

**Como citar:**

Loaiza Zuluaga, L. F. (2017). Prolegómenos para una teoría del actor sacramental en la prosa teórica de Valère Novarina. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 11, 107-117

# PROLEGÓMENOS PARA UNA TEORÍA DEL ACTOR SACRAMENTAL EN LA PROSA TEÓRICA DE VALÈRE NOVARINA\*

## PREFACES FOR A THEORY OF THE SACRAMENTAL ACTOR IN THE THEORETICAL PROSE OF VALÈRE NOVARINA

Luis Fernando Loaiza Zuluaga\*\*

\*\* Ph.D en Humanidades,  
Universitat Pompeu Fabra  
(Barcelona, España).  
Docente del Departamento  
de Artes Escénicas,  
Universidad de Caldas,  
Manizales, Colombia.  
E-mail: Luis.loaiza@  
ucaldas.edu.co

### RESUMEN

El autor del artículo presenta una versión revisada de un fragmento del capítulo final de su tesis doctoral: Estudio en torno a la palabra “Dieu” (Dios) en la obra escrita de Valère Novarina, la cual desarrolló bajo la dirección del Dr. Amador Vega Esquerro en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (España). La tesis en mención, abarca la obra escrita del autor franco-suizo publicada desde 1974 hasta 2014. En ella, se analizan las principales obras para teatro del autor en clave sacramental y, a partir de este análisis, se configura una “Teatrología Sacramental” en torno a su prosa teórica. En el fragmento se intenta esbozar un enfoque respecto a un actor que, desde la perspectiva del sacramento, ofrece una experiencia única en el teatro, lugar en el cual se cruzan palabra y cuerpo y que implica una participación activa del espectador.

### PALABRAS CLAVE

Actor, persona, sacramento, palabra, cuerpo, espectador.

### ABSTRACT

The author of the paper presents a revised version of a fragment of the final chapter of his doctoral thesis: Study on the word “Dieu” (God) in the written work of Valère Novarina, which he developed under the direction of Dr. Amador Vega Esquerro at the Universitat Pompeu Fabra from Barcelona (Spain). The thesis in mention covers the written work of the Franco-Swiss author, published from 1974 to 2014. It discusses the main works for theatre of the author in sacramental key and, from this analysis, a “Sacramental Theatre” is set around his theoretical prose. The extract stuns in the scan to outline an approach to an actor who, from the perspective of the sacrament, offers a unique experience in the theater, a place in which word and body intersect and that implies an active participation of the viewer.

### KEY WORDS

Actor, person, sacrament, word, body, spectator.

---

\* Recibido: 15 de octubre de 2017 - Aprobado: 30 de noviembre de 2017.

WITTGENSTEIN: *De lo que no se puede hablar mejor es callar.*

NOVARINA: *Eso de lo que no se puede hablar, eso mismo es lo que hay que decir.*

En su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* (Abirached, 1994), el reconocido crítico libanés Robert Abirached hace un profundo y sistemático análisis de la evolución del “personaje” dentro de la teoría teatral, de los textos dramáticos y de las puestas en escena teatrales. Inicia su análisis a partir de la propuesta aristotélica dentro de la mimesis griega, terminando con las tendencias contemporáneas del siglo XX y sus líneas de despojamiento del personaje. En el último capítulo del libro, publicado en 1978, Robert Abirached ya dictaminaba que el “personaje” teatral estaba viviendo su último cuarto de hora (1994, pp. 423-432). Ante la intrusión del cine y la televisión en las artes del espectáculo, el teatro tuvo que desplazarse para encontrar su naturaleza propia. Aquellas se han encargado de repetir la representación en el mundo que nos circunda, y debido a que todo está representado:

Cada uno se convierte por turno en personaje, y la vida colectiva ya no puede desarrollarse más que entre actores que se pasan sus papeles, imitadores indefinidamente imitados: el mismo hombre de la calle aspira a figurar en esta inmensa representación que hace de doble de su existencia. (Abirached, 1994, p. 425)

De acuerdo a la hipótesis de Abirached, el teatro empezó a convertirse en una actividad marginal que intentaba ofrecer a sus pocos espectadores eso que buscaban, aunque no supieran muy bien de qué se trataba y, en última instancia, un teatro del futuro podría anular realmente la noción de “personaje” para ofrecer a sus pocos espectadores alguna experiencia inusitada.

Reconocemos hoy algunas propuestas que ya no solo ponen en riesgo al personaje, sino que además lo anulan por completo, generando así una especie de liberación de la escena al supuesto yugo de la mimesis. Destaquemos una de las propuestas más importantes en la actualidad: la idea de un “teatro del presentar” de Jean-Frédéric Chevallier, por cuanto ataca directamente el problema de la representación y, además, porque entre otras ideas, argumenta que la crisis ha terminado: en el teatro es posible desprenderse de la representación, de hacer pasar una cosa por otra, a través del teatro del presentar. Un teatro que se despoja de los elementos de poder, y no tiene ninguna pretensión de decirle al espectador lo que debe pensar. Más bien, sugiere la posibilidad de que, ante la falta de intencionalidad de significados, el espectador esté en la libertad de elaborar interpretaciones múltiples, de agenciar ideas y sensaciones sin que el artista le diga lo que debe pensar, sin que le imponga nada. La herramienta de la cual dispone para lograrlo es la presencia misma del actor y la capacidad del espectador de presenciar el evento.

Si pensamos, como Chevallier (2004), que “al dejar de limitar el trabajo de cada espectador a una evaluación de la calidad

de la representación y a un desciframiento del mensaje que ella siempre conlleva, se vuelven posibles otras formas de participación en el evento escénico” (p. 6), se permite que el espectador se integre activamente con el acto teatral de una forma alternativa. En otras palabras, si el espectador deja de mantenerse estático esperando el desarrollo de un drama, tendrá por cierto que hacerse activo. El teatro, visto así, se convierte en un hecho de resistencia a la mirada mercantilista que nos ha sido heredada. Esto ya que, según Chevallier (p. 11), la representación es la perpetuación del lenguaje espectacular que falsifica el mundo. En la no representación, el espectador construye sentidos a partir de su propia experiencia y no de discursos impuestos por el autor, el director o el actor. La propuesta de Chevallier cobra validez como respuesta a la crisis, toda vez que, más allá de convertirse en una propuesta actual de creación teatral, ataca principalmente los peligros que la representación genera en el espectador. Por una parte está el peligro de permitir que le digan lo que debe pensar. Por otra, está el peligro de volverse un agente pasivo de la realidad. La representación ha logrado lo inimaginable: convertirse en un potente elemento de poder y de manipulación de los sujetos. La pregunta para nosotros será desde ahora, ¿si estamos imitando moldes en nuestra vida cotidiana sin reflexión alguna, no estamos también siendo manipulados, no estamos también manipulando?

Consideramos que Abirached señala el proceso a través del cual el “personaje” va desapareciendo a lo largo de la historia y creemos que Chevallier propone una

idea de teatro ante su desaparición y la superación de la crisis del drama. Sin embargo, a nuestro entender, la propuesta del autor, director y pintor franco-suizo Valère Novarina es mucho más radical por cuanto no solo anula al “personaje” sino que, además, lo niega. Es decir, opera negativamente o, para decirlo más claramente: por vía negativa<sup>1</sup>. En otras palabras, el “personaje” de la tradición dramática resalta algunas características que individualizan al sujeto mientras la “persona” novariniana no se individualiza, pues la poesía:

[...] divise les personnages en organes, non en individus, elle est le corps social en cause: chaque figure qui “débite bavard son chant d’la langue” renvoi à un grand corps parlant seul, artisan du drama, dont les Noms propres se multiplient infiniment (l’énunération, leur mode d’apparaître) mais ne se divisent pas en sujets. (Borer, 2001, p. 69)

Es decir, en Novarina las “personas” no están sujetas a la humanidad sino que precisamente están en una búsqueda de su de-sujeción frente al ídolo humano:

[...] “personne” est en revanche l’un des signifiants majeurs du texte, intrinsèquement lié à la dimension théâtrale, en raison de l’étymologie bien connue (le masque de

1 Cfr. Novarina (2017).

théâtre). Miraculeusement, cette étymologie vient s'insérer exactement au cœur du basculement entre le positif et le négatif (ni une personne, ni personne), et désigner tout le processus qui le sous-tend. (Rabaté, 2001, p. 63)

El actor es un agente negativo que deconstruye lo real (Dubouclez, 2005, p. 56). Se deconstruye a sí mismo, deconstruye los ídolos y deconstruye a la humanidad. En este sentido, consideramos que a través del actor se da un sacrificio incruento que nos aproxima provisionalmente, a través de un pasaje, a lo divino: "L'acteur n'est pas la victime principale de *la vía negativa* novarinienne, mais c'est l'acteur qui, portant sur son visage la persona de l'homme devient le 'sacriifié' du théâtre" (Dubouclez, 2005, p. 56). El actor novariniano es la presencia que deviene ausencia, al convertirse en "Persona" y esta es "l'inverse de Dieu: non plénitude de présence où se fondent les particularités, mais particularité absente" (Jurde, 2002, p. 21). Por lo tanto, el "personaje" del teatro tradicional sería algo así como la afirmación de las particularidades humanas, una especie de "particular catáptico humano"; mientras tanto, la "persona" novariniana se constituye en la negación hacia un universal divino, es decir, una especie de "universal apofático divino". En otras palabras, el "personaje" tradicional resalta las características específicas de cada anverso de las máscaras, mientras la "persona" novariniana nos hace viajar a través del vacío que se produce en los reversos de todas las máscaras y este viaje se puede producir a través de la palabra

encarnada en el cuerpo del actor: "De cette façon, dans le théâtre de Novarina on ne rencontre pas de 'personnages' au sens traditionnel du terme. On rencontre des acteurs qui répètent la naissance du monde à partir de la langue et qui racontent leur existence parmi les mots" (Grande, 2001, pp. 214-215).

## EL ACTOR SACRAMENTAL

Quantité d'actions et de phénomènes surviennent dans les bords, les marges, au seuil de la scène; l'action avance par la liturgie cachée: passages furtifs, **sacrements donnés par lapsus**, actes non vus. Tout tend au grand écart humain; on avance par écartèlement, toutes histoires défaites, toutes langues dans le noir. (Novarina, 2006, p. 10)<sup>2</sup>

En este apartado nos aventuraremos a sugerir una concepción sacramental a partir de las reflexiones novarinianas. La única cita, en toda la obra novariniana, que se refiere a los sacramentos de forma explícita es la que recordamos arriba: "sacramentos dados a través de lapsus". La estructura sacramental del pensamiento novariniano se presenta a través de estos lapsus, a lo largo de sus textos para teatro, así como en

2

2 El resaltado es nuestro.

sus textos reflexivos, de forma parabólica<sup>3</sup>. Sin embargo, reconocemos que retoma los fundamentos del sacramento, tanto en su concepción paulina de "Misterio" como en su concepción de "Juramento"<sup>4</sup>. En el primer caso, se nos presenta como una concepción del acto teatral que, fundamentalmente, alude al asombro de la palabra encarnada en la escena, o al acto de hablar humano sobre el cual Novarina quiere hacer hincapié y, en el segundo caso, se trataría, más que del juramento propiamente, del acto performático del habla: en ambos casos se trata de una especie de performatividad mística de la palabra en escena. En este sentido, intentaremos introducir a aquello que llamamos una "Teatrología Sacramental". Se trataría de una visión novariniana del teatro, cuyos alcances se pueden vislumbrar a la luz de los sacramentos, a nuestro parecer, los dos que esbozó en sus textos para teatro y los mismos que, explícita y claramente, Jesús cumplió e institucionalizó en el nuevo testamento. A saber: el bautismo y la eucaristía.

En principio, intentemos desarrollar esta

3 La obra escrita de Valère Novarina ofrece una novedosa visión del teatro desde una perspectiva mística y teológica que se nutre de diversas fuentes de la tradición teatral y religiosa. En nuestra tesis doctoral denominada Estudio en torno a la palabra "Dieu" (Dios) en la obra escrita de Valère Novarina hemos intentado demostrar que sus principales textos para teatro se han desarrollado a través de cinco etapas que tienen intenciones muy específicas pero que, a su vez, guardan una íntima relación entre ellas. La palabra teatral emerge en clave sacramental por lo cual hemos denominado a dichas etapas: "despolitización", "muerte", "bautismo", "eucaristía" y "transfixión". Estas denominadas etapas de su proceso de escritura de textos para teatro se constituyen en ideas fundamentales de su pensamiento por lo cual las concebimos también como nociones que atraviesan su prosa teórica en una estructura que denominamos "teatrología sacramental". La palabra novariniana encuentra su sello en la palabra "Dieu" (Dios) la cual se constituye como un motivo esencial de su escritura.

4 Cfr. Arnau-García (1994).

concepción sacramental del teatro, que se basa en la idea del misterio: "Le mystère est incompréhensible parce qu'il te comprend" (Novarina, 1991, p. 29). Para Novarina, el misterio mantiene su carácter de incomprendibilidad, aunque no en el sentido de un fenómeno reservado para los iniciados, cerrado o encerrado, sino como un fenómeno que se opone a la razón y libera el pensamiento. El misterio está presente en las palabras y allí es donde pretende indagar sus posibilidades sin determinarlas por completo, sino rodeándolas a través de reflexiones incompletas y centrífugas:

Si les mots nous mènent près du langage muet et meurent, ça ne veut pas dire du tout qu'il y ait échec de la parole, impuissance des mots, pas du tout: les mots simplement nous mènent au mystère et meurent, naturellement brûlés par notre souffle, dans la même combustion que nous et en passant avec nous. Ils meurent de nous dire ce dont on ne peut parler. Eux seuls le disent, non le silence sans voix. Le silence le plus profond est une parole, de même que l'immobilité vraie est le mouvement. C'est que le vrai mystère n'est ni ténébreux ni voilé – pas du tout flou – mais une lumière extrême jetée sur toi. Le mystère est incompréhensible parce qu'il te comprend. (Novarina, 1999, pp. 29-30)

El misterio no es concebido como un evento para un grupo determinado, sino que está abierto para todos a través del movimiento de la palabra. Este movimiento tiene su principal vestigio en la encarnación de la

palabra, cuya base de funcionamiento está en el aliento, en la respiración:

L'esprit respire. L'opaque de la matière est renversé para la respiration à chaque minute. Au fond de la matière même est le mystère respiratoire: dépense et offrande. Tout rythme, matériel ou spirituel, vient de ce désordre ordonnant, de cette pulsation d'antinomies, de ce tissage contradictoire. La respiration est l'équation d'origine: une croix du temps, une passacaille étoilée ; elle nous emporte, nous passe, nous rend à la réversibilité, à la résurrection, au point de renversement – au neutre souverain... Le même point neutre d'énergie et de renversement qui est au cœur de l'espace est au fond de nous: l'univers n'est pas seulement devant, il bat à nos tempes. (Novarina, 2006, pp. 43-44)

La palabra se abre ante nosotros y nos deja asombrados, porque esta luminosidad no es una luminosidad positiva que resuelve el misterio de una vez por todas, sino que es ambigua, es su ambigüedad la que la mantiene irresuelta, para que se mantenga la búsqueda de su encuentro, el viaje a través y hacia la palabra. En este sentido, Novarina (1991) también muestra su lado negativo:

Toujours nous continuons à partager la nuit en parlant. Nous échangeons toujours des morceaux de nuit avec les mots. Il y a un son caché et une présence invisible, un fragment, il y a

l'échange et le passage de l'un à l'autre d'une part de nuit dans le moindre mot. (p. 26)

Vamos al encuentro de la palabra, en este sacramento misterioso del teatro, pero la palabra necesita del cuerpo para encontrar su materialidad y despojarse de su valor de intercambio comunicante. El lenguaje es descubierto como realidad o como realización en el teatro novariniano. He aquí el aspecto performático de una lectura sacramental del teatro: "Chose et parole. *Davar*, est en hébreu la parole et la chose. Sous toute chose le langage afflue, sous tout mot une chose apparaît. Le langage serait comme la matière" (Novarina, 2006, p. 146). Y para ir más lejos con esta relación entre palabra y cosa, profundiza sobre su fisicalidad:

Le langage est l'analogue de la nature. Si bien que la grammaire, la phonétique, la phonologie, l'étymologie, la sémiotique et toute la linguistique font en fin compte partie de sciences physiques. Nous ne sommes pas tous physiciens mais nous pouvons tous en savoir plus sur la nature en collant notre oreille au langage, en écoutant ses lois, en observant attentivement son efficace, son ouvre opérante et comme il déchaîné des actes en nous et dans le monde extérieur. (Novarina, 2006, p. 69)

El lenguaje novariniano no es reflejo de la realidad, sino su "otro", su análogo, una realidad material, pero que requiere de lo real, así como lo real requiere de él para completarse. Novarina nos invita

a percibir la manera en la que el cuerpo y la palabra se cruzan y se encuentran generando un drama material-espiritual. El cuerpo y las cosas son levantadas por el aliento de la palabra y cobran una nueva vida. La palabra, para Novarina (2007), ha sido encarnada por un “fatal accidente” (p. 188) que nos ha separado entre el cuerpo y la palabra. El actor, a su vez, asiste a la escena para separar “las carnes y los espíritus” (p. 204), pero no como lo concebimos cotidianamente, en un cuerpo como vehículo de las palabras, sino a la inversa: “Ce n’est pas un corps qui projette des mots devant lui, mais une matière de mots portant corps, pas un porte-parole mais un chemin de paroles portant son corps devant” (p. 205). Esto es posible bajo la concepción novariniana de que en el teatro la palabra aparece como la “materia espiritual” del cuerpo humano (2006, p. 165). Aparece como su “otro”, frente a él, fuera de él. Esta separación, en movimiento, ocasiona una reincorporación a la fuente primordial: “Par le mouvement vivant du langage, de la parole et de la raison, ils sont reliés au Verbe, chair et souffle” (2009, p. 119). En otras palabras, es precisamente por el movimiento de la palabra, por el esclarecimiento de esta separación en la que vivimos, que el actor la muestra ante nosotros y este movimiento las vuelve a vincular, aunque sea momentáneamente, en el teatro, porque el cuerpo debe verificar todo lo que le dice el espíritu (2007, p. 199). Así es como la palabra viene a buscar el cuerpo en el teatro (2012, p. 62): “Le corps des acteurs n’apporte pas seulement la preuve par la chair – mais avec la preuve para la chair, la preuve par le souffle: le feu qui respire” (2009, p. 58). El cuerpo del actor se convierte en el lugar en el que todo ocurre, en el cual podemos ver el

entrecruzamiento de estas dos realidades materiales: la del cuerpo y la de la palabra. La percepción del teatro en Novarina (2009) no se agota en ver o escuchar, sino en una percepción táctil del evento teatral: “Le point tactile et d’éclairement charnel, le lieu du toucher spirituel entre le spectateur et le spectacle, c’est l’acteur – et seulement lui” (p. 54). Un tacto que opera en el actor:

Tout naît du contact de chair entre le texte et l’acteur; tout doit favoriser cette connaissance profonde, ce toucher de la lettre – et c’est à ce toucher du livre qu’il faut sans cesse revenir; c’est une union tactile par le plus profond de la respiration et de la mémoire. (2009, p. 35)

Los cuerpos del actor y del espectador se encuentran en estado de espera y de búsqueda, esperando la llegada del verbo al cuerpo, la encarnación constante en la escena:

Nous l’attendons: il vient; il faut l’appeler Le Veneur... Et pour que nous continuions à l’attendre, il passe parfois furtivement nous toucher. L’expression touchée par la grâce le dit bien. Elle dit bien ce qu’il y a de tactile, de charnel, dans l’expérience du souffle, du temps vrai. Par le drame, et au travers du drame matériel de l’esprit, une certitude touchée se fait jour, nous ajoure: le don d’un temps autre que la chronologie. Reçu de quelqu’un. (Novarina, 2012, p. 72)

El tiempo se trastoca y nos saca de la cronología:

Novarina s'attaque à deux dimensions du temps: d'abord, à sa trivialisation dans la conception chronologique, ensuite, à sa forme extatique, à ce temps-pour-la-mort, parce que ces deux manières d'aborder le temps nous détournent de nos tâches créatrices. S'il s'agit [...], de se libérer de cet enfermement insupportable dans un temps qui se déploierait uniquement dans l'extase du futur, sous un angle morbide, alors il importe de procéder à une réactivation liturgique du temps chronologique. Novarina évoque la relation liturgique à la langue et au monde, il est important de comprendre que le temps biblique déplace ou modifie la conception tragique du temps vers la mort en le distendant, en l'ouvrant. (Allio, 2001, pp. 120-121)

El cumplimiento de la donación del tiempo se hace actual y re-actualizable, no como una promesa a futuro (Novarina, 2007, p. 186), sino como una donación siempre presente, un cruce entre los tiempos: la vista del presente, el presentimiento del futuro y la memoria del pasado (2006, p. 94). El teatro pone entre paréntesis el tiempo de la existencia normal del espectador (Corvin, 2015, p. 100) y le permite acceder a un tiempo primordial o cósmico (p. 116). El cruce de las materialidades y de los tiempos hace del actor un profeta, alguien dispuesto

a ser atravesado por el lenguaje para sacar de las palabras su naturaleza profunda y la "verdad" que tienen para decirnos: no una verdad de la razón (Novarina, 2012, p. 119), sino un recuerdo, una rememoración (2009, p. 81), una actualización de lo que ya no decimos, una actualización de lo que no comprendemos, una actualización del misterio, del sacramento.

Esta percepción de la materia del lenguaje configura un evento que reinventa la realidad. El cuerpo físico se enfrenta a otro cuerpo material y a la vez espiritual, pues la palabra, para Novarina (1991), es el cuerpo del cuerpo (p. 96). Aunque concibamos la palabra como aquel elemento fundamental que diferencia a los humanos de los demás animales, su presencia demuestra que no es humana y que nos abre una nueva realidad: "Tout au fond, la parole n'est pas humaine; elle n'a rien d'humain; c'est une antimatière soufflée qui fait le drame de l'espace apparaît soudainement devant nous. On voit ici comme dans la vraie matière" (p. 20). Sin embargo, como ya hemos planteado, la materialidad de la palabra se concreta en su encuentro dramático con la materialidad del cuerpo físico. Esta lucha, este campo de fuerzas, esta especie de teatro magnético (p. 20) configura una realidad "otra", pero que insufla de nueva vida la vida que conocemos: "L'acteur au sommet de son art est une marionnette: joué par autre chose – ou par quelqu'un d'autre que lui" (2006, p. 18). La "Otra naturaleza" que atraviesa el cuerpo, lo transforma:

Ce qui est beau dans la marionnette, c'est la sortie d'homme. [...] L'acteur, au sommet de son devient une marionnette; il est à la fois le tigre et le dompteur [...]. A la fois l'oiseau posé sur la vague, la houle du texte et la mer qui respire. (2006, p. 19)

Esta figura de entrecruzamiento entre dos naturalezas es la que queremos explorar en clave sacramental. Propiamente, en el cruce entre materia (sustancia) y forma (palabra). Novarina (1991) concibe una especie de metamorfosis teatral cuando la materia y la forma se cruzan como la lucha entre la fiera y el domador, el caballo y el caballero (p. 63) y que encuentra su mejor presentación como un centauro (2009, p. 42), compuesto por el animal del actor y el animal del texto (2009, p. 41). En *L'Envers de l'Esprit*, Novarina (2009) incluye al espectador como un tercer animal que se envuelve en esta lucha de animales: el espectador, el actor y el animal del lenguaje (p. 41). El espectador novariniano cumple una función fundamental en el drama de la palabra:

C'est le public qui dénoue le drame, c'est par lui que nous comprendrons la pièce, la prendrons entière embrassé dans l'espace. L'acteur n'apporte sur le plateau que de phrases muettes; il jette des mots, des syllabes dramatiques, des scènes opaques, des énigmes au spectateur qui les mue, les résout à sa façon - par le surgissement soudain d'un souvenir d'enfance, par un raccourci fulgurant du langage de tous les jours, par le rire. En passant par d'autres voies du

cerveau, il y a des choses qu'on ne peut comprendre qu'en théâtre: il existe une pensée dramatique, une dramatique de la pensée que le théâtre touche en respirant. (Novarina, 2009, p. 23)

La palabra novariniana, como ya hemos intentado demostrar, proviene de un "otro lugar", no del autor. El autor, en Novarina, está allí para escuchar las palabras que llegan a él, así como el actor no tiene nada que decir sobre ellas. Su trabajo se centra en leerlas en escena, en recordarlas. En el espectador se da un movimiento, un sentido que cumple el viaje de la palabra en el teatro. Novarina (2006) sugiere, en *Lumières du Corps*, que el texto cobra cuatro estados en este viaje (según él, tal como los cuatro sentidos de las Escrituras): un primer estado se da en la cabeza del escritor; un segundo estado se da en el cuerpo del actor, en la lectura; un tercer estado en el cuerpo del actor cuando se levanta en el escenario; y, finalmente, un cuarto estado cuando la palabra resuena en el espectador (pp. 88-91). En primer lugar, el texto resuena de forma distinta, se abre ante nosotros de formas múltiples dependiendo de estos estados teatrales de la palabra; en segundo lugar, pone al espectador como punto de fuga, en una perspectiva inversa del teatro; en tercer lugar, este cuarto estado de la palabra podría compararse con el sentido anagógico de la escritura: "Dans le déploiement des quatre sens, le sens anagogique est ultime: un sur sens, un sens à l'arraché..." (2012, p. 121). Este último sentido es otorgado por el espectador, quien cumple no solo una misión de encuentro sino también de absolución, una misión salvífica:

Le grand acteur comique vient toujours évider encore plus la figure humaine. Et c'est en ce sens qu'il peut devenir un saint. Le rire peut être une forme de prière. Par le comique, le corps prie impunément. Il y a dans le comique une absolution, une absoute; il y a par le rire une solution, une résolution, un lavage: le spectateur absout l'acteur, le lave et lui pardonne. Je n'ai jamais trouvé le rire satanique, bien au contraire; je le trouverais plutôt baptismal: dans une salle de théâtre, c'est comme une ondée soudaine. (Novarina, 2006, p. 57)

La absolución que brinda el espectador se da porque el lenguaje queda despedazado en la escena. Lo cómico en Novarina no se configura, como tradicionalmente, por una representación en la que se muestran los vicios de los personajes para purificar al espectador. La purificación del espectador viene a ser dada por la risa que produce el lenguaje trastocado y mostrado en sus límites, desbordándolos. La risa, en Novarina, es una forma de responder con un "lenguaje otro". Y este lenguaje deviene una forma de plegaria que devuelve el aliento a la palabra que lo origina, la inversión de nuestro aliento por el aliento (2009, p. 154). Un aliento que se repliega sobre el aliento original de la palabra, el mismo que da vida al hombre y el mismo hacia el cual nos dirigimos: "par le souvenir, la rédemption" (1999, p. 81).

El aliento configura un camino para ser atravesado, una vía pascual (2009, p. 163),

que abre la materia, la realidad y el cuerpo y libera al hombre, en una celebración que actualiza la presencia, que recuerda pero a la vez opera sobre el presente: el actor y el espectador rememoran las palabras a la vez que las pueden observar desde una nueva perspectiva, para ver todo de otra manera (2006, p. 102), para conmemorar, rememorar y, a la vez, renovar, actualizando el pasado y cumpliendo el futuro en un instante presente: "Tout tourne, la scène est répétitive mais c'est la répétition d'un renouveau" (2012, p. 104). Así las cosas, todo este proceso del teatro permite que materia (cuerpo físico) y forma (palabra operante) se desplieguen en un viaje desde el autor hasta el espectador, quienes, solo en el encuentro de renovación, pueden encontrar su sentido pascual, atravesando la realidad e invirtiendo la perspectiva para que se pueda desarrollar un encuentro de alientos a través de la palabra donada por el actor y la respuesta cómica del espectador, repitiendo la encarnación de la palabra en cada uno (2014, p. 119).

## REFERENCIAS

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, España: Asociación de Directores de España.
- Allio, P. (2001). *La passion logoscopique. En Valère Novarina. Théâtres du verbe*. París, Francia: Corti.
- Arnau-García, R. (1994). *Tratado general de los sacramentos*. Madrid, España: Biblioteca de autores cristianos.

- Borer, A. (2001). *Novarina, l'hilarotragedien. En Valère Novarina. Théâtres du verbe*. París, Francia: Corti.
- Chevallier, J.-F. (2004). *Introducción: Hacia un teatro del presentar. En Actas del Primer Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*. México: Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3.
- Corvin, M. (2015). *La place du temps dans le théâtre de Valère Novarina. En Valère Novarina*. París, Francia: Classique Garnier.
- Dubouclez, O. (2005). *Portrait de l'acteur en personnage: l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina. En La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec, Canadá: XYZ.
- Grande, M. (2001). *L'insomnie des noms. En Valère Novarina. Théâtres du verbe*. París, Francia: Corti.
- Jurde, P. (2002). *La pantalonnade de Novarina*. Europe, 880-881.
- Novarina, V. (1991). *Pendant la Matière*. París, Francia: P.O.L.
- Novarina, V. (1999). *Devant la Parole*. París, Francia: P.O.L.
- Novarina, V. (2006). *Lumières du Corps*. París, Francia: P.O.L.
- Novarina, V. (2007). *Le Théâtre des Paroles*. París, Francia: P.O.L.
- Novarina, V. (2009). *L'Envers de l'Esprit*. París, Francia: P.O.L.
- Novarina, V. (2012). *La Quatrième Personne du Singulier*. París, Francia: P.O.L.
- Novarina, V. (2014). *Observez les Logaèdres*. París, Francia: P.O.L.
- Novarina, V. (2017). *Voie Négative*. París, Francia: P.O.L.
- Rabaté, É. (2001). *Valère Novarina et la poésie active. En Valère Novarina. Théâtres du verbe*. París, Francia: Corti.