

B.M. Koltès,
un
arriesgado

Por Eduardo Sánchez Medina

El dramaturgo Bernard Marie Koltès nació en Metz (Francia) el 9 de abril de 1948. En 1970 realizó sus primeras adaptaciones, y montó *Las amarguras*, basado en una obra de Gorki. Entre los años 1972 y 1973 viajó por la Unión Soviética y escribió *Relatos muertos*, material inédito. Así mismo, se difundió por la radio France Culture *La herencia*, también inédito.

Si algo es reconfortante en el teatro, es poder apreciar desde su expresión misma, ya sea a través de la dramaturgia, la puesta en escena, la actuación, la plástica, entre otros, la universalidad alcanzada por un lenguaje rico en imágenes y contenido, que genera en el espectador una interacción dinámica en la que fluye el pensamiento como elemento motor de dicha relación.

Tener la oportunidad de acercarnos a la obra de arte y encontrar en ella la potestad de interactuar genera una relación dialéctica en la que se pueden activar inquietudes que permitan enriquecer la misma obra, desde una apreciación o lectura desprevenida que se realiza por parte de quien la observa. Además permite poder adentrarse de manera sensible en un sinnúmero de códigos, laberintos y espacios llenados por la palabra, la música, el color, la textura, los efectos, la magia de la acción dramática; en fin, todo lo que puede provocar atmósfera y sentido de *verdad* que trasciende la vida misma, que trasciende la realidad.

Todo esto nos demuestra que lo que desea expresar el artista es su propia alma, su interior, la razón de ser de un estado que motiva el enriquecimiento de la idea que dio pie a la creación de su obra. Dicha fascinación nos la permite un dramaturgo como el francés Bernard Marie Koltès a través de su obra, una obra extensa, comprometida con el universo. Koltès abordó temas que van desde la soledad hasta la crueldad, desde lo sutil hasta la extravagancia, desde la muerte hasta la resurrección, desde la palabra hasta el silencio más profundo, desde el bullicio hasta el secreto, desde la verdad hasta el juego de la supervi-

vencia; todos contextualizados por culturas tan disímiles como las de Francia, África, Nueva York, Latinoamérica.

Koltès devela su carácter a través de sus personajes. En la obra *Roberto Zucco* se perciben el riesgo, el desarraigo y el deseo de explorar el mundo y de expresar su propia verdad. Su coherencia, su lógica y su sustentación arrolladora las demuestra por medio del Dealer y el Cliente, personajes de *En la soledad de los campos de algodón*, sin duda su obra maestra. El sentido de pertenencia por los lugares que habita se siente en *Muelle oeste*. Koltès siempre se impregnó de los secretos que ayudan a descubrir claves esenciales de diferentes culturas, como en *Tabataba*, uno de sus diálogos escritos más agradables. Manifestó de igual manera lo que eventualmente produciría el choque de culturas en *Lucha de negro y de perros*, y asumió temas como el de la relatividad en el monólogo de Edouard, un paracaidista que decide lanzarse al espacio por un tiempo de dos segundos, el cual podemos apreciar en un aparte de la obra *El regreso al desierto*, denominado *De la relatividad bien restringida*.

Koltès no se daba a la tarea de escribir aquello que de alguna manera no hubiese vivenciado con anterioridad. Su conocimiento no estaba dado solamente a través de la literatura, el cine o el teatro, pues este último poco lo frecuentaba, sino por su recorrer espacios desconocidos, poco habitados, en los que encontraba, o más bien figuraba, personajes que estremecen por su condición, personajes que Koltès hizo propios y creó a su manera, por lo que podemos catalogarlo como un autor verdaderamente irreverente. Asumió su rol de dramaturgo desde la mirada que puede indagar y detectar todo aquello que suponemos existe, pero que no nos atrevemos a observar; todo aquello que interpretamos, pero que no reconocemos.

En la obra de Koltès se aprecia una preocupación por el tratamiento del espacio, en especial el urbano. Este espacio se concibe como aquello que obliga a los

Patrice Chéreau, Laurent Malet.
En la soledad de los campos de algodón,
 puesta en escena: Patrice Chéreau,
 Théâtre des Amandiers-Nanterre.
 Fotos: Revista Alternatives théâtrales.



personajes a comportarse de determinada manera, y que mágicamente los compromete y los instala en el juego dramático. Encontramos acotaciones importantes en su obra, en las cuales se describen estos lugares, espacios que problematizan al ser, que lo obligan a permanecer en ellos durante un tiempo insospechado. Obviamente, combinados con ese lenguaje y esa poética que me atrevo a denominar como *poética de la coherencia y la argumentación*, puesto que a todos sus personajes los armó de réplicas muy bien construidas y contundentes.

Koltès es, pues, un autor que vive su obra, nos permite adentrarnos en su alma, en su irreverencia,

en su particularidad y en su lenguaje, en su ritmo. Todo esto independientemente de las estructuras dramáticas que aplica a cada uno de sus textos, ya que éstas son el soporte de la trama.

En 1977 Bernard Marie Koltès escribió *La noche antes de los bosques*, una de sus obras más representativas. En 1978 viajó a Nigeria, donde descubre el continente africano, un mundo que lo marcaría y dejaría grandes huellas en sus obras. En 1983 Bernard Marie Koltès escribió *Combate de negro y de perros* y comenzó también una relación con el director de teatro Patrice Chéreau, quien se convierte en su director predilecto.



No es gratuito que uno de los más reconocidos directores de teatro, el francés Patrice Chéreau, fuera el director predilecto de Bernard Marie Koltès. Chéreau se refirió de la siguiente manera al encuentro con este gran autor: *Mi encuentro con Koltès cambió mi punto de vista, mi manera de leer los textos. Y hasta mi manera de mirar en la calle. Porque existían unos índices que yo no poseía. Tenía una especie de intransigencia en la vida cotidiana que a menudo me sorprendía. Tenía un sentido agudo de la justicia y de la injusticia, hasta diría yo que tenía un sentido injusto de la justicia... No era mi manera de ver las cosas y me deslumbraba su forma de analizar lo que ocurría alrededor de él (...) creo, profundamente, que él no estaba de acuerdo con lo que yo hacía con sus textos. Quizás para él yo no era el mejor, sino el menos peor...* Nos demuestra cuál era la apreciación que sobre la realidad tenía Bernard Marie Koltès, apreciación que lo hacía demasiado intransigente frente al teatro. Precisamente se daba a la tarea de no asistir al teatro, puesto que consideraba que los actores se dedicaban a actuar, cosa que en su opi-

nión no deberían hacer. Nunca pudo perdonar a Patrice Chéreau que, en el montaje de *En la soledad de los campos de algodón*, el actor (un negro), que representaba al personaje del Dealer, abandonara la puesta en escena, y el mismo Patrice Chéreau tomara su lugar e interpretara a este personaje. Y no se trataba de que Patrice Chéreau fuera un mal actor; por el contrario, hizo una gran representación de este papel, sino que no podía aceptar que el Dealer fuera representado por un blanco, puesto que Koltès concibió a este personaje como negro.

Acerca de los actores, Koltès decía que no existía mayor placer que ver a un actor apoderarse de un personaje. Sin embargo, pensaba que al espectador se le pedía una paciencia infinita. Por lo tanto, no le interesaba a Koltès agacharse para escuchar a un actor susurrarle una frase esencial, puesto que no se escriben frases esenciales; no existe nada esencial para decir, y apuntaba que *lo único que diferencia a un escritor de los demás es que sabe mejor contar historias.*

Pero adentrándonos un poco más en el tratamiento de su lenguaje, Koltès dio unas definiciones

que considero importantes, si las aplicamos a lo que denominamos *acción dramática*, y es precisamente cuando se refiere a *un teatro de la palabra*. Escribió Koltès: *Me gusta escribir para el teatro, me gustan las tensiones que impone. Uno sabe, por ejemplo, que a un personaje no se le puede mandar a decir nada directamente, que jamás se puede describir como en una novela, ni tampoco hablar de una situación sino hacerla existir. Uno no puede decir nada con las palabras, toca decir esta situación detrás de las palabras. Usted no puede obligar a alguien a decir: Estoy triste, toca que usted le haga decir: voy a dar una vuelta*. Parecieran estas apreciaciones paradójicas si vemos que los textos de Koltès poseen una fuerza especial precisamente en la palabra. En algunas obras utiliza réplicas extensas, pero es en la subtextualidad (en la que se dibuja el monólogo interior de los personajes y se crean las intenciones que contiene el texto) donde este cúmulo de palabras encuentran su verdadero sustento, puesto que dicho lenguaje, aparte de estar bien elaborado, está cargado de tensiones dramáticas que exigen del lector, el director y el actor una justificación aún mayor por medio de la construcción del lenguaje a través de la acción dramática. Así mismo, este tratamiento del lenguaje obliga a crear una justificación escénica por parte del actor, que no dé margen a error alguno, error que en caso de darse no debe ser percibido ni por su interlocutor ni por el espectador.

Cuando hablamos de lenguaje teatral también nos referimos a un conjunto de elementos que le dan matiz y color. Es decir, al espacio, a la temporalidad, a la situación, a las circunstancias dadas, tanto generales como específicas, al ser, a los contextos social y cultural. Si estos elementos no estuvieran dirigidos armónicamente a un objetivo concreto no cobrarían significación; por lo tanto, perderían su valor en el arte de comunicar.

Para que el propósito tenga validez es necesario dar universalidad al problema que se plantea, siem-

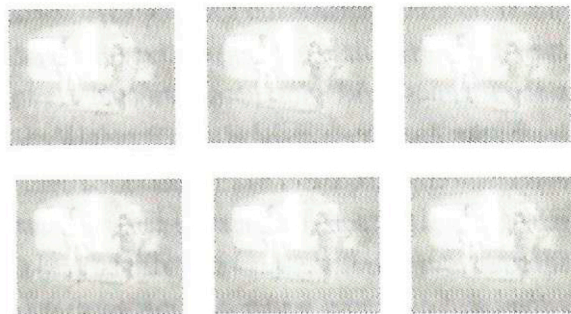
pre y cuando la esencia de dicho problema se trate en el orden de lo humano y lo espiritual. La materialización del propósito requiere de un equilibrio entre el manejo de los elementos que constituyen el lenguaje y lo que se desea decir.

Esto se convierte en una imagen con contenido y subtextualidad que da cuenta de un acontecimiento, creado o recreado por el autor, el cual permite detectar el estilo y la habilidad de quien escribe, su forma de visualizar el mundo, su capacidad de pensamiento.

Existe en la obra de Koltès la armonía entre el pensamiento y el acontecer cotidiano que enriquece la poética expresada a través de sus personajes. Del resultado de este equilibrio surge el sentido profundo y crítico de la existencia del ser ante el acontecer, entre lo tangible y lo intangible, entre lo material y lo espiritual, entre aquello que demarca límites y la soledad, generando así la imagen densa y silenciosa, voraz y fresca, elegante y digna, compleja y sutil.

Este equilibrio determina una clara identidad del autor con su obra, un compromiso en el cual se develan el carácter y la personalidad, que hacen del texto una propuesta accesible a todos, una preocupación por el desenvolvimiento de la trama, el devenir y la fortuna de los personajes encerrados en el ahora, personajes que se ven a sí mismos y se cuestionan no sólo la función que cumplen en la sociedad sino su propio interior, sin hacerse concesiones.

Philippe Lotard, Myriam Boyer. *Combate de negro y de perros*, puesta en escena: Patrice Chéreau, Théâtre des Amandiers-Nanterre, 1983.



El riesgo se hace consciente en la transacción y el delirio, como punto de encuentro, como punto de concentración y de supuesto diálogo. Y es aquí donde los personajes cobran características particulares que los diferencian del común de la gente.

Cuando hablamos del tratamiento del lenguaje abrimos una ventana a la elaboración dramática y a la conformación de una estructura que mantenga el orden, el rigor y la lógica en el desencadenamiento de los diferentes acontecimientos, y en esto Koltès demuestra ser un gran maestro.

La estructura dramática sugiere un sentido de la lógica que permite desarrollar una trama compleja y llena de contrastes que alimentan tanto el conflicto central como la evolución de las diferentes líneas dramáticas que se manifiestan. Esto permite ver a los personajes con transparencia y sinceridad frente a las decisiones o posiciones adoptadas y determina actitudes sugerentes para la puesta en escena.

Bernard Marie Koltès recrea las escenas con una habilidad espectacular, dando una fluidez al monólogo interno de los personajes en la que se develan transiciones, acentos e intenciones que estimulan al personaje para crear nuevas estrategias de persuasión. Por otra parte, cuando hablamos de diálogo en las obras de Koltès, más bien nos referimos al compromiso que se da entre un personaje con su interlocutor, puesto que ninguno puede abandonar al otro sin haberse saldado las cuentas.

Es importante conocer a un autor que en su obra impone su carácter, que tiene el manejo de la acción en comunión con el constante acontecer dramático. Por esto, las obras de Koltès exigen una gran elaboración para su puesta en escena.

En 1984 Koltès escribió el guión *Nickel Stuff* (Inédito). También se publicó una novela *La fuga*



a caballo muy lejos por la ciudad, con lo cual evidenció el deseo de convertirse en novelista.

En la obra *En la soledad de los campos de algodón* encontramos un lenguaje intenso, con matices y ritmos que se mezclan con dos elementos, como son el espacio *neutro* y la *oscuridad*, los cuales permanecen como una constante que demarca el destino y las circunstancias espacio-temporales en las que se encuentran los personajes, todo esto generado por el tiempo no homologado o no oficial, no establecido, no usual, no permitido, del cual habla el autor. Estos elementos son incorporados por los personajes que, sin querer, los hacen propios, y finalmente les cuesta soltarse de ellos.

Otro elemento que permanece a través de la obra de Koltès como generador de una dialéctica que se apodera de la acción dramática es *el deseo*, mediante el cual el autor juega con el misterio, el secreto, lo sórdido, y obliga a los personajes a pensar lo que van a decir y más que nada a sustentar cada texto con la palabra, una palabra fuerte, contundente, capaz de noquear a su contrincante. No en vano Koltès, era admirador de Bruce Lee, porque este hombre antes de dar un golpe ya había vencido a su contendor con la fuerza de su mirada. Igualmente admiraba al boxeador Mohamed Alí, por poseer no sólo una fortaleza física sino también una velocidad tal que ni las cámaras de televisión podían detectar cuando daba un golpe a su contrincante; por tal motivo en algunas ocasiones este famoso boxeador fue tildado de tramposo. Los personajes de *En la soledad de los campos de algodón* también poseen la fortaleza de la mirada y la rapidez de la palabra.

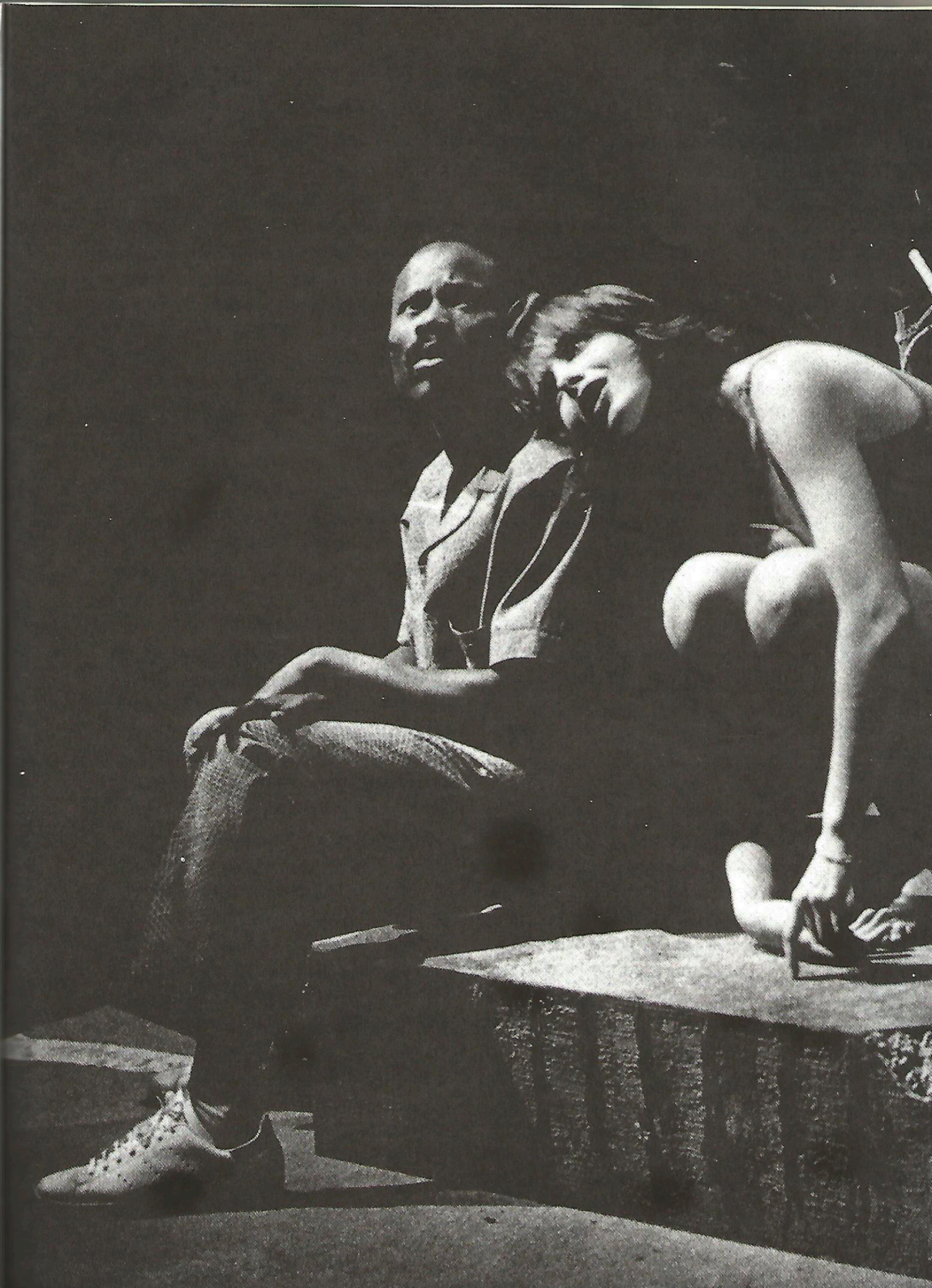
Así pues, la relación entre el *deseo*, el espacio *neutro* y la *oscuridad* que deja entrever destellos de luz muy tenues, disparan tanto la acción dramática, como el interés y los objetivos de los personajes, hasta llegar a los límites insospechados que se traducen en actos de orgullo, egoísmo, arrogancia, desconfianza y confrontación, para desembocar en un combate físico y retórico en el que el mayor argumento son la

coherencia, el manejo de la palabra y la lógica con que cada discurso se construye y recrea.

En estos aspectos radican el peso y la fortaleza de cada personaje. Allí mismo, considero, la fortaleza de Bernard Marie Koltès, quien independientemente de crear estructuras dramáticas perfectas, matemáticas, crea una lógica en el discurso de cada personaje tal que hace que la lucha sea constante y sin descanso hasta el final, en donde ambos están en condiciones de igualdad.

En 1986 escribió *Muelle oeste* y para esta época participó en el festival de Avignon con su obra *Tabataba*, un hermoso diálogo en el que África se convierte en escenario. En 1987 creó *En la soledad de los campos de algodón*, su obra maestra. Fue cuando el teatro de Bernard Marie Koltès se impuso como uno de los más importantes de la dramaturgia universal.

Un deal es una transacción comercial que se sustenta de valores prohibidos o estrictamente controlados y se concierta, en espacios neutros, indefinidos y no previstos para tal uso, entre proveedores y clientes, mediante entendimiento tácito, signos convencionales o conversación de doble sentido —con el fin de evitar los riesgos de traición y de estafa que implica una operación semejante— a cualquier hora del día o de la noche, independientemente del horario de apertura



reglamentario de las zonas comerciales homologadas, pero sobre todo durante las horas de cierre de las mismas

La anterior acotación, con la que comienza la obra *En la soledad de los campos de algodón*, se sale del común denominador, puesto que no describe el espacio y el tiempo de manera ilustrativa sino que por el contrario plantea un problema, determina la acción dramática, genera conflicto, crea atmósfera, ingresa en el lenguaje y determina las circunstancias dadas bajo las cuales estarán sometidos los personajes. No se refiere a la descripción de una ubicación de elementos escenográficos de un escenario. Más bien nos permite apreciar las reglas del juego, el tipo de lenguaje que se da por medio del gesto; nos habla del tiempo y nos caracteriza una acción que presupone riesgo, peligro, intensidad y por sobre todo exige de los personajes una observación permanente sobre cada movimiento o desplazamiento que su interlocutor realice, y obliga a los actores a una concentración total.

La acción dramática es denominada por el autor un *deal*, definido como una *transacción que se sustenta de valores prohibidos o estrictamente controlados y se concierta en espacios neutros e indefinidos y no previstos para tal uso*, demostrándonos que se está en el lugar que no corresponde, situando a los personajes en una situación extrema. La acción misma está dada por las funciones que cumplen los dos personajes; uno es el Dealer, o sea aquel que invita a la realización de la transacción y el otro el Cliente, quien está sometido a la transacción por su necesidad. Sólo que en este caso el Dealer hace del otro un cliente, un hombre que no va a comprar, pero que resulta involucrado en la situación.

Así pues, el primer paso del Dealer es hacer del otro su propio cliente.

Por lo tanto, lo que exigen no sólo el texto sino la acción de parte del actor es una estrategia lo suficientemente contundente para lograr establecer una relación con su interlocutor y no dejarlo escapar. De ahí la capacidad de persuadir por medio de la palabra que posee el Dealer y por lo tanto sus intervenciones extensas. Entre los dos (el Dealer y el Cliente) existe aquello que mencionábamos antes como elemento motivador, *el deseo*. Koltès nos habla de la manera como se desarrollará el lenguaje de la obra, y nos dice en esta primera acotación a la cual nos referimos: *la transacción comercial se llevará a cabo mediante entendimiento tácito, signos convencionales o conversación de doble sentido*. Por ello los personajes se ven sometidos a poner todos sus sentidos a tono y lograr crear en el presente constante de la acción dramática diferentes alternativas o maneras de persuadir. Ninguno de los personajes debe mostrarse inferior al otro, cada uno construye su propio lenguaje, y, a su vez, exige del actor crear un lenguaje propio de la situación en el que surge una poética que no está dada propiamente por la palabra, sino por la subtextualidad. De la misma manera, el lector, y finalmente el espectador, se ven enfrentados a asumir una serie de códigos, signos no propios de su lenguaje, de su cotidianidad y con ellos adentrarse en un lenguaje particular tal vez difícil, para que se produzca entonces un proceso de desterritorialización, de deconstrucción de un lenguaje habitual hacia el logro de un lenguaje que compone un universo en el que predomina esta difícil *transacción*, o sea lo que Koltès denomina *operación*. Cuando Koltès denomina la acción una operación nos permite dilucidar el riesgo, el peligro al cual están sometidos los personajes e igualmente la manera como deben actuar, pues exige una delicadeza absoluta. Por ello ningún personaje puede dar marcha atrás bajo ninguna circunstancia. Por el contrario, debe encontrar un argumento y asumirlo como su propia verdad, en la

que debe creer para siempre, y mantenerlo hasta el duelo final.

Koltès hace alusión a un tiempo especial en el que transcurre dicha transacción, *a cualquier hora del día o de la noche, independientemente del horario de apertura reglamentario de las zonas comerciales homologadas, pero sobre todo durante las horas de cierre de las mismas*. Esto indica que la acción no interesa de manera cronológica sino que por el contrario busca agudizar las circunstancias dadas a través del horario no permitido, no homologado, no oficial. Así los personajes se sienten circunstancialmente presionados por lo prohibido y son conscientes de esto, lo que hace que las fuerzas externas e internas ejerzan presión en diferentes sentidos, mecanismo mediante el cual la acción dramática cobra sentido.

En esta obra, Bernard Marie Koltès crea un diálogo en el que los argumentos son extensos al comienzo, lo cual exige de los personajes respiraciones profundas y de los actores un estado físico excepcional. Pero durante el transcurrir de la obra las intervenciones son cada vez más cortas, hasta llegar al agotamiento, lo que pone de igual a igual a los personajes, para plantearse ambos una misma pregunta.

Tanto el Dealer como el Cliente nos muestran, más que una diferencia, una igualdad del ser establecida por las estrategias y argumentaciones que cada uno da para justificarse ante su contendor, desencadenando una verdadera confrontación. Podríamos decir que el Dealer o vendedor, en este caso el negro, tiene el poder, ya que es quien vende y puede aprovecharse de la necesidad del otro; sin embargo, el cliente, quien tiene la necesidad, puede tomar eventualmente la decisión de no comprar, lo que hace que también posea un poder. Ambos están pues bajo las mismas circunstancias. Koltès nos muestra una igualdad desde el comienzo, y no

una obra en la que prevalecen la diferencia y el racismo como temas.

En 1988 tradujo *El cuento de invierno*, de William Shakespeare. En este año su director predilecto, Patrice Chéreau, dirigió *El regreso al desierto*. Aparece una especial atracción por el asesino Roberto Zucco, que se convirtió en el personaje protagónico de su obra *Roberto Zucco*.

Otro elemento significante en la obra de Koltès es *el riesgo*, como sustancia que genera imagen y por ende metáfora. Es, en sí, la poética de la realidad.

Es el riesgo de estar en cualquier lugar, el riesgo de mirar como extranjero que penetra en la desesperanza, la ironía, la crueldad, de manera tierna y sutil. Todos corremos el riesgo, todos somos exiliados de la vida misma, todos estamos propensos a ser tragados por la oscuridad, mas oponemos resistencia y entonces sentimos que estamos en la realidad.

Koltès no plantea soluciones, sólo plantea comienzos completos y por esto sus personajes están sometidos a un retorno, grande, amplio, visible: *Suelta ese trapo, saca la cabeza del culo de esa máquina. ¿Crees que una muchacha aceptaría subirse sobre esa máquina, ellas que pasan la tarde entera peinándose? Eso ni siquiera te sirve para salir, sólo te sirve para quedarte* dice Maimuna a su hermano en la obra *Tabataba*.

Es aquí cuando no podemos hacer preguntas sino abordar el cómo, el presente, y vernos sumergidos en la soledad. Es aquí cuando surgen la luz, la oscuridad y el misterio, el blanco y el negro y la ironía; es aquí cuando las palabras surgen, sin calificar a uno o al otro, pero que expresan este estado límite, fronterizo, que establece la condición del ser humano hoy. El 15 de abril de 1989 Bernard Marie Koltès murió de sida, a la edad de 41 años.

