

Rotulados de títulos epigramáticos y sugerentes, sus cinco textos teatrales evocan un universo personal, lleno de complejidad y sutileza, donde la palabra se convierte en vehículo privilegiado de la acción y el dibujo de los personajes es de rotunda consistencia. Poeta de espacios residuales, abandonados provisionalmente por la especulación urbana o el desarrollo urbanístico, entregados a la arbitrariedad de la intemperie, se convierten en territorios desolados donde los seres humanos que encarnan sus personajes han de librar una batalla en la que media con frecuencia la propia supervivencia. Relaciones de tráfico, de intercambio, de extorsión o de comercio que revelan una mirada descarnada sobre la condición humana, de la que ha desaparecido el vaho de lo afectivo, el tinte idealista del sentimiento. Y un tema siempre explícito o agazapado, la denuncia del racismo, su desenmascaramiento, la certeza de que la única sangre nueva que cabe inyectar en las viejas arterias de Occidente es la de los inmigrantes.

“Me gustaría escribir una obra como se construye un hangar —dice Koltès—; es decir, levantando primero una estructura que va desde los cimientos hasta el techo, antes de saber exactamente qué es lo que va a contener; un espacio amplio y móvil, una forma lo suficientemente sólida como para poder albergar otras formas dentro de ella”. Esta fascinación por los espacios urbanos abiertos, provisionalmente abandonados, privados incluso de la función para la que fueron creados, es una de las constantes de la obra de Bernard-Marie Koltès. Con la excepción de *Le retour au désert*, donde el autor sitúa la acción en el interior de una vivienda, los espacios que contienen sus demás obras pertenecen todos a un paisaje urbano o industrial donde se ha instalado la desolación. Son espacios que se convierten en metáforas de la vida, o de un aspecto de la vida que cobra en ese contexto toda su elocuencia. Lugares privilegiados regidos por un orden propio que suplanta al orden cotidiano al que está sometido el resto de la ciudad. Un espacio donde sus ocasionales moradores coinciden movidos por razones oscuras.

Así es el paisaje que evoca *Quai Ouest*, descrito por el propio autor y localizado en un hangar al oeste de Manhattan, a orillas del Hudson, donde se situaba el puerto de Nueva York antes de que el tráfico portuario se desplazase hacia Brooklyn. “Quise transmitir —dice Koltès— esa sensación extraña que se experimentaba al atra-

vesar ese lugar inmenso, aparentemente deshabitado, con los cambios de luz que se suceden a lo largo de la noche y que penetran por los agujeros del techo; los ruidos de pasos y de voces que se multiplican en el vacío, la presencia de alguien que pasa rozando o quizá de una mano que te sujeta de repente”. Aquel hangar fue derribado como consecuencia de un plan en favor de la seguridad y de la moralidad pública impulsado por la municipalidad de Nueva York en 1983 y hoy no es más que una escollera anclada sobre pilotes, que se adentra en el estuario. En un lugar igualmente desamparado y neutro suceden los tratos entre el traficante y el cliente de *Dans la solitude des champs de coton* y *Combat de nègre et de chiens* tiene como escenario las obras que constituye una empresa extranjera en plena selva de un país africano, como Senegal o Nigeria. Se trata de un espacio inspirado por un viaje de un mes que el autor realiza a un país del África subsahariana para visitar a unos amigos que trabajan para una empresa extranjera que realiza obras públicas contratadas por el país africano. “Imaginad —escribe Koltès— en plena selva una pequeña urbanización de cinco o seis casas, rodeadas de alambradas y vigiladas constantemente por guardias negros armados en el exterior. Hacía poco había terminado la guerra de Biafra y bandas de saqueadores castigaban la región. Los guardianes, durante la noche, para distraer el sueño se comunicaban con ruidos fantásticos emitidos con la garganta que se prolongaban hasta el alba. Fueron esos sonidos de los guardianes los que me decidieron a escribir esta obra. Fuera de aquel cerco tenían lugar los mismos dramas cotidianos de cualquier barrio pequeño burgués de París... el jefe de obras que se acostaba con la mujer del capataz, cosas así. Aquel fue mi punto de partida”.

Bajo la vigía nocturna, los espacios elegidos por Koltès para sus obras —sólo en *Le retour au désert* la acción sucede en parte a la luz del día— se convierten siempre en espacios límite, en frontera entre la vida civilizada y el mundo salvaje. Espacio neutro donde se diluye la jurisdicción de los preceptos morales y el articulado de las normas. Campo que ofrece silencioso amparo a hombres heridos por la urgencia o la desdicha y les permite resolver necesidades que no encuentran cauce a la luz de la policía diurna. La norma de estas relaciones es el comercio, el intercambio. Para Koltès el planteamiento “comercial” de las relaciones humanas no es una óptica pesimista, sino más bien el esquema que más se aproxima a la realidad. “No es que yo quiera ignorar la afectivi-

dad —dice—; sino que la afectividad también existe en el comercio. Nunca me gustaron las historias de amor. Casi no dicen nada. No creo en la relación amorosa en sí misma, eso es una invención de los románticos... Cuando se quiere contar una historia más precisa hay que buscar otros caminos. Creo que el ‘deal’ es un medio sublime”. El “deal” es el término que se describe en la primera página de *Dans la solitude des champs de coton* como una transacción comercial realizada en base a valores prohibidos o estrictamente controlados; un trato que se cierra en lugares neutros, indefinidos y no pensados para este fin entre proveedores y clientes, mediante un entendimiento tácito o un código de signos convenidos o un diálogo de doble sentido —con el fin de evitar la traición o la estafa— a cualquier hora del día o de la noche, independientemente de los horarios reglamentarios de los establecimientos homologados, pero sobre todo durante sus horas de cierre.

El tráfico, la relación comercial bajo penumbra de clandestinidad es una metáfora del encuentro que mantienen los personajes de Koltès en sus obras. Podríamos hablar de cinismo. Para el autor no se trata de un término despreciable, porque encuentra que en el fondo todos somos muy cínicos. “La bondad absoluta no existe, —dice Koltès— si acaso habría que buscarla en los monjes o en los ascetas, quizá ellos son los únicos que han encontrado una respuesta a la vida, por eso son los verdaderos marginados... En realidad las relaciones que establecen los seres humanos entre sí son cínicas aunque teñidas de afectividad. Eso es lo que complica todo y al mismo tiempo proporciona argumentos que permitirían seguir escribiendo durante toda la vida. Lo verdaderamente interesante es captar la variación que existe entre cinismo y afectividad, entender cual es su juego de proporciones. No hay nada más cínico que las películas sentimentales; yo prefiero el cinismo manifiesto”.

El diálogo de la transacción comporta en las obras de Koltès el peso de la acción dramática misma. Rompe en soliloquios compartidos sobre la soledad, el deseo, el miedo, la atracción que ejercen el amor y el odio. La palabra es el instrumento del teatro, casi el único medio de que dispone y del que se sirve hasta las últimas consecuencias. Aborrece de las soluciones convencionales, de los oscuros, de los saltos de tiempo y los cambios arbitrarios de decorado. En su opinión se trata de trucos desgastados, artificiales, que desconectan al espectador en una interrupción forzada: La clave del teatro para Kol-

LA IMPLACABLE MIRADA DE LA NOCHE

MOISÉS PÉREZ COTERILLO

“Veo la escena de teatro como un lugar provisional, del que los personajes parecen estar deseando salir. Es como si uno se planteara allí un dilema: esta no es la vida de verdad; cómo hacer para escapar de este sitio. Las soluciones parece siempre que tendrían que ocurrir fuera de la escena, como en el teatro clásico. Para los que pertenecemos a la generación del cine, el automóvil podría ser, dentro de la escena, el símbolo del anverso del teatro: la velocidad, el cambio de lugar, etcétera. Entonces, lo que parece suscitar el teatro es el abandono de la escena para encontrar la verdadera vida. Pero resulta que yo ya no sé si la vida de verdad existe en algún lado y si, abandonando definitivamente la escena, los personajes no se encontrarán en otra distinta, en otro teatro, y así sucesivamente. Esta es la cuestión esencial que hace que el teatro permanezca. Siempre he detestado un poco el teatro, porque el teatro es lo contrario de la vida; pero siempre regreso a él y me gusta, porque es el único lugar donde se dice que aquello no es la vida”.

Sobre la veleidad de las modas, atravesando el repertorio impermeable de los teatros europeos, el teatro de Bernard-Marie Koltès ha conseguido en poco más de diez años hacerse oír en la escena internacional con una pasmosa nitidez. Movido por el juego alterno de admiración y rechazo de las convenciones teatrales, que es común a los nuevos creadores, desdeñando el repertorio de recetas culinarias, reinventando un paisaje a la intemperie, reclamando el valor primordial de la palabra o sometién-dose deliberadamente a la disciplina de las tres unidades, enterrada desde el siglo XIX, Koltès es hoy una muestra ejemplar de dramaturgia contemporánea, en un panorama donde escribir para el teatro parece cada vez más una rareza.

tès está en conservar el desarrollo lineal del tiempo desde el principio al fin de la obra. Ha descubierto la regla de las tres unidades (acción, tiempo y espacio) y la emplea como el secreto más valioso del teatro, el que le pertenece por esencia. “El cine y la novela viajan, —escribe— el teatro, en cambio, mantiene los pies sobre el suelo”.

La breve intriga argumental de *Combate de negro y de perros* arranca de una anécdota simple: Un obrero negro ha encontrado la muerte en las obras que la empresa extranjera realiza en su país y su hermano atraviesa el recinto cercado, donde viven los capataces y los técnicos de obra blancos, para pedir que le entreguen su cadáver. Nadie le entregara el cuerpo de su hermano y esa negativa movilizará una serie concatenada de acontecimientos que alcanzan el clima de la tragedia. Un ingeniero, un maestro de obras, una mujer a quien éste ha hecho venir de París con la idea de compartir su vida y un negro misteriosamente introducido en el recinto acotado de los blancos son todos los personajes. Su única arma es la palabra, una palabra capaz de ponerles en carne viva, como seguramente ninguna intriga podría hacerlo con más eficacia. Obra sobre el racismo, sobre el neocolonialismo, pone al descubierto la imposible relación de dos mundos, la quiebra de los ideales en los que se creía a ciegas, la caída de los sueños prefabricados; la absurda atracción de los contrarios, la rotunda y persistente reclamación de un derecho mínimo y ancestral, —dar sepultura a un hermano muerto— que se convierte en detonante en amenaza capaz de poner en peligro la seguridad de la reserva de los colonos blancos.

La aparición fulminante del teatro de Bernard-Marie Koltès en la escena mundial no debe disociarse de la relación privilegiada que el autor mantiene con Patrice Chéreau, uno de los grandes directores europeos, que se ha convertido en su más fiel intérprete sobre la escena. Pero sería injusto atribuir a esta relación y a los magníficos montajes de cuatro, de las cinco obras de la producción de Koltès que Chéreau ha realizado en el Théâtre des Amandiers en Nanterre, la única clave del éxito de un autor representado constantemente en Europa y en América. Más bien el argumento habría que volverlo del revés, como hace el propio autor en sus declaraciones, cuando se muestra convencido de que los actuales directores de escena hacen demasiado teatro de “repertorio”. “Un director se cree un héroe si consigue montar la obra de un actor contemporáneo en medio de seis tí-

tulos de Shakespeare, Chejov, Marivaux o Brecht. No es cierto que los autores que tienen cien, doscientos o trescientos años cuenten historias de hoy, por más que se puedan encontrar equivalencias. Yo soy el primero en admirar a esos autores y en aprender de ellos. Pero aunque en nuestro tiempo no existan autores de su talla, pienso que es preferible montar a un autor contemporáneo, con todos sus defectos, que diez obras de Shakespeare. Nadie, y mucho menos los directores de escena, tienen derecho a decir que no existen autores. Lo único cierto es que no se les conoce, porque no se les representa. Llegar a estrenar una obra en condiciones aceptables es para un autor una suerte inaudita. ¿Cómo puede alguien pretender que los autores sean mejores, si nadie les pide nada ni se preocupa de sacar a la luz lo mejor de que son capaces? Habría que decir que nuestros autores contemporáneos son, por lo menos, tan buenos como nuestros directores de escena”.

La cita no tiene desperdicio.