencias que existen entre el espectáculo y la película, representadas ambas por los alumnos de la escuela pero con otra distribución de los papeles principales, sea la primera vez que su teatro y su cine se comunican.

Por último, el director Chéreau vuelve a la experimentación. Rompe con el dispositivo frontal y con el modelo de teatro a la italiana que podría pensarse que le eran indispensables. La mayor parte de *Los biombo* se interpreta en la gran sala de Amandiers, acondicionada como un cine de los años treinta, junto a Barbès, al que sólo irían ya emigrantes árabes. "En *Los biombo* actuábamos en todas partes; en *Quartett* actuábamos también en el foso, en la sala, en el escenario; en el caso de *Lucio Silla*, la mera presencia de la orquesta en el foso da a la sala todo su valor y justificación a la colocación del escenario detrás. Se ha adoptado otra solución para *Platonov*: el gran escenario se ha utilizado en el otro sentido, con los trescientos espectadores en el escenario con el telón de hierro cerrado" (13). Cambiando de sala y remodelando la disposición de ésta en cada espectáculo, Chéreau parece explorar todo el espacio de Amandiers, probar sucesivamente las posibilidades. Medir sus fuerzas. El hecho de trabajar con los alumnos de la escuela tiene el mismo sentido; lo concibe como "un replanteamiento" y "un riesgo mayor". Pero no hace un sistema de esta experimentación. No escoge las formas pequeñas, los "fragmentos", en contra de las grandes realizaciones, las sumas. Hace alternar unas y otras. En Aviñón, el *Hamlet* de Chéreau se interpreta junto a *En la soledad de los campos de algodón* por y con Chéreau.

Esta es la paradoja del Chéreau de Nanterre-Amandiers. Ha escogido una institución contra la institucionalización. Quiere hacer de ello un espacio de libertad y de invención. Trata de conjugar una soledad creciente, un trabajo de equipo y un sueño de apertura. El teatro y el cine; los espectáculos de escuela y las realizaciones de prestigio... Y en vez de celebrar esta dualidad del teatro que no ha parado de fascinarle, la pone deliberadamente a prueba. Esto es lo que produce la amplitud de su paso: son raros los

hombres de escena que rechazan el encierro o la embriaguez de sus triunfos espectaculares. Su fragilidad también: tal empresa no conocería reposo, está condenada a minar sin tregua sus propias bases. Chéreau permanece fiel a sus fuentes y a su vocación de "artista": "persigue la alianza imposible del teatro como ceremonia y del teatro como acto. De la imagen y del juego; de la utopía y de lo real. Pero ahora sabe que no la encerrará en un espectáculo: no puede lograrlo más que por relámpagos y éstos no le permitirán nunca nada más que medir los fallos. Quizá sea esto a lo que se refiere cuando habla de "teatro alegórico (...). A fuerza de belleza". ■

(1) "Les éléments d'une poétique" par Odette Aslan, en "Les Voies de la création théâtrale", vol. XIV consagrado a Chéreau, textos reunidos y presentados por Odette Aslan, en las ediciones del CNRS, París, 1986, página 15.

(2) Chéreau, Patrice: "A propos des Soldats", texto recogido en el volumen XIV de "Voies de la création théâtrale", ya citado. Página 89.

(3) Texto incluido en "Théâtre en Europe", número 16, febrero 1988, página 31, con este comentario de Chéreau: "Un texto muy marcado por la fecha (1969) y que me hace sonreír un poco"...

(4) "Patrice Chéreau ou le piège du théâtre", por Bernard Dort, en "Théâtre réel", Col. "Pierres Vives", Editions du Seuil, París, 1971, página 111.

(5) "Une mort exemplaire", en "Partisans", número 47, abril-mayo 1969. Texto recogido en el volumen XIV de "Voies de la création théâtrale" antes citado, páginas 92-96.

(6) "La mousse, l'écume", entrevista de Émile Copermann con Patrice Chéreau, en "Travail Théâtral", número 11, primavera 1973, página 17.

(7) "Fonctionnement du dispositif" por Marie-Madeleine Mervant-Roux acerca de *Peer Gynt*, en el volumen XIV de "Voies de la création théâtrale", antes citado, página 175.

(8) "Chéreau et le théâtre lyrique" de Alain Satgé, *ibid.*, página 327.

(9) El texto de este Prólogo (versión 1976) establecido por François Regnault figura en el volumen XIV de "Voies de la création théâtrale", antes citado, páginas 123-135.

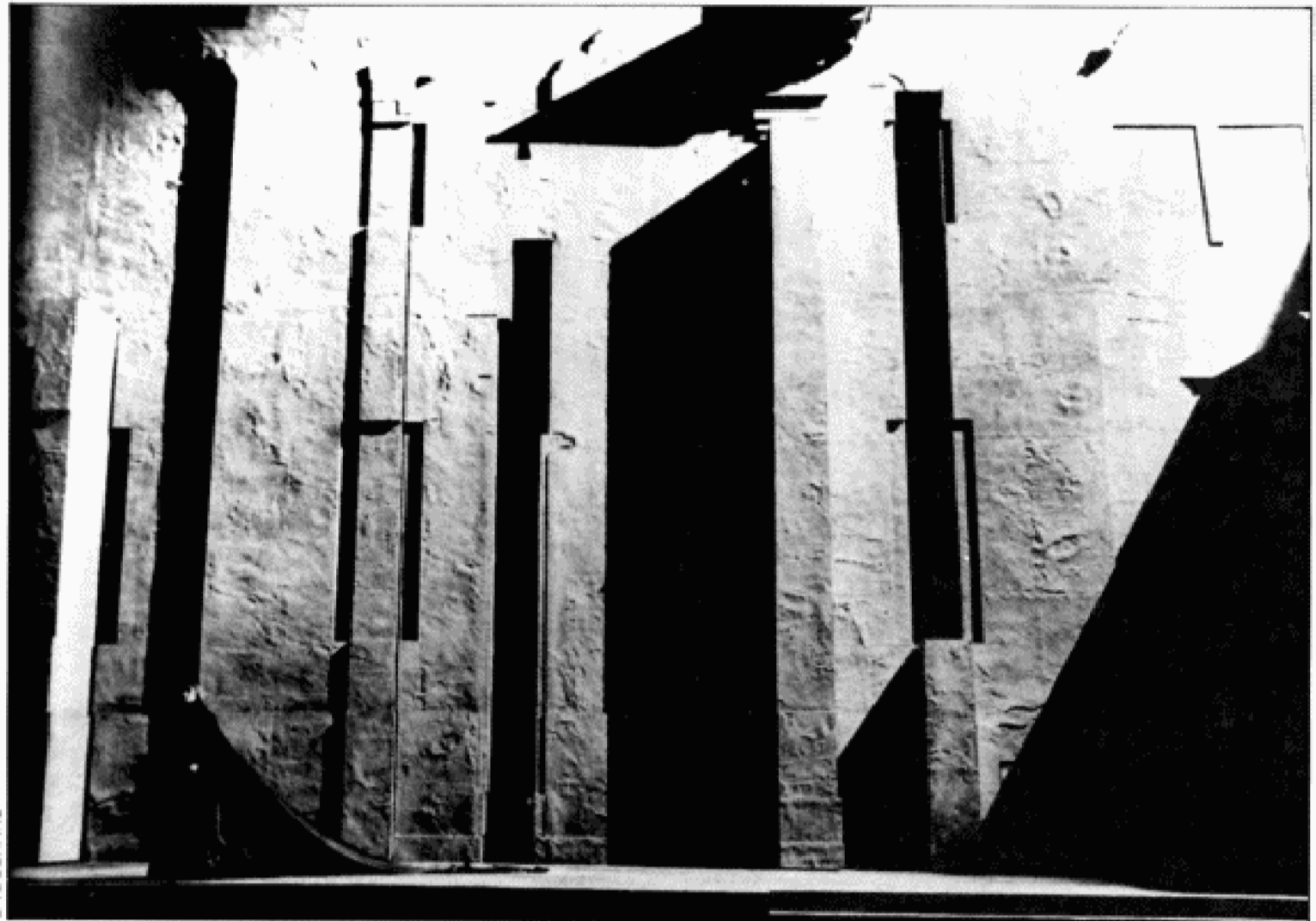
(10) "Il ne faut pas que les mises en scènes se patinent", declaraciones de Patrice Chéreau obtenidas por Monique Le Roux, en "Le Cargo/spectacle" (Grenoble), número 5, octubre 1987.

(11) Citado por Odette Aslan en "Pourquoi *Peer Gynt*?", en el volumen XIV de "Voies de la création théâtrale", antes mencionado, página 139.

(12) Entrevista de Patrice Chéreau con Monique Le Roux, en "Le Cargo/spectacle", antes citado.

(13) *Ibid.*

Ciertos pasajes de este texto han sido tomados de mi estudio: "L'Âge de la représentation", escrito para "Le Théâtre en France, du Moyen Âge à nos jours", tomo II, bajo la dirección de Jacqueline de Jomaron, publicado en la editorial Armand Colin.



Escena de "Lucio Silla", de Mozart.

## ME DIVIERTO

Patrice Chéreau

**T**al vez soy como los viejos directores de teatro antiguos: la primera vez que llegué a Nanterre verifiqué si todas las lámparas se encendían, si los espejos estaban situados en el lugar adecuado y si había jabón en los lavabos. Desde entonces, el director de escena cohabita con el director del teatro. Intento estar presente en la dirección, en la gestión. Esto lleva tiempo. Me gusta producir los espectáculos de los demás, pero puede que sea en detrimento de mis propias creaciones. Es la elección que he hecho. En Nanterre disponemos de un espacio que no podríamos tener en París. Pudimos construir tres talleres, tres salas de ensayo y dos salas de espectáculo. Son posibles cinco ensayos simultáneos. Actualmente, estamos preparando los espectáculos de Aviñón. No conozco muchos lugares en París que permitan esto.

No estamos a la caza de subvenciones, pero de año en año nuestros créditos se estrechan y nos fuerzan a malabarismos financieros permanentes. ¿Quizás sean nuestras temporadas muy ambiciosas? No lo creo. Este año, estrenaremos *Hamlet*, *Le retour au désert* (*El retorno al desierto*) de Koltès con Mailan y Piccoli, el *Cuento de invierno* bajo la dirección de Luc Bondy un espectáculo de Pierre Remans con la compañía y otro de Daniel Emilfork; Nanterre

tiene que encargarse de todo esto. Estaba previsto un sexto espectáculo, un estreno de Jérôme Deschamps, pero hemos tenido que renunciar, no teníamos garantías de que se mantuviese el presupuesto. No se puede escapar a este círculo. El equilibrio de las cuentas, como en toda empresa privada, es la clave del trabajo. Hemos tenido que buscar otras subvenciones, otras financiaciones, coproducciones con el TNP, con el Departamento, mecenazgo (Mercedes, UAP, la Caisse des Dépôts) o coproducciones con el sector privado. *Le retour au désert* se representará probablemente en París.

### ■ Contra la esclerosis

Desde hace un año, estamos intentando reestructurar Nanterre. No es cosa fácil: habría que impedir a la gente dar vueltas o girar en el mismo sentido en el que habitualmente lo hacen. Es necesario que lleguen nuevas gentes. Y, al mismo tiempo, los que ya están aquí, todos, los que hayan venido conmigo o sean más antiguos en la casa, hay que saber hacerlos trabajar juntos, cosa que nunca es sencilla. Después de seis años, hay que modificar ciertas reglas del juego, si se quiere escapar a la esclerosis.

Nanterre ha nacido de una acuación teatro-cine-escuela de actores, a la que se añaden otras actividades, como por ejemplo, conciertos. Frecuentemente estamos al máximo de nuestras capacidades; de otra manera, nos arriesgaríamos a

convertirnos en una casa de cultura. Queríamos organizar, con Richard Peduzzi, grandes exposiciones de pintura, Giacometti, Bacon, todos los pintores que nos gustan. Pero nos pareció que existían en París otros lugares más apropiados: una casa como Nanterre debe definirse también por todo lo que hace y hay que ceñirse a lo que es esencial para nosotros. Incluso aunque algunas veces no sea lo más visible: como la Escuela de Actores. Ayudó a Jacques Doillon a rodar una bella película: *L'Amoureuse* (*La enamorada*). Con el próximo grupo, yo mismo realizaré otra película y André Techiné igualmente rodará una; al trabajar por tercera vez con los actores de esta Escuela, de año en año, he reencontrado el puro placer de la puesta en escena y puede que haya vuelto a aprender lo que es realmente ser un actor; creo que esto me ha ayudado.

Hace seis años que Nanterre existe. Es una casa en donde uno se enfrenta con sus propias dificultades, sus propios frenos. Pero si se quiere ser el motor de un nuevo espectáculo, de un nuevo proyecto, la casa se presta totalmente: basta con saber atraer a la gente. Nanterre funciona con la impaciencia, mi impaciencia, en todo caso.

Me preocupo siempre de todos los aspectos de la puesta en escena, la iluminación, el vestuario, el control, etcétera. La organización de un mundo, en una palabra. Nunca he deseado ser actor; siempre he ansiado ser director de escena. Pero las ganas de hacer teatro, de hacer espectáculos, cambian a lo largo de los años. Nunca se da la