Grumdberg y Novarina

Dos entrevistas de Santiago Martín Bermúdez

Entrevistamos a dos dramaturgos franceses. Ninguno de ellos tiene apellido estrictamente francés, las dramaturgias de ambos nada tienen que ver entre sí, mientras que sus objetivos y procedimientos son divergentes. Jean-Claude Grundberg (1939) es autor de un teatro exigente en el que laten personajes, situaciones, historias, sugerencias, drama. Grundberg es autor de un teatro complejo y lleno de humor, un equilibrio difícil entre rigor y sentido de la comunicación. Valère Novarina (1947) escribe un teatro sin nada de todo eso, pero con un elemento que podría cumplir su función: la palabra, el lenguaje como realidad carnal y no sólo poética, como parte de la existencia y no sólo como reflejo de la esencia. Tiene uno la impresión de que las piezas de Novarina –que también es pintor- tuvieran lugar delante de paisajes de Tanguy. Ambos enriquecen a sus auditorios apelando a lo mejor que tiene el hombre, la inteligencia. Escuchemos a estos dos artistas de tan distinta índole.

Jean-Claude Grumdberg

La trilogía de Jean–Claude Grumdberg alrededor de la guerra consta de las obras *Dreyfus, L'atelier y Zone libre.* La primera trata de un grupo de aficionados que ensaya en Polonia una obra teatral sobre el caso Dreyfus y se desarrolla antes de la guerra; la segunda cuenta un episodio de posguerra, mientras que la tercera se sitúa en plena guerra, durante el gobierno de Vichy y la Ocupación. Está presente la suerte del pueblo judío, cuya civilización le fue entonces arrancada a Occidente de manera definitiva.

J-C.G. *Zone libre* es la última que escribí, era más arduo hablar sobre lo ocurrido durante la guerra. Es una historia familiar. ¿Qué puedes hacer cuándo has nacido en una situación como la que se desencadena en Francia a partir de 1939, el año en que nací?, ¿cómo consigues vengarte de aquello que te han hecho a ti y a tu pueblo?, ¿cómo vivir en un país cuyas autoridades se han dedicado a fusilar, a detener, a entregar a gente para que la ejecuten o la deporten?

S.M.B. ¿En qué medida se encargó de hacer justicia la depuración de posguerra?

J-C.G. ¿Se puede hablar seriamente de depuración en Francia? No se podía depurar a todo el país. Gente como Lucien Rebatet salió en seguida de la cárcel, sin problemas.

S.M.B. Sí, pero a Robert Brasillach lo fusilaron, como más tarde a Laval. Drieu la Rochelle se suicidó antes de consentir un proceso por colaboracionismo. Doriot murió con uniforme alemán.

J-C.G Son unos pocos nombres. No puede decirse que hubiera una gran depuración. Fue una guerra civil y hubo algún que otro muerto en ese bando, como en toda guerra, pero no hubo auténtico ajuste de cuentas. Todo se paró de repente un buen día. Y es que no podía darse una depuración, gran parte de la población había estado implicada.

S.M.B. Su trilogía gira alrededor de la cuestión judía de esos años, antes y después de la guerra. Da la impresión de que se trata de aportar algo a una cuestión que no se ha puesto lo bastante de manifiesto.

J-C.G. Tenía que hablar de ello. Es increíble que lo que le sucedió a los judíos no pareciera algo esencial después de la guerra. Cuando Le Pen dice que eso no es más que un detalle, dice en voz alta lo que piensan y sienten otros. Al terminar la guerra se consideró que las deportaciones y el exterminio de judíos era un detalle. En Francia hubo gran estupor cuando se abrieron los campos de concentración, pero ahí acabó todo. En el primer juicio de Papon ni siquiera se menciona la deportación de los judíos. Lo importante es la Resistencia frente a la Ocupación, o la Milicia frente a la Resistencia. No se habla de la Milicia o de la policía que detienen judíos para que los alemanes los deporten. No se habla de los campos guardados por gendarmes. Ni de la expoliación de los judíos en esos años. El olvido se mantie-

ne durante medio siglo, incluso por parte de las propias víctimas. Encima, tenías que estar contento de haber salvado la piel. Como si todo aquello no hubiera sido más que una cuestión de mala suerte. La memoria está borrada de todas partes. Existen absurdos administrativos como el que evoco en *L'atelier;* se entregaban certificados de defunción, cuando deberían ser certificados de desaparición. Los que se daban en los años 50 ponían que la persona había muerto en Drancy. Mentira. Como es bien sabido, Drancy era el punto de partida de los deportados. Pero así se ocultaba la responsabilidad en el genocidio.

Hablamos de un narrador judío francés que nos gusta a ambos, Patrick Modiano. En Modiano laten aquí y allá estos temas: los abigarrados grupos de colaboradores, la persecución de los judíos, la insidia de la ocupación, todo ello con su carga de nostalgia crítica, de mirada hacia el pasado en busca de sentidos y sensaciones. Me habla de otro narrador, Emmanuel Beuve, de gran interés, que trata también estos temas. Grumdberg ha adaptado para televisión su novela *Le piège.*

S.M.B. He leído algunas obras suyas de juventud, como *Demain une fenêtre sur rue* o *Chez Pierrot,* y también algunas posteriores, como *L'Indien sous Babylone,* además de la trilogía. Con éstas y *Rêver peut-être* puedo hacerme una composición de lugar. Comparar al Grumdberg que caracterizaba muy bien y con gran precisión los personajes con el Grumdberg posterior, de muy superior complejidad. Ya no hay la claridad de postura de aquellas dos obras juveniles.

J-C.G. Allá por 1967-1968 no consideraban que dijera las cosas con demasiada claridad. Los de izquierda me consideraban de derechas, y los de derechas demasiado a la izquierda. Una pieza que me interesa especialmente es *En revenant de l'Expo,* cuya acción arranca en tiempos de la exposición universal de 1900 hasta la guerra del 14, con la grandes ilusiones, la huelga general, los conflictos de la época. Era, entre otras cosas, una crítica de la utopía socialista y sindicalista, y no fue bien recibida. Pero yo estaba contento. Como a *Chez Pierrot* y *Demain,* cierta izquierda la consideró negativa, y así me lo hicieron notar algunos comunistas en sus críticas. En el este *Godot* no se monta hasta que cae el muro.

Esta entrevista tiene lugar inmediatamente después de haber visto *Rêver peut-être,* en montaje de Jean-Michel Ribes, en el Théâtre du Rond-Point des Champs-Elysées. Hablamos de esta obra. Una obra de sueños. En primera línea, Shakespeare y Kafka. Pero también Calderón, y quién sabe si alguna de las *Juliette o la llave los sueños* (la original de Goerges Neveux, la operística de Bohuslav Martinu, la cinematográfica de Marcel Carné), pero olvido preguntárselo en el calor de la charla. Le pregunto, no muy convencido de que conozca a Ismail Kadaré, si no hay algo de la novela *El palacio de los sueños,* de este espléndido novelista albanés. Y, en efecto, también está presente ese libro, en especial la confiscación de los sueños. Grumdberg considera a Kadaré uno de los grandes escritores de hoy.

J-C.G. Otra obra mía, *Amorphe d'Ottenburg,* consiste en cierto modo en una pesadilla, es una especie de cuento de encantamientos, una falsa pieza shakespeariana cuyo héroe llega a una Edad Media teatral por la que deambulan tanto los nazis como los aliados, y asiste a la colisión entre todos los bandos.

S.M.B. En *Rêver peut-être* hay muchas referencias cultas. En mi país, eso sería razón suficiente para ofender a algunos de mis colegas y para que la crítica se ensañara con el autor por pedante. Sin embargo, aquí el teatro está lleno.

J-C.G. Se dan varias circunstancias. Por una parte, la suerte de tener un reparto con Arditti, con Aumont, con Maréchal. Y la confianza del director, Jean-Michel Ribes. Pero, claro, eso no hubiera bastado. Tenía que ser un texto que funcionase. Creo que se puede hacer buen teatro sin olvidarse del público. Es la mejor lección que puedo sacar de obras mías, como *L'atelier.* Si no hacemos más que teatro de investigación, las salas se vaciarán. La gente tiene que encontrar placer en el espectáculo, en *Rêver* aunque no conozca *Hamlet,* aunque no alcance el fondo del asunto, porque en fin de cuentas todo el mundo sueña, y por ello cualquiera puede llevar a cabo determinado nivel de lectura de la obra. Al escribirla, la pensaba para un teatro pequeño. Fue Ribes quién le dio este formato. Por ejemplo, el sueño de Africa no se veía, lo contaba el personaje. Ribes dijo que no podía ser, que había que representarlo. Pero cómo. Me dijo que aquello era asunto suyo, que me limitara a escribirlo. Pero hay vedettes que se estrellan porque el texto no marcha, como le ha pasado a Belmondo. Tiene que haber algo detrás que interrogue, que interese a la gente. Es verdad que un autor como Kadaré no puede atraer la atención de millones de personas, pero él sobrevivirá frente a la mayor parte de los novelistas de su tiempo. Al principio, Beckett se representaba en salas casi vacías, y hoy día hay en el mundo millones de personas que han interpretado Godot; no que la han visto, que la han interpretado. A veces yo mismo me encuentro que una acomodadora ha

Foto: Frédéric Mei

Michel Aumont, Pierre Arditti y Marcel Maréchal en *Rêver peut-être.* Théâtre du Rond-Point des Champs-Elysées.

interpretado tal o cual papel en *L'atelier.* Lo mismo pasa con *La casa de Bernarda Alba* de Lorca. Muchas mujeres han hecho esas obras de abundante reparto femenino. Porque para la difusión de una obra hay varias vías, y es muy importante la de los colegios, aficionados, etc. En estos medios se han hecho mucho mis obras breves, como *Michu* o *Les vacances.*

S.M.B. Da la impresión de que en Francia hay una división tajante entre teatro público y teatro privado. Que no hay una relación entre ambos, entre el teatro subvencionado con objetivos artísticos y el teatro de entretenimiento, de bulevar.

J-C.G. Creo que esa diferencia que, en efecto, ha existido de manera muy notoria, empieza a desaparecer. Hay ya varias generaciones que van al teatro privado porque no encuentran su sitio en el subvencionado. *Arte,* de Yasmina Reza, la hizo en París el teatro privado, mientras que en Londres y varias ciudades alemanas lo puso el teatro subvencionado.

S.M.B. En mi país hay una clara esclerosis del teatro subvencionado.

J-C.G. En el teatro público, pese a la idea de vanguardia o investigación, puede darse una instalación en el conformismo. La desgracia del teatro público es que le invada ese conformismo. Los directores y gestores son a menudo responsables del destino de las subvenciones. Y a veces es gente que predica la democracia en escena y no la practica en su trabajo. La democracia hay que respetarla, o llegaremos a la conclusión de que la dictadura es el régimen más eficaz, porque así no hay discusiones. Hay esa esclerosis, desde luego, pero sería peligroso poner en cuestión las subvenciones por eso, hacer lo que han hecho en Italia, o que confíen eso a las regiones, a menudo trabajadas por la extrema derecha, que están contra la cultura subvencionada. Tal vez haya que transformar el teatro subvencionado desde dentro. Lo absurdo es que se haya pretendido a ultranza una estética de la originalidad y de la supuesta ruptura. Como si en cine se hubiera impuesto que todos fueran como Godard. Todo el mundo tenía que singularizarse. Pienso que hay que poner obras de todo tipo. Puede ser peligroso el culto al artista. Muchos parecen decir lo que Andy Warhol: todo lo que hago es arte, ya que soy un artista. Hay que encontrar gentes modestas que además sean ambiciosas. Hay que tener los dos objetivos: hacer un teatro de gran público y hacerlo con verdadera exigencia. Pero, ahí tiene, ahora se pone cinco veces en el mismo año en teatros subvencionados el *Cyrano de Bergerac*. Aunque sea una obra estupenda, me parece ridículo. Con el costo de una sola de estas producciones se podrían haber puesto diez obras contemporáneas.

La democracia hay que respetarla, o llegaremos a la conclusión de que la dictadura es el régimen más eficaz, porque así no hay discusiones.

S.M.B. ¿Se trata de buscar un compromiso, un equilibrio?

J-C.G. Sí, hay que encontrar un equilibrio. Por mi parte, cuando escribo no pienso exactamente en lo que le va a gustar al público. Pero tengo una manera de hacer que tal vez conecta con el público. No puedo escribir algo que se escuche en un silencio riguroso, eso me daría terror. Me gusta la risa, y me gusta provocarla. La risa ha sido muy mal vista durante mucho tiempo en Francia, al menos en el teatro subvencionado. Pero tampoco eso basta. Hay que topar con las personas adecuadas. Tuve la suerte de conocer a Pierre Dux, administrador de la Comédie, un gran actor y director de escena y gran administrador, con prestigio en la derecha y la izquierda, con sentido del servicio público. Me estrenó obras en grandes teatros siendo bastante joven. Y aun así, las cosas pueden complicarse. En los años 70 hubo problemas en la institución. Y me encontré de repente entre el teatro privado y el público. Por ejemplo, con una obra como *L'Indien sous Babylone,* que no entraba en modo alguno en el teatro subvencionado, pero tampoco en el privado. Un fracaso en todos los sentidos. Pero tenía que salir de las obras de mi primera época, de cosas como *Chez Pierrot,* que se veían demasiado marcadas por *Godot.* El caso es que aunque uno escriba para que le representen en su momento, a veces la obra tiene que esperar su tiempo. Ya ve, entre el *Amorphe d'Ottenbourg* en 1971 y la reposición del año 2000 habrán pasado veintinueve años.

S.M.B. ¿Ha pertenecido usted a algún grupo? Me refiero no tanto a grupos teatrales como a los que defienden una postura, un autor o varios, una estética, y la imponen.

J-C.G. No, tan sólo he conocido gente que en un momento determinado me ha dado oportunidades. Sé las dificultades de la gente de mi época, y desde luego de la de ahora, por estrenar sus obras, encontrar directores interesados. En países como Francia, Italia, Bélgica, Suiza, imagino que también en España, la preocupación del teatro subvencionado no es encontrar autores de hoy, y esto es sorprendente. Sin embargo, en países como Alemania el eje de las preocupaciones del teatro público ha sido encontrar esos autores. En los países anglosajones lo poco de subvención que hay es en su mayor parte dedicado a la creación contemporánea y a la escritura de hoy. Tienen obligación de hacer encargos, o se considera que no han gestionado bien. En Francia estamos en una situación lamentable, en comparación.

S.M.B. En mi país existe una ideología oficial (no sólo ministerial, no sólo funcionarial; es oficial) según la cual no hay autores. ¿Ocurre aquí lo mismo?

J-C.G. Ya lo creo que sí, y además va acompañada de una segunda parte, para no perder la apuesta: no hay autores y, de haberlos, son malos. Aquí, gente como Vitez ha hecho mucho daño, al margen de que fuera un gran profesional. Hemos tenido la mala suerte de tener directores estrella. Strehler, aquí, no leyó ni una sola obra contemporánea. Además, no comprendía la cuestión política en Francia. Mi obra *Dreyfus,* que se había hecho bastante en teatros subvencionados, apareció en Italia en la revista *Il Drama.* Le pedí a Strehler que le echase un vistazo a la adaptación. Strehler dijo que *Il Drama* era una revista de extrema derecha, lo que supongo que descalificaba mi obra. Al mismo tiempo montaba la *Villegiatura* de Goldoni en el Odéon, una producción soberbia, con muchos actores y gran costo. Y a quién buscó como adaptador: a Felicien Marceau, es decir, alguien condenado como colaboracionista en Bélgica. Con Pasqual fue por el estilo. *Dreyfus* y *L'atelier* se habían estrenado en el Odéon. Le propuse *Zone libre,* para que toda la trilogía se estrenara en el Odéon. Tenía la producción, la misma que más tarde se estrenó en el Théâtre d'Orléans. Me dio largas: aún no he firmado el contrato, cosas así. Después, cuando firmó, nunca consintió en recibirme. Qué miedo le daba.

S.M.B. A Lluis Pasqual le he oído decir, en público, junto a la ministra de cultura española de hace cuatro años, que en el repertorio quedarán más o menos 25 obras.

J-C.G. Y puesto que ya están escritas, lo mejor es que dejemos de escribir, ¿verdad? Puesto que apareció Beckett en los 50 y tal vez Koltès en los 80, ya se acabó. Por cierto ¿hay alguien que sepa qué títulos entran en esa relación de 25 obras?

(Nos permitimos unas risas y alguna divagación. Evitamos cualquier insulto a ausentes.)

J-C.G. ¿Pero es que los responsables no comprenden que para que tengamos 25 títulos, ó 12, es preciso que se monten cientos? Cuando Beckett escribe, hay una multitud que escribe, y no sólo los Ionesco o Adamov o Audiberti, había un montón de autores, y desde luego había autores de bulevar, o autores como Lenormand, que han desaparecido por completo no sé por qué, que cualquier día pueden reaparecer. El propio Bernstein con la película de *Resnais* ha salido de su tumba. No se puede saber quién va a quedar.

S.M.B. ¿Estrenó usted pronto? Antes ha hablado de que es preciso topar con la persona adecuada. ¿Quién fue para usted esa persona adecuada?

J-C.G. En los 60 nadie leía mis obras, nadie las montaba. Yo era actor y hacía un papelito en un pequeño programa de televisión. Por entonces me paseaba con *Pierrot* y *Fenêtre.* Allí estaba Marcel Cuvelier [el director de la versión de *La cantante calva* que se sigue haciendo en el teatrito de la Huchette]: ¿así que usted escribe obras de teatro?, pues démelas. Se las di en el acto y al día siguiente me dejó de piedra cuando dijo que montaba *Pierrot.* Acudimos a todos los teatros privados, a todos los subvencionados, y todos dijeron que no, los de la radio hicieron un informe: ese chico es joven, que haga otra cosa. Así que pusimos cada uno 50.000 francos. Era el año 1966, alquilamos la Alliance Française, que nos cobró el doble de lo debido. Fue un estreno triunfal, pero en mes y medio no hubo público. Ahora bien, yo me había convertido en autor. Si no hubiera conocido a Cuvelier habría tirado la toalla hace mucho tiempo. ¿Qué puedes hacer con informes como el de la radio?, que haga otra cosa, ¿qué era esa otra cosa?, dejar de escribir, supongo. Y no digamos con la lista de 25 piezas de Pasqual. Pero basta con que surja quien te dé la posibilidad de hacer tu obra. Era el caso de Dux y Miquel cuando estaban en el Odéon, antes de Strehler y Pasqual. Se interesaban por la creación contemporánea y todos los años había dos obras contemporáneas en la sala grande, sin contar la pequeña, enteramente dedicada a ellas. Lo ideal es cuando se da la pareja bien avenida de director y autor. Charles Dullin le dijo a Salacrou que le montaba todo lo que escribiera. Y Salacrou se puso a escribir; cuantos más fracasos, más insistían. Otro caso semejante es el de Giradoux y Jouvet. A veces se dice que cuando un autor es realmente importante encuentra su director de escena importante, como en el caso de Koltès y Chéreau. Yo no estoy tan seguro. Y menos aún de que Chéreau fuera el más adecuado para el mundo de Koltès. Sí en cuanto a fama; pero desde el punto de vista del humor que había en sus obras, creo que no. Koltès se adaptó a la visión de Chéreau, abandonó muchas cosas, halló cierto lirismo, no permaneció en su propio terreno, optó por un estetismo que no era el suyo.

Cuando Beckett escribe, hay una multitud que escribe, y no sólo los Ionesco o Adamov o Audiberti, había un montón de autores.

S.M.B. En España se ignora bastante lo que se hace en Francia. Y me da la impresión de que en Francia se ignora lo que pasa en mi país.

J-C.G. Eso no sucede sólo entre España y Francia. Ahora, en Europa no nos conocemos entre nosotros. Hay un gran aislamiento en esta Europa comunitaria. Antes era distinto, los autores de un país seguían las obras de sus colegas de fuera. Ahora, no. ¿No le parece terrible?■

Al cerrarse este número, recibimos la noticia de que a Jean–Claude Grumdberg le han concedido el premio Molière.

Valère Novarina

S.M.B. Usted utiliza en sus obras un lenguaje complejo. No es en absoluto sencillo traducirlas. ¿Cómo traducir esa gran cantidad de neologismos?

V.N. No sé, hay gente que se apasiona con los problemas que plantean los textos, es como afinar un violín. Necesito ese tipo de traductores.

S.M.B. ¿Se puede decir que sus obras son obras de teatro? Al llamarlas así ¿no las relativizamos? Porque da la impresión de que su pensamiento dramático no viene directamente del teatro, sino de otros géneros literarios, el ensayo, la poesía incluso.

Tomamos un hombre, lo partimos y dentro encontramos el drama, el sufrimiento.

V.N. Lo que hago podría llamarse tal vez teatro de lo utópico, o teatro del rostro, o teatro de la carne. Reconozco muchas influencias, desde Restif de la Bretonne a Mallarmé. No, mi filiación no es directamente "dramática".

S.M.B. En sus obras no hay nada de eso que se aprende cuando se aprende a escribir teatro. Más bien se diría que lo rehuye. No hay personajes en el sentido que todo el mundo entiende por tal. Además, en sus acotaciones a menudo pide cosas imposibles. Lo que está en el centro de su obra es el lenguaje. Dígame cómo se las arregla, ya que el público de teatro es uno de los más conservadores, si lo comparamos con otras artes. Y el teatro depende de un público amplio, incluso cuando se trata de minorías.

V.N. El teatro se reproduce a sí mismo. Es extraordinario comprobar que los actores jóvenes tienen más o menos los mismos defectos que los de antes. Es un lugar en el que se da de manera asombrosa la mentira. Es fascinante. En fin, le respondo a su pregunta. Sí, el lenguaje está en mi obra por todas partes, es eso lo que exploto, lo que busco. El lenguaje es como un germen antropogénico. A partir del lenguaje se hace el hombre, es como una operación alquímica. Tomamos un hombre, lo partimos y dentro encontramos el drama, el sufrimiento. El lenguaje hace al hombre. A partir del lenguaje surge todo lo demás. Por otra parte, el teatro es el lugar dónde se ve el lenguaje, donde se ve el espectáculo de la palabra, la palabra radical. Esa es mi utopía motriz.

S.M.B. ¿Qué piensa del intento de los años 60, no olvidado del todo, cuando en el teatro se quiso prescindir de la palabra?

V.N. Los 60, e incluso antes. Desde Artaud. Puede ser una reacción comprensible condenada a estrellarse contra la realidad. Porque, al menos en Francia, el teatro ha sido siempre de la palabra, tanto en el Grand Siècle como en el siglo pasado, o más tarde, con autores tan dispares como Jarry o Claudel. La palabra está en el centro del teatro francés, mientras que no lo está en el alemán, que tendría en el centro tal vez la psicología, hablando en general. No me encuentro fuera de la tradición del teatro francés, al menos en ese sentido.

S.M.B. Por su obra se deduce que si ocupa un lugar en el teatro de su tiempo, ese lugar tiene que ser especial, distinto, con un público diferente y algo creyente. ¿Cuál es ese lugar?

V.N. He trabajado bastante con la Bastille, incluso he hecho algunas puestas en escena. También en los Festivales de Aviñón y de Otoño de París. Desde luego, no cuento con el apoyo de las grandes baronías o principados del teatro francés. Todo lo que he hecho ha sido con el teatro público, no he hecho nada en teatro privado. Sólo la reciente *Operette imaginaire* tuvo la propuesta de hacerse en un teatro privado nada menos que durante un año, pero no sé. He trabajado en festivales, y con gente como Alain Crombecque, Marie Collin o Michel Guy. Se han puesto mis obras en algunos países, en Alemania, en Lisboa, siempre en francés, con algún que otro elemento del idioma del país. Es un ámbito muy especial, en efecto.

S.M.B. ¿Cómo se pude hacer *Le drame de la vie,* que duraría unas doce horas y que tiene más de 2000 personajes? ¿Cómo se pueden hacer obras como *L'espace furieux* y *L'avant-dernier des hommes,* donde la palabra es todo, el actor acaso sea todo en escena, y no hay ni acción, ni pasado, ni situación, sustituidos por un flujo verbal inagotable, por una poética que lo abarca todo a través de una palabra omnipresente?

V.N. Precisamente, *L'espace* y *L'avant dernière* las he montado yo mismo. Tal cual. Sin cambios. *Le drame de la vie* sí necesita cambios. La adapté para diez actores y se montó en Aviñón en 1986; yo hice los decorados. Por cierto, hubo una pequeña batalla en el Festival, algo muy vehemente. Nos aclamaron y nos abuchearon, todo al mismo tiempo. Puedo decir que esas obras tienen ya su público. A estas alturas, la gente ya está informada. Y los textos dan lugar a sus actores. No son los escritores quienes se tienen que adaptar al teatro existente. El cantante wagneriano no existía antes de Wagner, y el actor claudeliano no existía antes de Claudel. Creo que, poco a poco, estamos consiguiendo una especie de actor novariniano. (Ríe al decir esto). Al principio parece imposible, y poco a poco los actores se ponen a trabajar y acaban apareciendo otros. Al

principio sólo había uno, André Marcon, ahora hay varios.

S.M.B. En usted, la invención de palabras y la escritura de piezas atemáticas sugieren que viene sobre todo de la filosofía. Hay musicalidad en sus obras, pero los temas, muy reconocibles, no son equiparables a temas dramáticos. Además, en esas piezas hay algo así como una abolición del tiempo. Para, a continuación, abolir también el espacio.

V.N. No vengo directamente de la filosofía, pero me he zambullido en la filosofía medieval. No ya la filosofía francesa. Me atrae la extraordinaria riqueza de la Edad Media. Dante, por ejemplo. Es cierto lo que usted dice sobre mi trabajo del tiempo. Yo trabajo el tiempo, no es que lo suprima. Lo que ahora escribo, un ensayo sobre el lenguaje y el espacio, termina siendo un ensayo sobre el tiempo.

El teatro me interesa en la medida en que es un trabajo sobre el tiempo, un trabajo manual sobre el tiempo, pues al tiempo se le trabaja como se trabaja la materia. Echo de menos en el cine el trabajo del tiempo. Que es lo que me interesa. Un trabajo complejo sobre la duración. Trabajo las obras como si fueran una partitura. *Le drame de la vie* la puse con las hojas pegadas a las paredes, en el taller, desplazándome, buscando. Viendo con perspectiva las duraciones, las masas. Visualizo así el libro, con una percepción arquitectónica y musical del espacio propios de ese libro. Con las puestas en escena hago lo mismo. Lo pongo todo en las paredes, y llevo a cabo, esencialmente, un trabajo con el tiempo.

Dibujo de V. Novarina.

S.M.B. ¿Trabaja sólo en esto, como autor?

V.N. Principalmente en esto. También soy pintor, y hago alguna que otra puesta en escena.

S.M.B. Evidentemente, usted es melómano.

V.N. Desgraciadamente, no soy músico, pero la música me parece algo esencial en el trabajo de construcción teatral.

Hacemos un paréntesis musical. No le interesa Boulez especialmente. Sí lo que él llamaba música clásica. Y la música árabe. La madre de Novarina era de Ginebra. Hablamos de la orquesta de esta ciudad, la de la Suisse Romande, que dirigía Ansermet en los buenos tiempos.

V.N. Me interesa mucho el principio de la variación. Lo encuentro en Bach. Variación en el sentido de renovación interior de las cosas. La palabra francesa variación no indica todo lo que encierra el concepto. El término alemán lo explicita mejor: *Veränderung.* Es decir, lo que se convierte en otro, en otra cosa, en otra acción, la renovación a partir de sí misma. Por ejemplo, mi obra *Le jardin de reconnaissance* (1997) está construida a partir del principio de la variación entendido en ese sentido.

Hablamos de Bach y de una obra que le interesa especialmente, *El arte de la fuga.* Novarina se muestra encantado porque en esta obra el tema regresa 287 veces. Hablamos de la trascendencia de la numerología en Bach. Y de los 2.587 personajes de *Le drame de la vie.* Finalmente, se refiere a la importancia para él del número 4, muy trabajado en esta obra.

V.N. 4 es la aparición del volumen. 1 es un punto, 2 es una línea, 3 es una superficie, 4 es el espacio. Entonces, el teatro es 4. Y 5 es el hombre en el espacio. Son cosas que se encuentran ya en Filón de Alejandría, llega hasta Bach y de repente hay un corte terrible. Pero cuando se trabaja en algo durante mucho tiempo se acaba teniendo relación con las cifras. Como si las cosas se construyeran a sí mismas, como si las palabras escribieran, como si la pintura pintara. No se trata de irresponsabilidad en el resultado, es que sabemos que trabajamos con algo que es otro. Recuerdo una frase de *L'haltérophil rigolo:* (Novarina hace que levanta pesas, sin conseguirlo): la barra dice que no, y de repente (hace que consigue levantarla) la barra dice que sí. No soy yo quien la ha levantado, es ella la que ha dicho que sí. Eso es muy exacto para el trabajo artístico, para la experiencia de salir de sí, del viaje de la persona, que las cosas son las que se hacen y uno es espectador, captador, medium, qué sé yo, en cualquier caso una figura distinta a la del sujeto creador.

S.M.B. Al leer su *Lettre aux acteurs,* da la impresión de que en ella el blanco fueran los directores de escena.

V.N. En cierto modo, sí. La escribí en un momento apasionado. Después de una pelea con un director de escena, que me había echado de los ensayos. En la historia reciente del teatro francés y europeo se dan dobles parejas antagonistas: director de escena y decorador (Chéreau/Peduzzi), por una parte, y por otra poeta y actor.

S.M.B. Mientras que el triángulo ha sido siempre actor, texto y público.

V.N. Exactamente, eso es. Creo que eso es lo que ha tenido en cuenta Claude Buchvald cuando ha hecho *L'opérette imaginaire* el año pasado; ha encontrado una relación a tres, directa, no perversa, no a partir de concesiones, entre público, actor y texto. *Pour Louis de Funes* es una llamada a regresar al centro, esto es, al actor, al trabajo del actor; y entendiendo el poeta, el autor, como un actor antes del escenario. Actor y poeta son hermanos, eso es lo que siento profundamente.

S.M.B. ¿Cómo llegó usted al teatro?

V.N. Mi madre era actriz en Ginebra. Trabajaba con Pitoeff. De pequeño pude ver a Louis Jouvet. Al venir a París conocí a Roger Blin y lo traté bastante. Lo llevaba dentro, en cierto modo. Pero no me considero un autor de teatro, yo escribo libros que pueden ir a escena.

S.M.B. Sus obras me recuerdan, en algunos aspectos y por el uso del lenguaje y las figuras poéticas, la filosofía de María Zambrano.

V.N. Es curioso. Precisamente, acabo de leer un texto suyo, ahora mismo, hace unos minutos. Me lo dio a conocer una actriz, en la Universidad de Lyon, cuando hace unos días hubo unas lecturas sobre el tiempo. Yo leí textos míos y la actriz trajo *Claros del bosque,* de María Zambrano. Es curioso que me hable usted de ella. No la conocía antes, y la encuentro fascinante.

Valère Novarina, nacido en 1947, es de Saboya, de origen italiano (un par de generaciones). Su padre era arquitecto y su madre, que era suiza, actriz.

V.N. Me he alimentado mucho de esa área tan fronteriza, con varios idiomas, el francés y el alemán, más el italiano, aunque en la corte de Turín se hablaba francés. Es un área no encerrada, como la Bretaña, sino muy abierta.

S.M.B. Es lo que puede llamarse la Lotaringia, ¿no es así? La parte más dinamizadora de Europa desde la Baja Edad Media.

V.N. Exactamente, la Lotaringia. En mi opinión, la Lotaringia existe de alguna manera, profunda y real. Si estoy en Nancy o en Europa Central, estoy en casa, pero en Toulouse o en Brest soy extranjero. También lo llamaría la cultura de la nieve. Por eso no me siento especialmente extraño en una ciudad como Moscú. Hay un autor muy interesante que se refiere a la Lotaringia, Charles-Albert Cingria, muerto no hace mucho, y que le recomiendo. Sus escritos son una belleza.

S.M.B. Da la impresión de que el teatro tiene para usted algo de específico, de propio.

V.N. A pesar de todo, el teatro es un excelente instrumento para pensar. Produce cosas que no se pueden producir de otra manera. Un ámbito en que puede ser reinventada la figura humana. La pintura de nuestro siglo, con Picasso, Soutine o Bacon, ha roto el rostro humano, el concepto burgués de rostro. Lo que no se ha hecho en teatro, o muy poco. Es un ámbito donde aún se puede trabajar contra las imágenes impuestas. Pero el teatro, tal vez por depender del público numeroso, como hemos dicho antes, no ha avanzado como las artes plásticas. El teatro y el cine han hecho poco en lo que se refiere a esa renovación. En cine es sorprendente. Piense en *L'âge d'or,* de Buñuel, que abría las puertas al cine de manera increíble, aquello era experimentación mental, fantasía. Después no hubo nada.

Es sorprendente que el cine reproduzca la novela del siglo XIX, y que el teatro se limite a reproducir poco más que el teatro de antes.

S.M.B. Ni siquiera Buñuel fue más lejos.

V.N. Ni siquiera él, en efecto. Es curiosa la dominación del cine realista, un fenómeno sociológico en todas partes. No quiero decir que no haya que plantear los problemas de la sociedad, pero echo de menos una crítica de la estética de lo real, precisamente ahora que los conceptos sobre lo real se ponen en cuestión. Es sorprendente que el cine reproduzca la novela del siglo XIX, que el teatro se limite a reproducir poco más que el teatro de antes.

S.M.B. Vivimos una época no experimental, más conformista.

V.N. Es cierto. Yo traté bastante a Jean Dubuffet. Era de los últimos experimentadores. Esos espíritus inventivos, abiertos, imaginativos que a sus casi noventa años seguían viviendo una aventura total. Cuando le veía, tenía la sensación de que él era el joven y yo era el viejo. Y sin embargo vivimos una época con sobreabundancia de imágenes del hombre impuestas que se pretenden hacer pasar por la realidad. Hay una visión economicista del hombre, que es radicalmente falsa. En la televisión y en otros medios. Hay que oponerse. Y la manera de oponerse es creando otras imágenes, haciendo frente a esas visiones estereotipadas. Es un código de reproducción que hay que combatir y desestabilizar. Se ha perdido el orgullo del artista. Ya no hay mecenas, ni aristocracia ni burguesía ilustrada.

S.M.B. Tenemos que conformarnos con el sector público. (Risas.)

V.N. En Francia, el teatro recibe un apoyo considerable por parte del Estado. Y ese teatro goza de buena salud, creo yo. No es casualidad que todos los directores de escena vengan a Francia. París es en cierto modo la capital teatral de Europa. Es cierto que hay una tendencia comodona de replegarse sobre sí mismo, de rutina, de refugiarse en los clásicos imponiendo a los colegiales que vayan a verlo. Me gustan los clásicos, pero esa imposición en contra de otro tipo de creación es la muerte. Y hay algo en Francia que es lamentable –espero que no pase lo mismo en España–: la manía de los centenarios, de las efemérides. ¿Sabía usted que en el Ministerio de Cultura hay un comité de centenarios y celebraciones diversas? Es aberrante. Es senilidad.

Prefiero no hablarle del centenario Lorca ni del centenario del Desastre. Prefiero no desilusionarle y concluir la charla en ese tono, para que crea que en España no hacemos esas tonterías.■

Las obras *Carta a los actores* **y** *Pour Louis de Funes* **han sido editadas en un volumen por la Universidad de Valencia en versión y edición de Fernando Gómez Grande.**