

Michel Vinaver, una poética teatral posmoderna

Estela Blarduni

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Facultad de Humanidades, UNLP

Michel Vinaver (1927) se inicia literariamente con dos novelas: *Lautauve* (1950) y *El objetor* (1951), publicadas por Gallimard a instancias de Albert Camus. Su primera pieza teatral, *Los coreanos*, aparece en 1955, prologada por Roland Barthes quien exalta la belleza de una obra con una visión de la realidad novedosa para el teatro francés, ya que sin ser teatro de tesis, y eludiendo intencionalmente el realismo, puede considerarse teatro político “si la política consiste en encontrar vínculos reales entre los hombres, expurgados de toda ‘decoración’ psicológica” (2002: 210). Estrenada al año siguiente por Robert Planchon, la pieza inició una serie de puestas de famosos directores como Gilles Chavassieux, Antoine Vitez, Alain Françon, Christian Schiaretti y Roberto Cantarella, quienes dirigieron producciones posteriores de Vinaver.

Personaje singular, el autor, a la par de su carrera como dramaturgo se desempeñó hasta 1980 como ejecutivo de la multinacional Gillette, donde como Michel Grinberg llegó al cargo de director general. Al retirarse de la vida empresaria, fue profesor de Estudios teatrales en la Universidad de Paris III y VII, continuando no solo con la tarea creadora de dramaturgo, sino también enseñando escritura creativa y publicando ensayos sobre teoría y análisis del género en: *Écritures dramatiques. Essais d'analyse des textes de théâtre*, donde se manifiesta como uno de los pocos creadores, sino el único, que desarrolla un método de lectura de los textos dramáticos.

Su teatro, que permanece alejado de las sucesivas modas, resiste una identificación con un movimiento dramático determinado y desde sus inicios supera la oposición binaria “teatro del absurdo”, con referencia al teatro de Ionesco o Beckett, versus “teatro político” de Bertold Brecht.

Al calificar su poética de “posmoderna” lo hago consciente del uso y el abuso de un término a menudo discutido, pocas veces definido con rigor sistemático. Lo empleo en el mismo sentido que lo hacen el crítico inglés David Bradby (1993: 147-148) y Alfonso de Toro (1991: 37) para referirse a una dramaturgia inscripta dentro de una sensibilidad que desde fines de los ‘60 ha transformado el campo cultural y sus límites al instaurar la pluralidad radical, la diversidad y la ironía desde una repetición paródica del pasado que, según Linda Hutcheon (1991), aparece como una forma de problematizar los valores y la política de las representaciones. Como sostiene la autora, las referencias intertextuales de la posmodernidad no aparecen con el sentido nostálgico y deshistorizante del pastiche, sino como una revisión impugnadora.

En este sentido, el teatro del autor se distingue por una temática ligada a hechos de la actualidad, enriquecida mediante intertextos míticos, artísticos y literarios: si en sus primeras obras aludía a la guerra de Corea o a la de Argel en *Los húsares* (1958) e *Ifigenia hotel* (1959), posteriormente enfrenta a sus héroes a la presión del mundo contemporáneo a partir de fenómenos generados por el capitalismo salvaje (*El pedido de empleo* (1971), *Los trabajos y los días* (1977), nutriéndose insistentemente en la crónica periodística, de un hecho policial en *Retrato de una mujer* (1984), o del accidente del avión de los Andes en *Lo corriente* (1981). Su última obra, *11 de setiembre 2001* (2004), es una suerte de cantata polifónica a propósito de la caída de las Torres Gemelas.

En las situaciones más banales de su teatro siempre resuenan asociaciones que matiza con arquetipos míticos, provocando un efecto solo comparable al logrado por Koltès, y si reconoce como influencias a Chéjov y Gorki, subraya como decisiva la de T. S. Eliot, de quien tradujo *The Waste land*, pero también Beethoven en sus últimos cuartetos y artistas plásticos como el pintor del ex-

presionismo abstracto y del *pop-art* Robert Rauschenberg (1925-2008) (relacionado con John Cage) y uno de los más influyentes pintores y escultores de la segunda mitad del siglo XX, Jean Dubuffet (1901-1981) .

A diferencia de gran parte de autores contemporáneos que desarrollan una actividad múltiple como teatristas, y a pesar de haber participado en alguna ocasión en la puesta en escena de su obra, reconoce que su forma de trabajo se centra en la escritura: “Rien n'existe avant d'écrire et écrire c'est essayer de donner consistance au monde, et à moi dedans.”¹ (1998: 13) Empleando una expresión de Vitez, menciona la importancia de un “texte insoluble” (1998: 15), “texto insoluble” que ofrece resistencia tanto a la puesta en escena como a los actores, ya que para él, el fundamento de toda actividad teatral reside en una tensión entre el texto y la representación, sin jerarquizar un elemento por sobre el otro (1998 II: 165).

A menudo su escritura ha sido comparada con una partitura, ya que revela una circulación musical interna. En ese sentido, su influencia ha sido importante en los dramaturgos más jóvenes: por ejemplo, Philippe Minyana y Roberto Cantarella, como actores, lo interpretaron en los '80 en el taller de Carlos Wittig, y experimentaron el desafío que implica decir una prosa sin puntuación, con una sintaxis que incluye giros del habla cotidiana en diferentes registros lingüísticos e idiolectos, en un diálogo en contrapunto. Dicha experiencia, como ellos mismos lo reconocen, dejó huellas indudables en sus roles posteriores como autor y director respectivamente.

Entre sus piezas más representadas figura *Portrait d'une femme* (2002: 5-117), la única del autor que se sustenta en un hecho ocurrido en el pasado, se basa en un caso policial de alta resonancia acaecido en 1954 y recogido como crónica policial en los diarios de la época, que da cuenta del caso de una joven estudiante de medicina que da muerte a su novio y el juicio posterior.

En la terminología de Vinaver se trata de una “obra paisaje”, lo que implica una “yuxtaposición de elementos discontinuos de carácter contingente”. Esta forma épica discontinua que probablemente Vinaver adapta de Bertold Brecha, le permite explotar la multiplicidad de puntos de vista, la fragmentación, las oposiciones, como en la pintura cubista de un Braque o un Picasso, pero también como en la poesía de Elliot y la prosa de Joyce.

A lo largo de veintiocho secuencias cuya lógica causal en el comienzo no se percibe, el lector-espectador debe ir componiendo una visión propia tanto de los personajes y de las circunstancias de una historia de amor que desemboca en el crimen, como de los patrones sociales que rigen el juicio de la Corte y de la sociedad.

Organizada en mini-escenas, la acción progresa incesantemente en diferentes espacios que alternan la figuración hiperrealista de la Corte de Justicia con lugares de la privacidad. Los retrocesos y anticipaciones temporales recorren una cronología que se extiende durante diez años. Este procedimiento de montaje o *collage* elude la fábula con moraleja al estilo brechtiano y, en cambio, se acentúan los contrastes entre la certidumbre moral de los miembros de la Justicia y la incertidumbre sentimental y anímica de la acusada.

En la diversidad de situaciones, surge con fuerza la alusión a un cuadro del expresionista belga James Ensor que se transforma en el cronotopo del retrato imposible: Sophie Auzanneau, la mujer enigmática, ante la certidumbre de que ya no la aman, se identifica con la imagen de una mujer de nariz verde y manos amarillas del cuadro de Ensor, que va a morderse los dedos hasta hacerlos sangrar. La analogía subraya la rabia y violencia que ejerce el personaje sobre sí mismo, mientras la figura del hombre joven, la futura víctima, no aparece en el cuadro, como si su presencia fuese accesorio.

1 Nada existe antes de escribir y escribir es tratar de dar consistencia al mundo, y a mí ahí dentro. (La traducción me pertenece.)

Vinaver emplea el término “figura textual” (1993: 901-904) para referirse a los personajes de teatro; en el de Sophie importa el retrato de una mujer a la deriva, como una suerte de *alter ego* del Meursault de Camus, inadaptada y extranjera en el mundo que vive, que no sabe explicar ni explicarse por qué ha disparado contra su amor, y que va a concluir presa de la maquinaria judicial.

Como en todas las obras del autor, se exige una actitud atenta del lector-espectador para componer una visión de los caracteres que surge de un proceso de interacción entre individuos, entre grupos, y entre lo individual y lo grupal, ya que prácticamente no aparecen monólogos de sus figuras dramáticas.

Los diálogos entre dos personajes son a menudo interrumpidos por otros diálogos que se superponen, de modo tal que hasta cuatro conversaciones se interfieren y entrecruzan en un mismo espacio de palabra. En estos diálogos en contrapunto que muchas veces se prolongan a escenas subsiguientes, por una convención tácita el personaje solo escucha a su interlocutor. De este modo, la palabra adquiere en el teatro de Vinaver más importancia que el despliegue visual y el principio de intrusión produce continuamente un efecto de sorpresa divertida, de uniones irónicas ilimitadas e imprevisibles. Es inevitable sentir la sensación de que todo está relacionado y surge además la necesidad de descubrir en el ritmo fluido de la conversación ordinaria, la confesión subyacente, tal como Anne Ubersfeld (2004: 201-209) lo ha señalado.

En *Portrait d'une femme* tanto el lenguaje estereotipado de abogados y jueces, como la banalidad de los clichés de los testigos, pone de manifiesto el progreso insidioso de la acusación y también la incomprensión del grupo familiar. El “nuevo uso de la realidad” que señaló Barthes no se encuentra en una representación socio-cultural de la época, la obra deja de ser realista en el sentido tradicional: el lector-espectador debe leer entre líneas la crítica a la ideología pequeño-burguesa y al petainismo judicial, en la Francia de los años '50.

Las concepciones de Vinaver sobre el teatro aparecen dispersas en sus *Écritures dramatiques* (1998), en “Notas” acerca de sus obras, en reportajes y, especialmente, en un artículo titulado “El fin y los medios del actor”, donde sostiene una línea de continuidad en las teorías acerca de la función del teatro y del rol del actor, que van desde Stanislavski a Brecht, pasando por el *Actor's Studio*. Su reflexión culmina sosteniendo que desde Esquilo, pasando por Stanislavski y llegando a Brecht, existe una línea de continuidad tanto en el propósito del teatro como en la función del actor, que consiste en “cambiar a los hombres, liberarlos del presente que los atrapa, abrirles un campo nuevo de visión y de acción”² (1993: 75). A partir de esta convicción, el autor construye una poética teatral de búsqueda permanente que ha influido notablemente en la generación actual, al instaurar simultáneamente una representación del mundo en que vivimos desde diversos puntos de vista y un cuestionamiento a los métodos implícitos en esa representación. A diferencia de Beckett o Ionesco, quienes en sus diálogos estigmatizaban la ausencia de comunicación, en Vinaver, los desfasajes, las rupturas y agujeros de la conversación cotidiana adquieren legibilidad mediante la ironía que establecen las leyes de un universo globalmente discontinuo.

En este sentido, concebidas como parodias posmodernas, sus obras son simultáneamente cómplices y críticas de los discursos dominantes.

Bibliografía

Barthes, Roland. 2009. “Aujourd’hui” o “Los Coreanos”, en *Escritos sobre el teatro*. Loup Rivière, Jean-Loup (prefacio). Vermal, Lucas y Andrés, Ramón (trads.). Buenos Aires, Paidós.

2 La traducción me pertenece.

- Bradby, David. 1993. *The theater of Michel Vinaver*. Michigan, The University of Michigan Press.
- de Toro, Alfonso. 1991. "Hacia un modelo para el teatro postmoderno", en de Toro, Fernando (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna.
- Hutcheon, Linda. 1991. "The politics of Postmodern Parody", en Plett, F. Heinrich (ed.). *Intertextuality*. Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 225-236.
- Ubersfeld, Anne. 2004. *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna.
- Vinaver, Michel. 1993. *Écritures dramatiques*, tomos I y II. Arlès, Actes Sud.
- , 2002. *Portrait d'une femme, Théâtre complet*, tomo. Arles, Actes Sud.