

Como citar:

Loaiza Zuluaga, L. F. (2014). Introducción al pensamiento de Valère Novarina a partir de su Carta a los actores. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 42-52.

INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO DE VALÈRE NOVARINA A PARTIR DE SU CARTA A LOS ACTORES*

INTRODUCTION TO VALERE NOVARINA'S THOUGHT FROM HIS LETTER TO THE ACTORS

Luis Fernando Loaiza Zuluaga*

**** Docente**

Departamento de Artes Escénicas, Universidad de Caldas. Actualmente adelanta estudios en el programa de Doctorado en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (España). Magíster en Educación, Universidad de Caldas. Licenciado en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro, Universidad de Caldas. E-mail: luis.loaiza@ucaldas.edu.co

RESUMEN

El artículo que presentamos a continuación es uno de los productos de la tesis "Variaciones retóricas en torno a la palabra Dios (Dieu) en la obra escrita de Valère Novarina", que realicé dentro del programa de Doctorado en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (España), bajo la dirección de Amador Vega Esquerro. Con este proyecto se busca develar el horizonte teológico de la palabra Dios (Dieu) en la obra escrita de Valère Novarina. El proyecto explora el papel ambiguo y primordial que cumple la palabra Dios (Dieu), en la obra de Novarina, como dispositivo de apertura al vacío y como invocación de Dios a través del lenguaje, analizando sus implicaciones estéticas y teológicas; de esta forma, ofrece un empalme entre la teoría teatral post-dramática emergente y la criteriología para un estudio de lo santo y lo sagrado en el arte contemporáneo. El enfoque del estudio es cualitativo y está enmarcado en los estudios de Teatro Comparado, de corte inductivo: nos aproximamos a cada uno de sus textos de forma particular para dilucidar su naturaleza específica (Micropoética); posteriormente establecemos una morfología de su obra completa, especialmente en torno a la retórica relacionada con la palabra Dios (Macropoética); para, finalmente, entrar en diálogo con las teorías teatrales de interés teológico (Archipoética). El presente artículo ofrece una panorámica introductoria de las principales ideas que el artista francés Valère Novarina plantea en torno a la actuación en su primer texto reflexivo, la *Carta a los Actores*. Para iniciar, el artículo presenta una contextualización de la obra novariniana; posteriormente comenta las características principales de la obra *L'atelier Volant*, cuyas sesiones de ensayo le sirven a Novarina como estímulo para escribir la carta; finalmente expone las provocadoras ideas que el autor traza en lo que será la base de su concepción en torno al teatro y al oficio del actor.

PALABRAS CLAVE

Novarina, L'atelier Volant, carta, teatro, escritura, actor, cuerpo, palabra.

* Recibido:1 de junio de 2014 , aprobado:15 de junio de 2014

ABSTRACT

This article is the product of the doctoral thesis "*Rhetorical variations on the word of God (Dieu) In Valère Novarina's written work*" that was carried out as a requirement in the Humanities Doctoral Degree at te Pompeu Fabra University from Barcelona (Spain) under the direction of Amador Vega Esquerra. The purpose of this project is to uncover the theological context of the word God (Dieu) in Valère Novarina's written work. The project explores the ambiguous and fundamental role the word God (Dieu) in Novarina's work as an opening device to emptiness and as invocation of God through language, analyzing its aesthetic and theological implications. This way, a connection between the emerging post-dramatic theater theory and criteriology is offered for the study of the saint and the sacred in contemporary art. The study approach is qualitative and is framed in the Compared Theater studies of inductive approach: an approximation to each of its texts in a particular way in order to explain its specific nature (Micropoetics); later, a morphology of the complete play is established mainly around the rethoric related with God's word (Macropoetics) in order to, finally, enter into dialogue with theatrical theories of theological interest (Archipoetics). This article offers an introductory panorama of the main ideas that the French artist Valère Novarina suggests around actuation in his first reflexive text, *Letter to the Actors*. To start with, the article presents a contextualization of the Novarinian work; later the main characteristics of the work *L'atelier Volant*, whose rehearsal sessions serve Novarina as a stimulus to write the letter, are commented; finally, provocative ideas the author traces in what will be the base for his conception around theater and the actor's job are exposed

KEY WORDS

Novarina, L'atelier Volant, letter, theater, writing, actor, body, word.

Valère Novarina es un dramaturgo, director, escenógrafo y pintor franco-suizo nacido en 1947. Inició su trayectoria como dramaturgo con la pieza *L'atelier Volant* (1974), la cual fue puesta en escena por Jean-Pierre Sarrazac. Estudió filosofía y filología en París, donde tuvo la oportunidad de estudiar a Dante y a Artaud, los cuales han tenido una gran influencia en su pensamiento y en su obra. Actualmente, Novarina es uno de los dramaturgos más influyentes de Europa y recién se está configurando un aparato crítico que empieza a dar cuenta de la estructura de su obra. Ha sido estudiado en ambientes académicos, especialmente a través de tesis doctorales y artículos desarrollados en Francia, Canadá, Reino Unido y Estados Unidos. Por otra parte, tanto en Francia como en España su

influencia y el estudio de su obra han causado gran revuelo y se han dedicado importantes eventos académicos en torno a la discusión de su obra, entre los que cabe destacar: Colloque international littérature et théologie autour de Valère Novarina (Université Paris, 2013), las V Jornades de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas (Universitat Pompeu Fabra, 2013), así como la Exposición bibliográfica sobre Valère Novarina (Universitat Autònoma de Barcelona, 2010).

En castellano, algunas de sus obras (*Carta a los actores, Para Louis de Funès, Ante la palabra, La inquietud, Vosotros que habitáis el tiempo, El animal del tiempo y Luces del cuerpo*) han sido traducidas por Fernando Gómez Grande. Estas han sido

editadas y representadas en España e Hispanoamérica y han despertado gran interés estético y académico, aunque de momento, solo la *Revista Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, en su número 292, ha dedicado un monográfico completo al análisis y la influencia de su obra en castellano.

Erfani (2011), señala con acierto que las anécdotas entre reales y ficcionales que Novarina comparte en sus escritos, son el origen de su búsqueda incesante y su maestría en el uso de la palabra. Estas influencias, sacadas de su propia experiencia, le han llevado a configurar textos para teatro llenos de elaboraciones rítmicas, dejando en segundo plano la preocupación por el significado. Una de las características más notorias de sus textos es que no están pensados para facilitar su puesta en escena (al menos la mayor parte de su producción inicial) y algunos de ellos se podrían considerar como irrepresentables. Claramente sus textos son la muestra de sus enormes “pasión neológica” y “pasión aritmética”, las cuales le han llevado a poner en el límite al lenguaje a través de palabras inventadas y constantes alusiones matemáticas. Allen (2006) ha enunciado entre las influencias de Novarina: la tragedia griega, la Biblia, la cábala, la mística medieval, las teorías contemporáneas sobre el lenguaje; entre los autores que le han influenciado notablemente destacan Wittgenstein, Beckett, Dante y Artaud.

Su producción escrita ha tenido un proceso de depuración notorio a través de tres grandes etapas (Le Ny, 2002; Allen, 2006): una primera etapa política; una segunda etapa lingüística; y una tercera etapa

filosófica, en la cual demuestra un interés metafísico-teológico y metalingüístico. Según Allen, el texto que de alguna forma recoge todos estos intereses y se convierte en la puesta en práctica y plataforma de la conjunción de estas etapas es el *Drame de la Vie* (1984). Tremblay (2008) destaca dos etapas poéticas de sus obras: la primera se denominará el teatro de las orejas y la segunda el teatro de las palabras. Aquella es el reflejo de las elaboraciones rítmicas, cuya preocupación es la participación efectiva del espectador; en la segunda, la protagonista será la palabra, la cual atraviesa a los participantes del hecho teatral (Tremblay, 2008; Toulze, 2010): a) el autor recoge y manifiesta una voz impersonal, un no-yo que emerge a través de la palabra; el autor solo debe permitir que ella se manifieste. b) El actor es un aparato a través del cual la obra resuena, una especie de marioneta, de “pinocho” inverso (carne que quiere ser madera) que se auto-sacrifica para dejar pasar a la palabra; una especie de caja de resonancia. Un hombre de barro, a la manera del génesis 2:7, soplado por Dios, para llenarse de aliento, de alma. Por último, c) el espectador se hace partícipe de este ofrecimiento y también se ofrece a sí mismo para dejar que la palabra resuene en sus orejas y en su pensamiento. Erfani (2011) sugiere que en este proceso, la palabra tiene una doble condición en la obra de Novarina: opera como lenguaje y como materia, esto es, como un soplo.

En relación con el estilo de la obra escrita de Novarina han sido resaltadas tres cuestiones principales: por una parte, Bouchardon (2005) plantea que no se puede “ajustar” o “encuadrar” en un género. Sus textos viajan entre estructuras

épicas, líricas y dramáticas; es por ello que se trata de una obra poética híbrida. Por otra parte, como bien sugiere Chénétier-Alev (2004), sus textos se caracterizan por anular las categorías dramáticas, esto es, desestabilizar la noción clásica y moderna de personaje, situación o acción dramáticas, a cambio de la explosión de la palabra; además, están llenos de intertextos evidenciados en un continuo uso, retorno y agotamiento de frases del propio Novarina que aparecen y reaparecen en varias de sus obras y la alusión constante a otras obras dramáticas y a otros libros como la Biblia, la Torá, textos filosóficos y textos teológicos; también cabe resaltar que recurre a múltiples idiomas y se encarga de crear una especie de multilingüismo; se trata entonces de una obra fragmentada. Por último, su retórica está llena de figuras de su preferencia entre las cuales se encuentran los neologismos, las onomatopeyas, los barbarismos y los galicismos (Huffman, 2007; Poulin, 2009) las cuales ponen de relieve la indagación constante en torno al lenguaje, la cual ha sido denominada Logorrhea (Weiss, 1996; Pringent, 2002). Esta lucha del lenguaje, al poner al ser humano de frente con sus posibilidades lingüísticas, es decir, frente a los límites propios del lenguaje, que son a la vez los límites de lo humano, lo saca fuera de sí mismo y lo enfrenta con lo Otro, con lo desconocido (Rompré, 1999).

De lo anterior, y por analogía, se viene desarrollando con fuerza la teorización de los textos de Novarina desde una perspectiva teológica. Esto incluye tanto sus constantes alusiones a cuestiones teológicas dentro de sus obras como a su preocupación ontológica y metafísica en torno al teatro, la cual se ha visto

planteada en sus textos “teóricos” (*Le Théâtre des oreilles*, 1989; *Pendant la matière*, 1991; *Devant la parole*, 1999; *L'envers de l'esprit*, 2009). Resaltamos cinco aspectos teológicos desarrollados hasta el momento en torno a su obra: a) el dramaturgo opera como un profeta que comparte su visión del mundo a través de la palabra (Bouchardon, 2004; Klein, 2007; Al-Hamdani, 2010; Toulze, 2010). b) Quienes participan en el acontecimiento teatral son arrojados al vacío producido por la kénosis de la palabra; esto implica un sacrificio humano y un sacrificio del logos (Dubouclez, 2005; Poulin, 2009). c) La obra de Novarina contiene una preocupación teológica a través de la comicidad, la parodia y la iconoclasia, que, a la vez que abre el revés de la realidad (santidad), genera irrisión como mecanismo de vaciamiento y plegaria (Ramat, 2007). d) La obra de Novarina ofrece los elementos para la constitución de una logodinámica, que permite ahondar en la naturaleza de la palabra; las palabras no se conciben como reflejos de la realidad, sino como la realidad misma, como ondas, como formas matéricas, como cosas (Allen, 2006). Por otra parte, la multiplicidad de palabras provienen de, o mejor, configuran una gran lengua profética, un gran lenguaje espiritual desconocido, es decir, los textos trabajan como glosolalia y glosografía (Weiss, 1989). Por último, e) la obra de Novarina contiene una insistente alusión a Dios, pero no para interrogar a Dios, sino para desarmar a esta palabra DIOS (D-I-E-U: VIDE, vacío) y hacerla operar escénicamente (Tremblay, 2008; Al-Hamdani, 2010; Padovani, 2011).

El texto del que nos ocuparemos en el presente artículo es la *Carta a los*

actores (2003)¹; se trata del primer texto reflexivo sobre teatro publicado por Valère Novarina; esta reflexión surge de la observación, por parte de Novarina, de los ensayos llevados a cabo por los actores que montaron la obra *L'atelier Volant*, en 1974, bajo la dirección de Jean-Pierre Sarrazac. El propio Novarina ha comentado que este texto fue entregado a los actores después de una sesión de ensayo, ya que el director había prohibido la asistencia del dramaturgo a los ensayos de la obra. Novarina los esperó y a cada uno de ellos le brindó una copia de la carta.

Esta carta, pues, aunque dirigida a un grupo de actores muy específico, no deja de asombrar por la potencia que tiene al establecer una panorámica bastante sugerente del oficio del actor desde la perspectiva de Novarina, a la vez que abre posibilidades de comprensión de la actuación en el teatro actual. Hay que aclarar, en todo caso, que las provocadoras ideas de Novarina, están “diseñadas” para coincidir con su dramaturgia; es decir, estas ideas alimentan sus procesos creativos y son aplicables e identificables en su obra.

Cabe resaltar también que este texto traza, de alguna forma, los principales elementos que obsesionarán a Novarina en sus reflexiones posteriores; aunque en la *Carta a los actores* su pensamiento está mucho más influenciado por la preocupación político-ideológica, se transformará en una preocupación teológico-mística en sus más recientes publicaciones de orden reflexivo e, incluso, se verán de forma

¹ Su versión francesa, *Lettre Aux Acteurs*, aparece en el volumen *Le Théâtre des paroles*, POL-editeurs, 1989.

explícita en sus textos para teatro y en sus puestas en escena.

La versión de la *Carta a los actores* que comentaremos a continuación es la traducción realizada por Fernando Gómez Grande, publicada por la editorial Teatro del Astillero en el marco de su Colección Dramaturgia Contemporánea². Esta versión viene acompañada de un fragmento (primera parte, denominada *El animal del tiempo*) del *Discurso a los animales*³ y de *Para Louis de Funès*⁴; sin embargo, nos centraremos exclusivamente en la *Carta*.

LA ESTRUCTURA DE LOS TEXTOS

L'atelier Volant

Como hemos mencionado, la *Carta a los actores*, está escrita con referencia directa a *L'atelier Volant*. Esta obra nos presenta a una pareja: Monsieur Boucot y Madame Bouche⁵, como una fuerza opresora que coordina una fábrica de objetos diversos que, a la vez que fabricados, son vendidos y ofrecidos a sus propios Empleados. También nos muestra a la palabra como objeto de control a través de la cual se manipula a los empleados a hacer y obedecer reglas establecidas tanto *por* la palabra como *en* la palabra: se les ofrece un trabajo, se establecen las reglas de ese trabajo, se ofrecen productos, se venden

² La versión en castellano, que comentaremos, inicia en la página 131 y finaliza en la página 165 de la edición mencionada. Existe, también en español, una traducción de Gómez Grande editada por la Universitat de València, que data de 1998; la traducción es idéntica a la que comentamos en este texto, de forma que no haremos ninguna comparación.

³ *Discours Aux Animaux*, POL-Editeurs, 1987.

⁴ *Pour Louis de Funès*; también incluida, en su versión en francés, en el volumen *Le Théâtre des paroles*, POL-editeurs, 1989.

⁵ Personajes que, de cierta forma, recuerdan al Padre Ubú y la Madre Ubú de Jarry.

productos, se obliga a adquirir, se obliga a obedecer, se engaña y se controla. Los Boucot tienen control total de la palabra, hasta que los empleados van tomando conciencia de su situación y originan una revuelta que no termina de dar frutos concretos, excepto en el uso del lenguaje. Para Novarina:

[...] no era únicamente un atajo perspicaz sobre la fábrica del mundo, sino también un descenso incluida la misma fábrica... Realmente no es una mirada externa, por la única razón de que el que tenía en sus manos la pluma nunca había puesto sus pies en una fábrica y porque no hay que hacer ninguna visita para toparse con la opresión, sino simplemente querer sumergirse un poco en un cuerpo. (2003, p. 144)

Se trata, pues, de una visión sobre el mundo opresor; de una mirada liberadora y revolucionaria sobre el sistema social. Se trata de una obra que “desmonta en alguna medida la mecánica social pero sobre todo muestra sus dolencias” (Novarina, 2003, p. 144).

De aquí que podamos señalar el interés explícitamente político de la obra, bastante influenciado por el teatro de mediados del siglo pasado, pero que, a su vez, configura una rebelión lingüística y verbal. Una vez que la obra pone de manifiesto al sistema opresor, opera contra la palabra a través de juegos de lenguaje y desmontajes de la propia lengua francesa para crear un abismo entre actores, “personajes” y lector-público, que permite identificar el poder de la palabra, enfrentarse a ella. La obra no solo provoca una resistencia

ante la estructura socio-política cuyo eje es el dinero, sino también una resistencia lingüística que configura un efecto cómico que distancia al lector-espectador y que lo pone justo en frente del lenguaje.

La Carta a los actores

Novarina inicia su *Carta a los actores* (2003, pp. 133-136) haciendo una presentación de una de sus ideas principales sobre el actor: la respiración. Los denomina los actores neumáticos y su problema principal, de acuerdo al discurso planteado en el texto, será la relación entre respiración y palabra, de la cual surge su materialidad.

Posteriormente (2003, pp. 136-139) se refiere a las características del “personaje” de *L'atelier Volant*, Monsieur Boucot, quien es, digamos, el protagonista de dicha obra. Seguirá comentando lo que para él son las características principales de los “empleados” de *L'atelier* (2003, p. 141); se trata de seis “personajes” (1989, p. 8):

Six Employés

- A, B, C, trois hommes

- D, E, F, trois femmes.

Seis empleados, que, como vemos, no tienen una caracterización preliminar ni tan siquiera un nombre que los identifique (excepto el hecho de que tres son hombres y tres son mujeres); se les puede leer casi en un perfecto anonimato, toda vez que a lo largo de la obra, aunque empleados, sufren una serie de transfiguraciones que los convierte en seres impersonales. Seguidamente, comenta las características de Madame Bouche, compañera de Monsieur Boucot (2003, pp. 141-144); hasta aquí, la exposición más o menos

secuencial de su carta. En adelante (2003, pp. 144-165) desarrolla la exposición de sus ideas sobre el teatro, la escritura, el actor, el cuerpo, la palabra y el sistema, en argumentos zigzagueantes con los que, digamos, rumia, sus provocadoras ideas sobre el teatro tal como lo concibe.

SUS IDEAS EN LA CARTA

El teatro

Novarina se queja del teatro que replica las réplicas de las réplicas. Ese teatro de copias exactas y de ecos de lo ya dicho, de lo dicho una y otra vez, hasta la saciedad glotona, esa saciedad que no se agota sino que ella misma obliga al hambre de lo mismo. Novarina desea: “¡Que acabe de una vez ese teatro que no deja de fabricarse ilusiones falsas y de castigarnos los oídos, las orejas y los orejones con glosas de glosas!” (2003, p. 145).⁶

Su crítica es directa clara y sin tapujos. Lo que más parece molestarle es la actitud de repetición, las glosas de glosas, las notas al pie de lo mismo, una y otra vez, a la vez que la falsedad de la escena:

Ya está bien de todos esos directores, de todos esos liantres endiablados que ocultan el fondo real con capas externas, de ese mercadillo de teatrúsculo acumulador de restos de viejas representaciones repleto de actitudes de vejestorios, de glosas de glosas. (p. 145)

⁶ En adelante, todas las citas corresponden a la edición en castellano de la Carta del año 2003, por lo cual nos tomamos la licencia de citar la página exclusivamente.

Directamente se dirige a quienes él considera los menos corporales del teatro:

El director-patrón quiere que el actor se rasque igual que él, que imite su cuerpo. Así se muestra el “juego de conjunto”, el “estilo de la compañía”; es decir, que todo el mundo intente imitar el único cuerpo que no se muestra. Eso les encanta a los periodistas: ver por todas partes el retrato robot del director que no se atreve a salir a escena. (p. 147)

Así pues, el teatro al que Novarina se opone, es un teatro que trata al actor como si fuera un instrumento, una máquina, un dispositivo de obediencia; y al director como un mandatario que oprime, pero que se esconde del espacio de la verdad. La analogía entre la relación Boucot-Employados y Director-Actores es evidente. Por eso, parece que Novarina encuentra en el teatro el lugar en el que mejor se presentan las condiciones para que la palabra sea encarnada, liberada y materializada. Ante este teatro de glosas y de falsedades, propone y opone un *teatro de la palabra*⁷. ¿En qué consiste este teatro? Veamos las cuestiones trazadas en su *Carta*: es un teatro que está encargado de:

[...] abrir de par en par sus pabellones a la masa inmensa de todo lo que se dice, cada día más acentuado, que hace estallar en múltiples sentidos la vieja lengua puesta en un follón asombroso de nuevas lenguas que arrinconan a la vieja que cede, que ya no puede más. (p. 146)

⁷ Novarina profundiza sus ideas al respecto en el resto del volumen *Le Théâtre des paroles*.

Es un teatro que destruye y sustituye, temporalmente, al sistema lingüístico, cultural y social dominante. Es un teatro de rebelión en el cual “no se trata de la composición de un personaje, sino de la descomposición de la persona, de la descomposición del hombre” (p. 162).

Novarina parece distanciarse de la palabra *personaje* por toda la tradición dramático-aristotélica y su carga representativa y se inclina por la noción francesa de *Persona* (*Personne*), palabra que a la vez incluye los elementos positivos y negativos de la máscara, porque en francés se utiliza para designar a alguien tanto como para designar a nadie. De allí su idea de descomposición escénica del hombre, lugar en el cual se tiende a la nada, a la aniquilación del actor. Actor que se aniquila porque muestra su enfermedad y la palabra muere en él.

La escritura

La escritura de la obra, para Novarina, es una actividad que ocurre dirigida hacia los actores: esta actividad está orientada a su virtual encarnación escénica y no busca ser la simple actividad muerta de poner manchas en un papel. Es una actividad creadora que pretende poner al actor en el centro del drama de la palabra y que lo hace moverse, lo activa, lo transforma: “Escribir textos teatrales es preparar la pista en la que se va a bailar, colocar obstáculos, colocar vallas en una pista sabiendo muy bien que únicamente los bailarines, los atletas, los actores son bellos” (p. 152).

Es el actor quien completa a la palabra y el acto de escritura opera como una especie

de creación de dispositivos a través de los cuales el actor entrará a accionar. El escritor está pues, de alguna forma, parálítico y escribe para aquellos que pueden danzar; pero para Novarina: “un parálítico puede decir algo sobre el cuerpo a los que gozan de todos sus miembros porque algo sabe, en su cuerpo inválido, a fuerza de bailar inmóvil y de cantar con la boca cerrada” (pp. 153-154).

Su obsesión, pues, no es ver su texto circulando, sino verlo encarnado por el actor. Ahora bien, dada esta “parálisis escénica” del autor, él solo podrá escribir una vez que haya escuchado la palabra y la haya hecho viajar a través de su propio cuerpo. No es, pues, una escritura de lo que se quiere decir, sino de lo que la palabra desea en el cuerpo, de su viaje corporal: “Porque la distribución de las voces, la elección de los ‘personajes’ en esta escritura dramática, se presentaba también (sobre todo) como una elección de aberturas que había que aplicar a un canal de aire soplado que sale ininterrumpidamente” (p. 144).

No se trata de una escritura de coherencia sistemática de la relación palabra-personaje, sino de una entrada de la palabra por los agujeros del cuerpo. Novarina cree que no escribe *L’atelier Volant* con la mano y la pluma sino “por las orejas” (p. 133) y “con todos los agujeros del cuerpo” (p. 151). El texto, entonces, una vez ha recorrido todo el cuerpo del autor, está preparado para recorrer el cuerpo del actor. Pero no es una preparación impuesta, una preparación que el autor determina, sino una preparación que la propia palabra encuentra en él.

La actuación

Novarina está interesado entonces en ver el recorrido de la palabra. Una vez que ha cobrado vida en el libro, está dispuesta para ser encarnada por el actor. Su deseo reside en vivenciar la resurrección de la palabra en la escena: como dijimos arriba, el lugar que mejores condiciones presta para este encuentro con la palabra. Dice Novarina: “Lo que incita a escribir para el teatro es únicamente el deseo del cuerpo del actor. ¿Se me entiende? ¿Lo que me empujaba? Que el actor viniese a rellenar mi texto agujereado, a bailar en él” (p. 152).

¿De qué trata este “baile”, esta danza? Nos responde que desea: “ver cómo el viejo texto es incendiado, es destruido por la danza del actor que lleva todo su cuerpo ante sí” (p. 145). Se trata de una danza de la destrucción, no solo del texto, sino del actor. El actor se destruye a sí mismo y, de esta forma, destruye el ídolo humano. Su trabajo no reside en componer, en edificar, sino todo lo contrario: “El actor no ejecuta sino que se ejecuta, no interpreta sino que se penetra, no razona sino que hace que todo su cuerpo resuene” (p. 162) y continúa: “No construye un personaje sino que se descompone mientras mantiene en orden el cuerpo civil, se suicida” (p. 162).

El actor en escena se dispone a desgastarse en ella, a asumir, pero sobre todo a ejecutar, su propia muerte. Esta muerte del ídolo provoca la transparencia total del actor, que ya no es él, ni tampoco un personaje; se trata de una especie de vacío corporal que danza en la escena para sacrificarse públicamente. La obsesión de Novarina no se aferra al plano digamos “formal” del cuerpo escénico, no es la

silueta la que le interesa, no es el anverso expresivo del cuerpo, sino su máscara vacía, su negatividad. Este vaciamiento provoca la transparencia del actor: “Todo el mundo lo ve pero nadie se atreve a decirlo: el actor, cuando actúa, tiene la piel absolutamente transparente y puede verse todo lo que hay en su interior” (p. 160).

Entonces, ¿qué es lo que vemos en el actor? En el pensamiento novariniano, el actor prepara todo su cuerpo interno, lo que tiene bajo el “envoltorio de la piel” (p. 158). Triplica sus pulsaciones, vemos cómo sus pulsaciones sanguíneas se multiplican (p. 149); luego fabrica su ritmo respiratorio, un soplo lo recorre (p. 161), para posteriormente abrirle paso a la palabra para que atravesase el cuerpo, viajando por todos sus orificios, por su cuerpo agujereado, para salir finalmente por la boca (p. 161). No obstante, aunque lo podemos ver, hay algo que no podemos decir sobre el actor, porque es un cuerpo lleno de misterio y porque, además, *se lo impiden* (p. 153). El actor vive un cuerpo nuevo en escena y esta es, para Novarina, la razón por la que se es actor: se trata de “una protesta, una lucha contra el cuerpo impuesto, contra el sexo impuesto” (pp. 165).

Este cuerpo agujereado y recorrido, es para Novarina el verdadero cuerpo del actor. Al parecer, para él, el sistema opresor-masculino es un sistema que ha obligado al actor a convertirse en telégrafo, en instrumento, en indicador; el cuerpo masculino indica, señala, comunica, significa. El verdadero actor novariniano tiene una conciencia aguda de su cuerpo interno, de sus agujeros; se trata de un cuerpo libre-femenino, *vaginado* (p. 164),

lleno de agujeros vivos y dispuestos para ser atravesados por la palabra, por el sentido, por los sentidos. El cuerpo se dispone a liberar la palabra “que el actor lanza o retiene y que llega, azotando el rostro público, a alcanzar y a transformar realmente los cuerpos” (p. 161). Pero no se trata de una palabra evaporada y gaseosa, sino de un líquido, del principal líquido excluido del cuerpo (p. 161.), de una palabra matérica, real, vívida; “esto es lo más físico en el teatro, lo más material en el cuerpo [...] Este habla, es la materia de la materia y no se puede aprehender nada más material que este líquido invisible y no almacenable” (p. 161). Solo se puede real-izar la palabra, materializarla en escena, “pariendo las letras, chocando contra las consonantes, respirando las vocales, masticando, haciendo todo ello muy fuerte, es así como se encuentra la forma de respirar el texto y su ritmo” (p. 154).

Se trata de una logofagia que concreta escénicamente lo matérico de la palabra. La palabra-materia novariniana, entonces, no se dialoga, se mastica; se debe:

Masticar y comer el texto. Un espectador ciego debe oír triturar y deglutir el texto, preguntarse qué están comiendo sobre ese escenario. ¿Qué comen? ¿Se comen? Masticar o tragar. Masticación, succión, deglución. [...] ¡Come, sorbe, come, mastica, pulmonea, masca, mastica, caníbal! ¡Ay, ay! (p. 134)

La *Carta* parece revelar que *L'atelier Volant* no es una obra cuyo conflicto dramático se dé entre los Boucot y los Empleados; es una obra cuyo eje dramático opera en la palabra misma. Por ello, al sistema opresor que se

obstina en hacer desaparecer el cuerpo, en utilizar todos los medios financieros y tecnológicos posibles para hacer de los cuerpos parte de una maquinaria diseñada para controlar, Novarina opone un encuentro del desgaste, en el cual el cuerpo comunicador cotidiano se transforma en un cuerpo agujereado que hace revivir el verdadero cuerpo, el cuerpo femenino-liberador, para destruir los ídolos humanos y convertirlos en cuerpos destruidos, descuartizados, sacrificados por la palabra, palabra que se convierte en materia y toca (realmente toca) los cuerpos del público; también los penetra: físicamente les hace vibrar; entra por sus orificios. Así la palabra cumple su viaje desde su corporeización en el pensamiento del escritor hasta su multiplicación en el cuerpo público, por intermedio del cuerpo agujereado del actor (es decir, atravesándolo). Así las cosas, solo este encuentro material entre cuerpos brinda las condiciones más eficaces para la comunión con el verbo, con la palabra, para hacerla renacer y morir en una gran cena pública y ritual, cada noche, en el teatro.

REFERENCIAS

Al-Hamdani, I. (2010). *Le corps dans le théâtre de Valère Novarina*. Thèse Lettres Modernes. Université François – Rabelais, Francia.

Allen, L.E. (2006). *Valere Novarina's "Lesson in Obscurity" [La "Leçon d'obscurité" de Valère Novarina]*. Thèse de Philosophie, sous la direction d'Antoine Compagnon, Columbia University, États-Unis.

Bouchardon, M. (2005). *Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*. Thèse de doctorat de Langue et

Littérature française, sous la direction de Claude Leroy, Université de Paris X-Nanterre.

Chénétier-Alev, M. (2004). *L'Oralité dans le théâtre contemporain: Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*. Thèse de doctorat d'Études théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

Dubouclez, O. (2005). *Valère Novarina, la physique du drame*. Paris: Presses du réel.

Erfani, A. (2011). *Breath and Whispers: The "Theatrical" Writings of Beckett, Koltès, Novarina, and Derrida*. Thesis In French Literature. Emory University, United States of America.

Huffman, S. (2007). Gallicismes/Barbarismes: autour du conflit langagier dans L'espace furieux et Le repas de Valère Novarina. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 42, 31-40.

Klein, J.-P. (2007). L'incarnation progressive. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 42, 41-50.

Le Ny, J. (2002) Valère Novarina: Una obra para descubrir en los escenarios. *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, 292, 16

Novarina, V. (1974). *L'atelier Volant*. París: POL.

_____. (1984). *Le drame de la Vie*. París: POL.

_____. (1991). *Pendant la matière*. París: POL.

_____. (1989). *Le théâtre des paroles*. París: POL.

_____. (1999). *Devant la parole*. París: POL.

_____. (2003). *El animal del tiempo, Para Louis de Funès, Carta a los actores*. Madrid:

Teatro del astillero.

_____. (2009). *L'envers de l'esprit*. París: POL.

Padovani, D. (2011). *Le théâtre du monde chez les auteurs dramatiques contemporains francophones*. Arts du spectacle. Université Paul Válerý – Montpellier III, Francia.

Poulin, P. (2009). *Excommunication: la puissance de la création langagière contemporaine*. Thèse en littérature. Université de Montréal, Canada.

Pringent, C. (2002) La palabra de Valère Novarina : La lengua contra los ídolos. *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, 292, 17-24.

Ramat, C. (2007). *La Comédie du verbe. Le comique et le sacré dans l'oeuvre de Valère Novarina*. Thèse de doctorat de Littérature française et Arts du spectacle, sous la direction de Pierre Jourde, Université de Stendhal-Grenoble III.

Rompré, V. (1999). *Corps, théâtre, parole: Étude de La chair de l'homme de Valère Novarina*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, Canada.

Toulze, T. (2010). *Le Sacrifice comique de Valère Novarina. Étude rhétorique de la période 1975-2004*. Thèse de doctorat de Lettres et Arts, sous la direction de Bernadette Bost, Université de Lyon II.

Tremblay, N. (2008). *Le Théâtre et l'origine dans l'oeuvre de Valère Novarina*. Thèse d'Études littéraires, UQAM-Université du Québec à Montréal, Canada.

Weiss, A. (1989). *The Aesthetic of Excess*. Albany: University of New York.

_____. (1996). Preface. In Novarina, V. *The theater of the ears*. New York: Sun & Moon.