

KOLTÈS Y EL NEOBARROCO

Tras esta calma extraña
 esta linealidad artificial
 esta sapiencia convencional
 existe un mensaje irreal
 de la angustia universal
 de la impotencia mundial
 del terror germinal
 de la opción fatal
 de la condena vital.

Poema del verdadero Roberto Zucco.

“Siempre he detestado un poco el teatro, porque es evidentemente lo contrario de la vida; y sin embargo siempre regreso a él, y me atrae, precisamente porque es el único lugar en el que se admite inmediatamente que la vida está en otro lugar [...] Directamente no se puede decir nada con palabras, estamos obligados a decir detrás de las palabras”. BERNARD MARIE KOLTÈS.

Curiosa esta cercana analogía entre el poema original del maniático italiano Roberto Zucco y los textos de Bernard Marie Koltès que, como en una trama cifrada, se reflejan el uno al otro en variadas disonancias, para suscitar en el lector la búsqueda de nuevos cristales deformantes: exploremos en esta fábula de refracciones cómo indagar sobre nuestra fábula, escrutando la fisonomía que sugiere esta escritura, aparentemente lejana. Imagino que las paternidades ilustres, en el salón de efigies, irritarían un tanto a Koltès; muchos han evo-

cado a Genet, Giraudoux, Büchner y su “Woyzeck”, Conrad, Melville. Él es más escueto: cita a Shakespeare, Chejov y Marivaux.

¿Dónde habita su dramaturgia? Una barraca de una empresa europea en medio de un lugar del África (“Combate de negro contra perros”); el espacio privilegiado, abstracto y metafísico de un anónimo abrazo (“La noche antes del bosque”); un desolado y lívido hangar portual lleno de inmigrantes (“Muelle Oeste”); un lugar y un tiempo indefinidos en la geométrica tensión de un comprador y un vendedor, ofreciendo cosas in-nombradas o inexistentes (“En la soledad de los campos de algodón”); una moto Harley Davidson lustrada y brillada en el rito reiterado de un desolado atardecer africano (“Tabataba”); una casa amurallada por nostalgias, en una provinciana ciudad del este de Francia (“El retorno al desierto”); fugas carcelarias, sótanos de metro y transitorios internos

domésticos de pesadilla (“Roberto Zucco”). Entes solitarios, textos que rayan en el rococó contemporáneo, donde los personajes deliberan con racionalidad exacerbada; seres sin raíces o bruscamente desenraizados, emigrantes de un territorio que parecen exiliados de sus sombras, zonas limítrofes, salvajismo urbano; exceso de énfasis en los gestos de algunos, silencio de arcaica tensión teatral en otros, cuerpos que traicionan la incertidumbre, tinieblas. Casi todas sus obras están relatadas al compás de cuadros, en una fantasmagoría de eventos que recuerdan el *Stationendrama* de Strindberg: los albores del expresionismo. ¿Y la lengua? La lengua del paraíso y de la paradoja de la razón: el francés de Descartes, pero también el francés de Racine y sus personajes sólo arquitecturas de lenguaje; el francés de Marivaux, gran fabulador de elipses interiores, siempre al filo del exceso de razón que se vierte en sofismas, envolviendo a los personajes en el laberinto de sus palabras. El francés de Genet y sus palimpsestos de grotescos y verbosidad, con sus metáforas recargadas, bajo las cuales sucumbe el personaje. Pero, además, un automóvil Jaguar, un rifle Kalashnikov, nostalgias del Pont Neuf de París, un café francés y de Bagdad a la vez, que explota en la noche, un Mercedes Benz, esta vez modelo 280 SE, y otra vez la moto Harley Davidson. Umberto Eco diría que, aquí, alguien está fraguando un complot hermético contemporáneo. No nos anticipemos, busquemos en la obra de Koltès: distingamos entre “interpretar” textos y “usar” textos.

Lo primero que viene a la mente, en este mosaico de elementos, figuras

y palabras, por supuesto, es hablar de sincretismo, de actitud cercana a la inestabilidad, de verbosidad fluctuante, de extraterritorialidad, de descentramiento, de experimento y de turbulencia. Me pregunto, de manera un tanto capciosa: ¿cómo involucrar a Koltès en el ámbito de la dramaturgia de la disolución de la modernidad? Atención: hablo de disolución de la modernidad, no de postmodernidad, voluntariamente y quizás de manera provocadora, porque siento que por uso y abuso lo posmoderno empieza a significar demasiadas cosas. Me agrada más el flujo ondulante: pensemos en un lento torrente, con meandros, cascadas, enseñadas y desembocaduras, en el que débilmente disolvemos nuestra condición moderna. La dramaturgia no escapa a ello: Chejov, Pirandello y Brecht reman en este sentido. Después de tanto vanguardismo y vanguardia de la vanguardia y negación y veneración del experimento, tal parece que, dramáticamente, nos resignamos a reconocer que algún filósofo tenía razón: el ser (del cual ya no hay nada que decir) está habitado sólo por lenguaje. Pero ¿cómo hablar de alguien del que no hay nada que decir y que es toda una cascada de palabras? El ser se vuelve problemático cuando percibimos que el proyecto de la modernidad, en algo, no encaja. El drama estaba centrado en el ser; si el ser se nos vuelve problemático, el drama es problemático. Acabar con el drama tampoco es tan sencillo. El género, entonces, se extraña de sí mismo, con la irrupción de elementos épicos en su estructura. Elementos que, más o menos, todos conocemos: suspensión de intrigas, uso del narrador, monó-

logos ambivalentes que explican escenas, relatos corales, diacronías en la trama. ¿Debemos pensar en una influencia brechtiana? ¿Reconocería Koltès algo en Brecht? Probablemente, no. Bueno, Brecht tampoco aceptaría demasiado fácilmente que tiene sus responsabilidades disolventes. Dejo esta insinuación en el aire, sin madurar, como algunos elementos de la obra de Koltès, para que cada quien juegue con ella un poco como le plazca.

El planteamiento puede deslizarse aún más: disuelta la modernidad, o mejor, en disolución, el mismo proceso lo padecen las entidades del drama: los personajes, la intriga y la trama; en fin, todo aquello que, en sus devaneos, Goethe, Schiller y sus secuaces habían logrado establecer (con la ayuda indispensable de Racine y los suyos) como "drama" empieza a aguararse; dicho más prosaicamente: el río se revuelve. Y dentro de un río revuelto, muchas veces hay torbellinos, remolinos, que parecen detener el curso del agua, devolverlo hacia no se sabe dónde.

El fin de milenio evoca en algo esta turbulencia fluvial: desleimiento del discurso hegemónico, pesimismo resignado (con cautela), gusto por cierto estetismo (o fuga deliberada del estetismo), placer por el pligüe (el matiz) más que por la totalidad, relativización (muchas veces abusiva), deriva histórica y eterno retorno de la historia. Koltès habita el vórtice, así parezca un complot hermético. De acuerdo, dirán unos, pero no nos podemos abandonar al diagnóstico de simples síntomas, el hombre siempre juega a la taxonomías: ¿a cuál clase de turbulencia puede pertenecer Koltès? Mi sugerencia proviene de la

refracción de un cristal en el hábitat de las artes plásticas y visuales: el Neobarroco.

Resulta claro que existe un drama contemporáneo, a pesar de sus sepulcros, de la negación del arte, del experimentalismo onanista. Distingamos: la actualidad de una obra no puede remitirse a la ilustración de unas modas. La televisión, incluso el cine, parecen combatir a veces contra las dimensiones del tiempo contemporáneo: atacan el tiempo, son instantáneos, no trabajan 'con el tiempo', lo vuelven unidimensional; si analizáramos la retórica de sus construcciones, probablemente descubriríamos ilustres paternidades anacrónicas. Paradójicamente, el teatro es de las pocas artes que desde siempre juega con lo contemporáneo: porque dilata el compás de un 'tiempo con el público' y un 'tiempo con el actor', otorgándoles a esos intervalos una gama de dimensiones múltiples. Ahora bien, el tiempo de la última década no parece fluir en un devenir claro y continuo: ni siquiera la caída del Muro de Berlín ha permitido construir certezas; una cosa es la resignación, otra la certidumbre. Uno supone certidumbre cuando hay un centro; uno se resigna cuando acepta el margen de duda del des-centramiento. Un clásico, en su simetría, su culto al orden, es un espíritu que se aproxima a lo trágico y, como tal, para reconocer la tragedia, exige un centro: digamos incluso que lo construye, pagando el precio de asumirlo. La cara opuesta está en su actitud des-centrada, asimétrica, variable y a veces disonante, precisamente no trágica (por lo tanto barroca), que no sucumbe ante la necesidad de establecer un eje: vive

en el nomadismo precario de bases provisionales, desplazadas y vueltas a enarbolar en una actitud mutante. Una de las pocas condiciones para que haya centro es que exista consenso: sentido del rumbo. No creo que nuestro fin de milenio se caracterice por un profundo sentido de la orientación: pese a las aparentes brújulas de la época, siento que estamos resignados a la deriva. Omar Calabrese, teórico contemporáneo italiano del arte, habla del Neobarroco. Pues bien, yo creo que Koltès, un poco como este tiempo, es neobarroco.

¿Cuáles son sus características sobresalientes? Ritmo, repetición, límite, exceso, detalle, fragmento, inestabilidad, metamorfosis, desorden, caos, nudo, laberinto, distorsión, perversión. Recordemos las paternidades (confesadas o no) de Koltès: Racine, Shakespeare, Marivaux. Todos, o están en el umbral de entrada, o están en el de salida del Barroco (y lo padecen). Permanezcamos en las aguas de Koltès, verificando texturas: debemos cuidarnos de "interpretar" un texto, buscar intenciones en sus pliegues; re-visitemos algunas zonas de la obra de Koltès, bajo la óptica Neobarroca.

RITMO Y REPETICIÓN.

Existe un consenso aproximado sobre la influencia de la rítmica y de la repetitividad, típicos de las sociedades postindustriales, en la esfera del arte. En el caso de la obra de Koltès, hallamos el *ritmo* y la *repetición* inscritos en el contrapunteo de sus diálogos: su forma es decididamente rítmica (ocasionando serios problemas de traducción); su contenido, evidentemente reiterativo. En sus diá-

logos o, más aún, en sus monólogos, los personajes transcurren repitiendo varias veces estructuras retóricas ya enunciadas. Repiten, con minúsculas variaciones, los mismos postulados, obsesionados por convencer no se sabe a quién de la condena que los habita sólo en aquellas palabras: Koch se quiere suicidar y lo recuerda variadas veces, en "Muelle Oeste". *El Dealer* y el Cliente de "En la soledad de los campos de algodón" son un ejemplo llevado hasta el paroxismo de esta reiteración: uno vende algo misterioso, vende amenazas, vende seducción, siempre buscando al cliente; el otro compra sin comprar, espera, evade, elude el deseo del vendedor. No pasa nada más. ¿Cuántas veces, en "Combate de negro contra perros", vuelve Horn sobre el tema del homicidio? Y Roberto Zucco ¿no reincide en el homicidio? El *ritmo* está en la dulce variación de estas estaciones repetidas, en la coralidad (sobre todo de sus obras saturadas con mayor número de personajes) que desfila ante el espectador como una danza macabra expresionista, similar a una procesión grotesca de parlanchines desorientados, que realzan su percusión solitaria.

LÍMITE Y EXCESO.

Definitivamente estamos en Koltès. El *límite*, entendido como frontera, como umbral territorial, encaja en su partitura dramática: frontera en la barraca empresarial francesa, en un país africano; frontera en el muelle del oeste neoyorquino habitado prácticamente por indocumentados; frontera en el reencuentro francés de unos nostálgicos hermanos africanos, al lí-

mite del incesto; frontera de "En la soledad de los campos de algodón", sutil e imperceptible, separando la única relación posible que parece definir nuestra época actual: el acto de compra-venta, el encuentro sostenido solamente por el eje de la transacción; yo poseo, tú no. Y, nuevamente, la frontera en el erotismo de sus mujeres adolescentes, en la seducción súbola pero magnética. El *exceso* está en los gestos de sus personajes, o en sus largos monólogos semi-interiores, al límite de la verbosidad voluptuosa. Roberto Zucco es un excesivo: en el primer cuadro, se evade de la cárcel donde purgaba condena por el asesinato de su padre; en el segundo, mata a su madre; en el tercero, viola a una jovencita; en el cuarto hiere con puñal (fuera de escena, ¡como para seguir trazas clásicas!) a un policía, por conseguir una pistola; después, secuestra a un niño, lo mata; en fin, una buena *performance* para una pieza de una hora. Tranquilos: creo que el récord todavía está en manos del "Tito Andrónico" de Shakespeare. Abad es un exceso negativo en el "Muelle Oeste": silente, misterioso hasta la exasperación, pero omnipresente. ¿Y qué decir de los personajes femeninos de Koltès? Monique o Cécile (Muelle Oeste), Léone ("Combate de negros contra perros"), Mathilde ("El retorno al desierto"), Maïmouna ("Tabataba"): catedrales de palabras y comportamientos reforzados, regañonas, chantajistas, paródicas, cínicas e histéricas.

DETALLE Y FRAGMENTO.

Las obras de Koltès, para el que hasta ahora no la haya percibido, son

evidentemente fragmentarias. Fragmentarias no quiere decir fragmentadas. El gusto por la organización en cuadros, *fragmentos* en los cuales brotan juegos retóricos al estilo Marivaux, hace pensar en tramas que se componen más a la manera expresionista, por estaciones, que son espejos aberrados de las situaciones del personaje, y no por una sucesión hilvanada de intrigas. El *detalle* habita en el ojo quirúrgico al que Koltès somete las situaciones límites de sus historias: los rehenes de la estación del metro de "Roberto Zucco"; la ineluctable obsesión del *Dealer* y del Cliente por la precisión de sus palabras, en la fuga musical de "En la soledad de los campos de algodón"; la minucia descriptiva del tedio en "Tabataba": gusto más por detenerse en una parcela de la acción que por otorgarle la benevolencia de una parábola. Y, además, esos dúos ceñidos, diálogos contrapunteados, entre mutantes minuciosos que evocan las palabras del otro, desconstruyen su discurso, desintegran su memoria, con precisión obsesiva.

DESORDEN Y CAOS.

Evidentemente, no se trata de un juicio de moralidades contemporáneas. Aquí cabe hacer una reflexión sobre el dramaturgo ausente prematuramente y sobre toda su obra. Uno de los problemas al enfocar la escritura de Koltès radica en no acartonar demasiado sus textos: no hacer un mausoleo del autor. En ese orden de ideas, debemos reconocer que de siete piezas dramáticas, quizás dos alcanzan una relativa madurez. Las otras parecen inconclusas en un sentido de proyecto-en-construcción, de escritura transicional, todavía por hacerse y for-

RICARDO SARMIENTO G.

marse. Pienso que de las obras de Koltès, la más acabada, la más esférica y eficaz en el sentido de concluida y verificada es "En la soledad de los campos de algodón". Las otras, incluso el apasionado "Roberto Zucco", tienen la gran virtud contemporánea de parecer agrietadas, con fisuras, ranuras, por las cuales el director, el actor o el público pueden soplar su proceso hermenéutico: *desordenadas* en un *caos* particular. Pero —cuidado— también en la locura hay método; Koltès no niega sus orígenes: no olvida lo aprehendido de Shakespeare, Racine o Marivaux. En su desorden hallamos una organización posible; incluso en la más "abierta" de sus obras, "Muelle Oeste", que, como él mismo reconoció, fue escrita pensando primero en el espacio como contenedor, al que luego le combinó la presencia de tres personajes: el deshabitado Charles y el suicida Koch, que prácticamente no tenían nada que decirse, observados incómodamente por el mudo Abad.

NUDO Y LABERINTO.

El Barroco y el Neobarroco tienen sus instantes de virtuosismo, solos en los que la tortuosa convivencia de personaje y palabra se convierte en elíptica asunción de las consecuencias extremas. Pienso en el *Dealer* y el Cliente de "En la soledad de los campos de algodón", o en los monólogos de "El retorno al desierto": jugados sobre el filo tenso de la razón que llega al exceso, para volverse irracional, atados a acrobacias mentales de simulacros, hipótesis y falsas pistas, siempre entrando y saliendo del drama.

DISTORSIÓN Y PERVERSIÓN.

Los actos violentos que aparecen en Koltès ¿son una distorsión o una perversión? Les cedo la escogencia. *Distorsión*, porque curva el vector de sus personajes, en tirantes arcos a bordo del lenguaje, alcanzando, en las figuras corales, la deformación expresionista que evoca incluso al primer Brecht: basta pensar en el comportamiento de los rehenes y de los habitantes de la noche en "Roberto Zucco" o de los nostálgicos indocumentados en "Muelle Oeste". *Perversión*, por ese sentido de orden imposible, de inversión constante de reglas de juego en el *laberinto* de espejos distorsionados, donde el agresor se vuelve defensor, el exiliado se vuelve oriundo, el observador actor.

Koltès tiene bastante de neobarroco. En esta situación de simulacro y olvido, de refracciones inconsistentes y de crítica al humanismo, cabe ver hasta dónde llega la irradiación de la obra de Koltès. Claro, por un lado está su truculencia escueta, el uso de un lenguaje por momentos crudo y directamente explícito, el placer por personajes deshabitados; sin embargo, debemos reconocer que no es algo nuevo en la dramaturgia, ni siquiera reciente: Passolini, Bond, Berkoff, Shepard, por citar a algunos, ya lo habían hecho. Y si nos dejamos guiar por el autor, buscando detrás de la superficie de sus palabras, en un típico juego de gusto por lo que está dicho sin decirse, del pliegue en la textura, bien, allí también reconocemos procesos barrocos.

Surge, entonces, un nuevo doblez en la penumbra, un giro inesperado y dulce, al que nos abandonamos, des-

lizándonos. ¿Qué más nos evoca el Barroco contemporáneo? Supongo que no hago trucos alquímicos si insinúo a Alejo Carpentier y toda su minuciosa revisitación de nuestra latinoamericanidad barroca. Así, imperceptiblemente, admitimos con una sonrisa complaciente la pertenencia a ella de nuestra colombiana escritura. Entonces ¿nos habla Koltès en cuanto neobarroco a los barrocos latinoamericanos? Demasiado fácil: el autor mismo no lo creería. No quiero hacer analogías artificiosas. Intento establecer senderos posibles; es más una pregunta que una respuesta. Insisto, la obra de Koltès no es una obra conclusa, no es una *opera omnia* perfeccionada: la madurez de su escritura puede ser un sofisma. Creo que lo mismo se puede decir de nuestra dramaturgia, sin rasgarnos las vestiduras. La contaminación de elementos fabulescos de crónica histórica, política o simplemente policíaca, en nuestra dramaturgia, es evidente: cuando hablo de contaminación no me refiero a los elementos de sus relatos (desde Sófocles, la dramaturgia trabaja con levantamiento de cadáveres); me refiero más bien a las estrategias para relatar una trama. Incluso nuestra escritura teatral reciente, en su difuminada experimentación, con cambiantes intentos de metamorfosis, no puede negar su parentesco con esta memoria.

Es recurrente oír analogías entre los personajes de Koltès y nuestro cotidiano urbano colombiano, por elementos que van desde lo epidérmico hasta el anecdótico de crónicas amarillistas. Si aceptamos este juego, po-

demostramos intentar verificar el mismo con el Neobarroco: insisto, no busco consolidar estilos. Me interesa más el nivel de preguntas que el de respuestas, el método que la locura, las probables estrategias que las evidencias. ¿Son *repetitivos* nuestros imaginarios urbanos? ¿*Rítmicos*? ¿*Atiborrados de fronteras*? ¿*Excesivos, fragmentarios* y, sin embargo, saturados de *detalles* impensables? ¿*Desordenados, caóticos* y, aun así, *anudados en laberintos* propios? ¿*Distorsionados* por el ojo de quien observa, pero también *perversos*? ¿*Aproximados, inestables, inasibles, indefinibles*? Sería una buena pregunta para nuestros expertos nostálgicos de identidades. El problema no es el qué o el cuánto: es el cómo.

Ya rebasamos el umbral de los gestos, del manifiesto: nos confundieron las reglas de juego y confundimos el juego con las reglas. Hoy, lo contemporáneo no deambula ávido de respuestas: indaga más bien sobre su recorrido. Son más importantes el espesor y la mutabilidad de las preguntas que la certeza revelada; sin caer en relativismos confortables, debemos aceptar que en las últimas dramaturgias diversas, de diversos escenarios posibles, casi nadie sabe dónde se halla el centro: Koltès es un buen ejemplo. Queda la provocación para deambular por entre la contemporaneidad teatral, quizás permitiéndonos indagar sobre la nuestra. Los espejos nunca sobran. Y los espejos, como el recorrido de este texto, reverberan, fogazmente barrocos.

RICARDO SARMIENTO GAFFURRI
Instituto de Investigaciones Estéticas