

música es evidente en su escritura, organizada según el modo musical en fraseos vocales. La supresión de toda puntuación hace que las palabras, las sonoridades, las asociaciones de sonidos se fundan y parezcan liberarse de el imperialismo gramatical y sintáctico de la frase.

Lo que acerca a esta escritura a la de Chéjov es su lado intersticial: porque la densidad del material se sitúa entre los personajes y los acontecimientos, y no en cada personaje considerado individualmente. Pero está en el extremo opuesto a Chéjov por su carácter conflictual, inscrito en el nivel molecular del texto.

Como el teatro de lo cotidiano, Vinaver trabaja sobre el material real, cotidiano en sí mismo. Parte de la banalidad, es decir de una ausencia de acontecimiento excepcional, que desemboca en una mutación, un cambio, un drama.

El personalmente define así su proceso: «A partir de los ruidos y de las palabras, de los movimientos y los pasos, de objetos, de espacios, se segrega una materia, la propia de la vida cotidiana. No la vida cotidiana en sí, sino cierta vida cotidiana determinada por el lugar, el momento de la historia, la posición social de la gente que se encuentra ahí, unos en relación con otros. Esta materia, en los límites de este marco, es al principio amorfa e insignificante. Los acontecimientos que van a desarrollarse serán corrientes y sin nexo particular entre uno y otro. Solamente a partir de esta materia, atravesada y sacudida por estos acontecimientos, se establecen necesariamente relaciones, se desprenden los significados para los personajes, enzarzados unos con otros y enzarzados con el acon-

tecimiento. El espectador es invitado a buscar su asidero, a encontrar su relación con esas personas, a orientarse en la situación dada, a desprender sus propios significados»².

Así pues, es el carácter subjetivo, paradójico, inesperado de lo real lo que constituye el motor dramático de la escritura de Michel Vinaver. Lo cómico es el elemento constitutivo de su teatro. Pero es una comicidad difusa que procede de un desnivel entre lo que cabe esperar y lo que se produce en el nivel de la palabra o del acontecimiento. Su efecto en el espectador no es la risa, sino un estado intermedio entre una especie de angustia y un alivio, por lo mismo que nada estalla. Si no es posible la descarga masiva de la risa, ello es porque el espectador no tiene ninguna superioridad sobre el protagonista que se encuentra en una posición ridícula. Porque no es al personaje a lo que se apunta directamente, sino al mecanismo que le hace perder su sustancia de sujeto, haciendo de él, sin que pueda resistirse a tal proceso, objeto de espectáculo.

Frente a este ridículo el espectador, que depende fatalmente de estos mismos mecanismos sociales, no puede transferirlo completamente, ya que el personaje le devuelve el espectáculo de su propia impotencia.

NOTAS

¹ Prefacio de Roland Barthes. *Aujourd'hui ou les Coréens* de Michel Vinaver. Ediciones Actes Sud Papiers, 1986, pág. 8.

² *Iphigénie hôtel* de Michel Vinaver. Ed. Actes Sud, 1993, págs. 13 y 14.

Diálogo con Michel Vinaver sobre el lugar de *L'Émission de Télévision* en su obra

Por Irène Sadowska Guillon*

Traducción de Susana Cantero

Una de las últimas obras de Michel Vinaver, *L'émission de télévision*, escrita en 1988 y estrenada en el Théâtre de l'Odéon en 1990 por Jacques Lascalle, aparece como una obra sintética que recoge las recurrencias temáticas de su teatro. Subtitulada «comedia», enlaza con la tradición cómica molieresca. Referencia a la que alude Vinaver en su obra corta *Le dernier sursaut* (1990), a la vez en el plano formal, recurriendo a la forma del panfleto, y en el temático, denunciando a través de la manipulación comercial, política y de los medios de comunicación de la figura de Molière, la impostura, la intolerancia, la escalada del integrismo y del culto al

éxito en los medios de comunicación de nuestra sociedad.

L'émission de télévision presenta en escena a dos parados de más de cincuenta años que son candidatos para ser protagonistas de una emisión de televisión sobre la condición del parado durante mucho tiempo y sobre su inserción en el mundo del trabajo. Hay que seleccionar a uno de los dos. Se los traga la máquina de los medios de comunicación.

Dos jóvenes periodistas estrellas de la televisión y rivales entre sí defienden cada una a su candidato, colocando a su vez a los dos parados, amigos, en situación de rivalidad.



"El programa de televisión", de Michel Vinaver. Dirección: Jacques Lassalle. Teatro Odeón (París). (1990). (Foto: Elizabeth Carecchio).

Uno de los candidatos es asesinado.

El juez y la forense juegan al juego de la investigación, pero más bien referida a sus respectivas vidas privadas que al asunto en cuestión.

Los periodistas a la caza de la exclusiva, el poder de los medios de comunicación, la máquina judicial corrompida, el mundo del trabajo en el que el trabajo escasea y en el que su falta, el paro, explotado por los medios de comunicación, se convierte en un medio de ganancia; lo que la obra denuncia es toda la estructura social con su mecanismo implacable e inhumano que machaca al individuo hasta su íntimo ser.

Comedia de corte policiaco cuyo suspense se mantendrá hasta el final: ¿se realizará la emisión?

L'émission de télévision forma parte de ese teatro subversivo que desestabiliza las cómodas costumbres y el orden establecido de nuestra rutina cotidiana, que tal vez no sea ni la mejor ni la única posible.

Irène Sadowska Guillon - A usted se le considera como creador del teatro de lo cotidiano, con el que se le sigue identificando. ¿Se reconoce usted hoy por hoy en este apelativo?

Michel Vinaver - Se me ha designado como creador de lo que se ha llamado el teatro de lo cotidiano a toro pasado, retrospectivamente. Porque en el momento en que yo escribía las obras

que después se consideraron como el teatro de lo cotidiano este concepto no existía. Apareció con el descubrimiento de las obras de Kroetz y de Fassbinder en Alemania, y las de Wenzel y Deutsch en Francia, en los años 70. Mientras que yo creo que no he variado en mi manera de escribir el teatro desde mediados de los años 50. No soy hostil a las etiquetas, ayudan a localizarse, como puntos geográficos en el mapa, pero tampoco las reivindico. Creo que en el fondo no hay nada en común entre el teatro de Kroetz, al que admiro mucho, y el mío, lo mismo que tampoco hay nada común entre la dramaturgia de Deutsch y la mía. El hecho de que el material sea cotidiano en sí no implica una comunidad en la manera como uno escribe para el teatro. Tanto Kroetz como Deutsch, a los que por otro lado no comparo, parten en lo cotidiano de acontecimientos extremos, excepcionales, mientras que yo por el contrario parto de la banalidad, es decir, de una ausencia de acontecimiento excepcional que desencadena una mutación, un cambio, un drama. Kroetz, a partir de una gacetilla de sucesos, es decir de una ruptura brutal en el tejido de lo cotidiano, observa con mirada de entomólogo lo que se produce. Es un teatro brutal que no actúa por simpatía, sino más bien por agresión sobre el medio del que habla. El mío no se sitúa en esa categoría en absoluto.



"El programa de televisión", de Michel Vinaver. Dirección: Jacques Lassalle. Teatro Odeón (París). (1990). (Foto: Elizabeth Carecchio).

I.S.G - Usted evoca poco sus influencias o modelos literarios dramáticos, más bien indica entre sus maestros un poeta: T.S. Eliot, un pintor: Jean Dubuffet y varios músicos: Mozart, Bach, Beethoven. En efecto hay una relación evidente con la música en su escritura sin puntuación, organizada según el modo musical, en fraseos vocales. ¿Hay, sin embargo, alguna filiación literaria de la que le parezca ser heredero?

M.V - Hubo todo un periodo en el que me sentí en la estela del teatro de Chéjov. Sobre todo lo pensaba en relación con el hecho de que en Chéjov hay una especie de densidad material entre los personajes, entre los acontecimientos, y no en cada personaje considerado individualmente. Me parecía que en este aspecto interseccivo había un encuentro entre mí y Chéjov. Pero al mirar de cerca la escritura de Chéjov, me situó totalmente en el lado opuesto, en el sentido de que su escritura no es conflictual. Siempre se tiene la impresión de que, en él, lo que dice el personaje B siempre viene a hermanarse con la palabra del personaje A en el mismo sentido de la primera declaración, mientras que en mí todo está ligado a figuras de conflicto, pero en el nivel molecular del texto, todo se hace mediante colisiones. Seguramente hay una relación con Chéjov, pero no creo que nuestros teatros sean comparables, por esa razón esencial. La pro-

pia materia de la escritura es diferente. Por otro lado, me extrañó mucho descubrir que Chéjov era realmente, poco más o menos, el único que trabajaba así la materia dramática. Porque, por ejemplo, Gorki, que era contemporáneo suyo y que escribía sobre asuntos comparables, tenía un proceso totalmente contrario.

Es verdad que no tengo el sentimiento de pertenecer a una escuela o de religarme a un autor, antiguo o contemporáneo. Puedo sentirme muy cercano a la música de Mozart o de Bach, mientras que, con toda la admiración que puedo tener por Shakespeare o por otros, no me siento cercano a ellos.

I.S.G - Usted declaró una vez que lo que le interesa en la escritura dramática es: «la palabra tal cual sale, tal cual se manifiesta». ¿Es eso una preocupación lingüística? ¿Qué función le atribuye usted a la palabra en el discurso dramático?

M.V - La palabra en absoluto es para mí un objeto teatral en sí misma. Lo que me interesa es un teatro en el que la palabra sea activa. Dicho de otro modo, la energía de una función está inscrita en la palabra como tal. No hay nada moderno en eso. En Shakespeare o en Racine la palabra es esencialmente activa.

I.S.G - Muchas veces se ha definido su teatro a

través de su compromiso en la esfera social. ¿Le parece acertada esta definición?

M.V - Mi teatro, en efecto, se ha etiquetado como «social», y se ha insistido sobre todo en su carácter sociológico, documental. Puede haber en él, en ciertos aspectos, un carácter de documental, en la medida en que no ha habido muchas obras dramáticas que hayan intentado captar el funcionamiento del sistema económico en el que vivimos. Si yo me he visto abocado a entrar con el teatro en el campo del funcionamiento de una empresa, no ha sido en absoluto para dar a conocer ese ámbito particular al espectador, sino más bien porque me parece que hoy día, mucho más que antiguamente, la empresa, la relación con el trabajo, es esencial en la vida de la gente. No sólo es central, sino que además siempre está mezclada con el ámbito privado de un modo que hasta ahora no se ha explorado. Y yo creo que es en ese lugar, en ese contrapunto entre lo privado y el ámbito del trabajo, donde se pueden ver palpitar las cosas que constituyen el propio material de la existencia, tanto de un individuo como de un grupo. Yo lo abordo unas veces a partir de lo privado, es decir de una situación familiar o amorosa en la que siempre hay un contrapunto del mundo del trabajo, y otras a la inversa.

I.S.G - Una de las ideas comúnmente aceptadas sobre su teatro pretende que éste es serio, grave, áspero. Sin embargo, al leer o al oír sus textos en ciertos montajes, se desprende de ellos un espíritu de ironía, cómico, incluso un lado farsesco, en particular en *L'émission de télévision*...

M.V - A mí nunca me ha parecido que mi teatro fuera grave o serio. Siempre he pensado que la gracia era constitutiva incluso de ese teatro. Pero también es cierto que es una comicidad que no es restallante, que es más bien difusa. Contrariamente a una comicidad muy tranquilizadora porque integra la risa, en mi escritura la comicidad proviene de una descompensación entre lo que cabe esperar y lo que se produce al nivel de la palabra o del acontecimiento. Su resultado no es una carcajada, sino más bien un estado intermedio en el espectador entre un alivio producido por la risa y una especie de angustia, de gravedad, que hace que en definitiva nada estalle porque estamos siempre en una situación a la vez graciosa y cruel, dura. No existe la descarga masiva de la risa que caracteriza a la farsa, y sin embargo están presentes todos los elementos de farsa. Si se compara lo cómico de *L'émission de télévision* con lo cómico de la comedia tradicional de Molière, lo ridículo que provoca la risa en ésta tiene que ver con la superioridad y el vuelo que el espectador tiene sobre el protagonista, mientras que en *L'émission de télévision* el espectador no tiene ninguna superioridad sobre el hombre que se encuentra en una posición ridícula, a saber el parado requerido para convertirse en un objeto de los medios de comunicación. De entrada porque seguramente cualquier especta-

dor se plantea que si le ocurriese a él algo de ese estilo, probablemente no estaría en mejor posición, y también porque no es el personaje el que se señala directamente como ridículo; es más bien el proceso el que hace que tal personaje pueda hallarse en semejante situación, es decir invitado a perder lo que constituye su sustancia para convertirse en objeto de espectáculo, y al que él se aviene no por cobardía, sino porque realmente no puede resistirse a ese proceso. O sea, que se trata de una comicidad que el espectador no puede transferir completamente.

I.S.G - ¿En qué sentido marca *L'émission de télévision* una etapa en su obra, en el plano formal?

M.V - Tengo la impresión de que con *L'émission de télévision*, después de un círculo muy largo, me acerco a las formas más tradicionales de la comedia. En el sentido de que aquí, más que en las demás obras, hay una historia que se cuenta, personajes que coinciden en su mayoría con funciones, como por ejemplo: el periodista de la televisión, el juez de instrucción, y que se acercan a los caracteres de la comedia clásica. En esta obra he intentado ir hacia formas más antiguas, sin abandonar al mismo tiempo nada de lo que siempre me ha interesado en la escritura dramática. Siempre hay dos polos en la actividad del escritor: por un lado, la exploración de lo desconocido mediante la escritura, y por otro la accesibilidad, es decir, hacer de modo que el espectador necesite el mínimo esfuerzo y tropiece con el mínimo de obstáculos para gozar. Este segundo polo, creo, pesó mucho en el proceso de escritura de *L'émission de télévision*. Realmente me apetecía que hubiera esa inmediatez en la relación del espectador con la obra.

I.S.G - ¿Con qué hilos temáticos de su obra conecta *L'émission de télévision*?

M.V - Hay en *L'émission de télévision* una especie de confluencia de ciertos rasgos de las dos obras que la precedieron: *Les voisins* y *Le portrait d'une femme*. Igual que *Les voisins*, *L'émission de télévision* se cimienta en la historia de dos hombres de la misma edad que presentan una especie de gemelismo, y además uno de los dos, sin que estemos seguros, ha tenido una ligazón amorosa con la esposa del otro. Y además está en *L'émission de télévision* toda la dimensión de la relación con la justicia que se halla en el corazón de *Portrait d'une femme*. También me tienta conectar *L'émission de télévision* con los *Huissiers*, una obra escrita inmediatamente después de *Les coréens* y que exploraba el funcionamiento de una gran institución que, de hecho, era el poder político. En *L'émission de télévision* aparece la exploración del funcionamiento del poder del triángulo: aparato de la justicia, aparato de los medios de comunicación y aparato de la empresa, en cuyo interior están pillados los personajes.

I.S.G - En *L'émission de télévision* el tema de la

relación con el trabajo, elemento que define al hombre, se plantea en términos negativos en tanto en cuanto carencia de la que, en el sistema social, también se saca provecho...

M.V. - No es la primera vez que abordo este tema, porque *La demande d'emploi* también se basaba en la falta de trabajo y en lo que esa situación induce como choque, como transformación a la vez al nivel del individuo y de su entorno familiar, etc... El paro es evidentemente el negativo del trabajo, por su propia ausencia. En *L'émission de télévision* el paro se explota como fuente de riqueza. Hablábamos antes de lo cómico, yo casi diría que hay toda una red irónica que se define mediante una yuxtaposición de elementos que se suelen considerar de manera separada, por ejemplo el paro como fuente de riqueza.

I.S.G. - Reaparece en *L'émission de télévision* uno de los temas recurrentes de su teatro: la búsqueda de fallas en un sistema implacable...

M.V. - Todos los personajes de la obra andan corriendo detrás de algo, menos tal vez, precisamente, el personaje eje, Delile, que, como muchas veces ocurre en mi escritura, es esencialmente positivo. La pasividad es incluso la marca de su integridad. Él no ha andado persiguiendo la emisión de televisión. Finalmente todo parece indicar que se va a conformar al término de un trayecto en el que, en cierto modo, él siempre ha estado al margen, en hueco en relación con el apetito de ganancia que presentaban todos los demás. Y tal vez sea en ese hueco donde se encuentra una ética, un oasis en relación con ese universo en el que la ganancia siempre se hace a costa de los demás. Delile no pertenece a ese sistema.

I.S.G. - A lo largo de toda su obra ha tejido usted relaciones de fidelidad con ciertos directores: R. Planchon, A. Françon, J. Lasalle, que han estrenado varias de sus funciones. ¿Existen interferencias entre la escritura escénica de ellos y la suya?

M.V. - Es cierto que, si al fin ha habido una continuidad en las relaciones con los directores de escena que cita usted —yo añadiría también a A. Vitez, que, aunque sólo dirigió personalmente una obra, *Iphigénie hôtel*, produjo en 1981 en el Théâtre de Chaillot *L'ordinaire*, y, como administrador de la Comédie Française, en el Odéon, *L'émission de télévision* en 1990—, con esos cuatro directores de escena hay un acuerdo sobre el principio del trabajo de la representación. Pero creo que no hay influencia ni en un sentido ni en el otro. En el proceso de escritura yo estoy totalmente separado de todo lo que es idea de representación. Y creo que la escritura no debe preocuparse de las cuestiones de la representación.

I.S.G. - ¿Cuál es su relación con la puesta en escena de sus obras? ¿Interviene usted en ella?

M.V. - He experimentado todas las figuras posibles de intervención en la puesta en escena, desde la correalización con Alain Françon para *L'ordinaire* hasta la situación en la que ni siquiera he tenido relación con el director de escena y los actores. No tengo fórmula ni actitud establecida. Lo que creo que hay que evitar sobre todo en la relación del autor con el trabajo escénico es la doble autoridad. Cualquier situación en la que el actor pudiese sentir que hay una divergencia o dos visiones posibles es a priori nociva para el trabajo. El autor no tiene que ser como el propietario de una verdad sobre el texto.



Fernando Gómez Grande

Salamanca, 1947

Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Salamanca.

Cursó estudios teatrales en París-Censier y París-Vincennes.

Lector de Lengua y Literatura Española en París y Torquay.

Catedrático de Francés de enseñanza secundaria.

Director de la «Sala Arniches» de Alicante de 1991 a 1994.

Impartió durante varios años clases sobre «Teatro Español Contemporáneo» en cursos de verano de la Universidad de Alicante y cursos de «expresión dramática y formación de actores» para I.C.E.-Universidad de Alicante, C.A.M., Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

Ha sido miembro del Consejo Asesor de Teatro de la Generalitat Valenciana y del Comité de Lectura del Centre Dramàtic de la G.V.

Ha publicado artículos sobre teatro en diferentes revistas y periódicos.

Colaborador de «Hispanité-Explorations».

Ha traducido, entre otros, a los siguientes autores: Ramuz/Stravinsky, Michel Vinaver, Marie Redonnet, Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Yves Lebeau, Yves Reynaud, Luise Doutreligne, Joël Jouanneau, Armando Llamas, Valère Novarina.