



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**UNA SUAVE DUDA DE LAS COSAS: ESTUDIO INTERPRETATIVO
DEL PERSONAJE DRAMÁTICO EN *DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS
DE COTON* DE BERNARD-MARIE KOLTÈS**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS
FRANCESAS)**

**PRESENTA
NICOLÁS RUIZ BERRUECOS**

**TUTORA PRINCIPAL
DRA. MONIQUE MARIE ANNE JEANNE LANDAIS CHOIMET**

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: CONTEXTO DRAMÁTICO, PERTENENCIAS Y DIFERENCIAS	9
I.1 El teatro burgués y la crisis moderna	10
I.1.1 El teatro burgués y las primeras controversias	10
I.1.2. El nuevo teatro	13
I.2. El teatro contemporáneo, novedad y diferencia en los años ochenta	16
I.2.1 Convulsiones anteriores	16
I.2.2. El nuevo estatuto del autor	19
I.2.3. Un teatro involucrado con el mundo	21
I.2.4. Nuevas formas del diálogo, el regreso al texto	23
I.3. La obra de Koltès en su tiempo, pertenencia y diferencia	26
I.3.1. Vida y producción	26
I.3.2. En la soledad de los campos de algodón	29
I.3.3. La obra en su contexto	35
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y PROPUESTA METODOLÓGICA	39
II.1. La teoría del personaje de Abirached, preámbulo necesario	39
II.1.1. Persona	41
II.1.2. Carácter	43
II.1.3. Tipo	45
II.2. La continuación de la teoría de Abirached por Ryngaert y Sermon	47
II.3. Propuesta metodológica	50
CAPÍTULO III: IDENTIDAD PRAGMÁTICA: DEL TEXTO A LA CULTURA	54
III.1. La identidad pragmática: representación física del Cliente	56
III.2. Carácter: función social, conducta y verosimilitud del Cliente	64
III.3. Tipo: imágenes valorizadas, tipo social y referencias culturales globales del Cliente	71
CAPÍTULO IV: IDENTIDAD DRAMÁTICA: DE LA TINTA A LA VIDA	83
IV.1. Acción, fábula, tramas	84
IV.2. Tiempo	95
IV.3. Espacio	109

CAPÍTULO V: IDENTIDAD DISCURSIVA: DEL HABLA AL MUNDO.....	124
V.1. El Cliente detrás de sus palabras	126
V.2. Discurso, identidades y realidad.....	137
V.3. Discurso y mitificación.....	144
CONCLUSIONES	156
BIBLIOGRAFÍA	161
ANEXO.....	165

AGRADECIMIENTOS

Sin pretensiones de político en campaña, esta lista de agradecimientos es larga por el tiempo y esfuerzo implicado en la escritura del presente relato. No es por darle más importancia a mi poca económica dispersión de verbo, sino por reconocer la piel dejada y las suelas gastadas en este largo rato trabajado de baches y supenso:

Los dos javieres, Teo y Maru, son lo mejor de lo mejor, gracias por el apoyo, el cariño, y por soportar siempre mi flamante buen humor. Madri, portera honoraria, compañera de lectura y vigilante cariñosa, gracias, eres mi hermana favorita.

Lully, gracias por todo el apoyo, las interminables lecturas, los excelentes consejos, el inagotable cariño y el interés sincero. Eres demasiado y aquí el exceso es todo positivo. Te adoro siempre.

Adriana, gracias por todo lo aprendido, por todo lo leído, por todo el encariñamiento, por todo.

Monique, gracias por el apoyo, la paciencia y el esfuerzo en tan larga carrera.

Mtra. Maria Elena Isibasi, Mtra. Caroline Caset y Lic. Gloria Calderón, les agradezco el tiempo tomado para leer este escrito, la disponibilidad y el gusto de sus clases.

Mario, gracias por sufrir leerme tanto, eres un jefe detector de enchiladas.

A todos ustedes gente buena, bonita y decente del bacanal cotidiano, hermanos de placeres y discusión necia: Ratita, Sentoalla, Diego, Martín, Miguelón, Sexi, Gretzilu, Ruy, Brenda, Monch, Gracie, Léa, Re, Manu, Rocha, Marcus, y todos los que siguen por aquí... gracias por los tremendos ratillos.

Gracias Alicia, mi belleza, por esa sonrisa.

Para Gabi y Ozam, siempre en el recuerdo su cariño y los buenos tiempos: Juana la cubana para cruzar la calle y algún café con leche en el centro. Así nada más, porque los extraño mucho.

*No sun will shine in my day today;
The high yellow moon won't come out to play:
I said darkness has covered my light,
and the stage my day into night.
Where is the love to be found?
Won't someone tell me?
Cause my life must be somewhere to be found,
Instead of concrete jungle
Where the living is harder.*

Bob Marley, "Concrete Jungle", 1973.

Oh, what a disgrace, amongst the human race.

Burning Spear, "Civilization", 1990

INTRODUCCIÓN

Cuando el narrador de *Bartleby, el escribiente* habla de literatura, oímos la carcajada lejana de Melville. Porque hay mucho pensamiento literario en esta obra; y una cierta burla hacia las pretensiones de los lectores ávidos de datos. El hecho de que Bartleby muera sin dejar ningún rastro, sin explicarnos su historia ni el porqué de su comportamiento no es, en realidad, “una pérdida irreparable para la literatura” (Melville, 2005: 11)¹: es la vida misma de lo literario. Misterio, invitación, indeterminación, como se le quiera llamar, el carácter incompleto de la anécdota le da vida, la vuelve tan intrigantemente literaria; es verdad: nunca quisimos leer una biografía minuciosa de Bartleby.

Hay obras particularmente oscuras para una primera lectura, llenas de huecos e invitaciones a la interpretación; hay obras que buscan un reflejo del lector, un reflejo tal vez corpóreo, que nos invita a escribirlas. Así fue nuestro encuentro con *En la soledad de los campos de algodón*² (ESCA) de Bernard-Marie Koltès. La resistencia, la dificultad y, sin duda, la inconmensurable belleza poética con la que se nos entrega, intrigan e invitan a la escritura. Nosotros, en cambio no ofrecimos ninguna resistencia. Ávidos de interpretación buscamos entenderla, primero como lectores, luego como espectadores, finalmente con las herramientas disponibles para una escritura interpretativa y analítica. Nuestra lectura de la obra se encontró entonces con otras lecturas, con otros lectores, con otras escrituras. El contraste fue fecundo y sorprendente. Muchas de estas interpretaciones creaban polémica entre ellas y se confrontaban con nuestra propia visión de la obra. Se habló de comercio del deseo, de comercio de la muerte, de un retrato urbano de la venta ilegal de drogas, de sexo, incluso de armas. Nació así un interés propio por escribir al respecto, por intentar confrontar nuestras hipótesis con estas lecturas y, sobre todo, con la obra misma.

Nos encontramos con un texto que bien podría ser completamente ajeno al teatro. Una obra que tal vez no haya sido escrita inmediatamente pensando en su representación. No nos referimos solamente a la forma peculiar del diálogo y a la ausencia de indicaciones escénicas; lo extraño e indefinible aquí es que toda la acción, el movimiento, los

¹ *I believe that no materials exist, for a full and satisfactory biography of this man. It is an irreparable loss to literature.* (Melville, 2004 [1853]: 39).

² Para servir de apoyo a la lectura y dada su corta extensión añadimos la integralidad de la obra en el anexo del presente trabajo (cf. 151)

acercamientos y distancia de los personajes, toman cuerpo en el discurso. Patrice Chéreau hablará en diversas ocasiones de la dificultad que tuvo para imponer movimientos escénicos a estos personajes cuyo dinamismo es de lenguaje. En el texto no encontramos movimiento, sino discurso sobre el movimiento, acciones realizadas por el diálogo y en el diálogo. El habla se adueña de los cuerpos y de sus posibilidades. ¿Qué comprender de esta suspensión del movimiento en el diálogo? ¿Cómo aproximarla y saciar esta curiosidad frente a lo indefinido?

El teatro es simultáneamente representación y escritura, es a la vez un hecho social concreto y una representación simbólica del hombre entendido en un contexto. Es así como leer una obra contemporánea nos envuelve en la calidez de lo familiar recordándonos *à rebours* la lejanía con otro teatro, con otro tiempo. Encontramos ahí esquemas familiares y personajes identificables, procesos comprensibles y realidades que nos resultan cotidianas. El teatro representa a la sociedad, la simboliza. Por muy sutil que sea, por muy teórica que parezca, banal o forzada, esta representación sublima procesos cotidianos, sube al escenario y extiende en el tiempo realidades palpables que vivimos en fuga. Encontrarnos y encontrar nuestro mundo en la escena teatral, cambia según el contexto que compartimos con la obra. Al leer un texto dramático contemporáneo ciertas identificaciones saltan a la vista, golpean las puertas del sentido y piden liberarse en el comentario, en la interpretación.

Es este interés el que guió el presente trabajo. La curiosidad despertada por la visceral realidad entrevista en la lectura. Decidimos alejarnos de las interpretaciones abstractas y de aquellas que simplemente buscaban nombrar un deseo, señalar un intercambio particular, con la crueldad que esto supone para tanta literatura. Nos propusimos adentrarnos en la obra reconociéndonos a cada paso, reconociendo nuestro mundo: si percibimos un atisbo de realidad reflejada en la obra, intentaremos dilucidarlo en el seno de su discurso. Buscaremos encontrar la realidad reflejada en este encuentro, regresar a lo tangente una obra que insistentemente se ha retratado como un ensayo psicológico involuntario o un delirio metafísico de lenguaje vacío. La realidad concreta de vidas expresándose, de vivencias que se relatan y se enfrentan deberá surgir aquí de las entrañas de un discurso al que se le ha quitado la oportunidad de hablar.

Para avanzar por el camino interpretativo que así nos propusimos, decidimos enfocarnos en un elemento central para el análisis teatral: el personaje. Pivote entre la escena y el texto, figura primordial y cargada de historia, el personaje dramático es un centro álgido de sentidos que se encuentran. A través de la búsqueda de identidad del personaje en los mecanismos formales del texto, encontramos la identidad misma de la obra en el sentido de nuestra interpretación: su relación representativa con la realidad concreta del mundo. Después de numerosos análisis sobre el discurso del personaje, de lecturas sobre la conformación histórica de su imagen, decidimos proceder con cautela, discretamente, de lo particular a lo general. Comenzaremos por situar la obra dentro de un contexto literario y cultural. Al mismo tiempo, buscaremos ilustrar los cambios y convulsiones que el personaje dramático ha sufrido en el advenimiento del teatro contemporáneo en Francia. Una vez situado el contexto, explicaremos algunos meollos interpretativos de la obra mediante críticas anteriores, esas mismas lecturas contrastantes que, en un principio, avivaron nuestro interés. Finalmente, en el análisis propiamente dicho, trataremos de dilucidar la constitución de un personaje en *ESCA* según tres ejes principales: su identidad pragmática, su identidad dramática y su identidad discursiva. Nuestra interpretación de la obra acompañará en cada momento este acercamiento al personaje dramático; de tal suerte que, después de un cierto número de certezas abolidas sobre el oscuro horizonte del texto, una lectura cada vez más precisa comenzará a dibujarse.

La duda siempre estará presente en estas páginas como mecanismo de seducción, acercamiento amoroso de la interpretación al texto y atracción irresistible para nosotros, lectores. La duda buscará otros caminos, confrontará especulaciones y, si logramos nuestro objetivo, se desbordará de las páginas del libro para imponer su suave hostigamiento a las cosas del mundo. Nos ponemos entonces a su servicio: lejos de las certezas, aquí volveremos insistentemente a preguntar.

CAPÍTULO I: CONTEXTO DRAMÁTICO, PERTENENCIAS Y DIFERENCIAS

En los años ochenta, el teatro en Francia parecía estar en crisis: la escritura teatral se volvió tímida después de que Beckett le quitara sus palabras; la escena teatral cambió radicalmente después de Brecht y de Artaud; la efervescencia de los años sesenta, la originalidad política del teatro de los años setenta, parecen agotarse; los autores jóvenes como Koltès, Georges Gabilly y Jean-Luc Lagarce encuentran muertes prematuras. Sin embargo, Franck Evrard (2006) habla de un teatro rico y diverso en sus formas y preocupaciones. Fuera de los prejuicios de la crítica francesa tradicional, del miedo asumido de no acercarse a objetos literarios demasiado próximos en el tiempo, encontramos una producción creciente de un teatro contemporáneo liberado de viejas herencias, activo, con vida propia. El camino para llegar a estas producciones fue largo y tortuoso para el drama en Francia. Las muy diversas posturas radicales, las tradiciones anquilosadas, las políticas culturales fueron múltiples y afectaron, cada una de forma distinta, a la producción teatral.

Con el propósito de comprender mejor la diferencia que separa este teatro renovado de las producciones anteriores es necesario recapitular ciertos momentos importantes en la historia del teatro europeo. Este repaso histórico, que sirve doblemente de preámbulo y justificación, lo haremos con base en Robert Abirached (2012). Siempre acompañados por su fecunda investigación, intentaremos prestar singular atención a la figura del personaje en la historia teatral moderna y contemporánea. Una vez situado el teatro que nos interesa en el contexto de una historia literaria, intentaremos describir la diferencia y particularidad que lo caracterizan. De esta forma, con un contexto presente, las características esenciales del teatro contemporáneo, poco a poco, irán surgiendo.

Si Abirached (2012) habla de la crisis del personaje en el drama moderno es porque las rupturas, vanguardias, dudas y propuestas reaccionarias del teatro han tenido como figura central al personaje. Si el teatro está en crisis, el personaje será el primero en manifestarlo. ¿Por qué se habla de crisis? Las razones son diversas y complejas, la tesis de Abirached no deja de subrayarlo. Sin embargo, en su razonamiento hay un hilo conductor que nos parece particularmente importante. Las crisis del teatro moderno y contemporáneo son crisis de permanencia y luchas por la ruptura. Si algo nos enseña insistentemente Abirached es el anquilosamiento fundamental de la forma teatral en el drama moderno

europeo. A partir de este punto central se pueden comprender vanguardias, rupturas y cambios. Es por eso que parece particularmente difícil hablar de teatro contemporáneo en Francia sin antes dar a conocer un poco de la pesada historia que lo precede y configura; pesada en carga significativa, presupuestos y figuras intocables. La tradición en el teatro se arraiga como musgo a la piedra de tal suerte que es difícil discernir dónde está la construcción y dónde empieza la naturaleza. En otras palabras, desde la Revolución francesa, la tradición teatral ha estado tan fundamentalmente ligada a la tradición moral de un nuevo orden social que una separación largamente teorizada y buscada, no podía dejar de ser violenta, caótica y, hasta cierto punto, insuficiente. El teatro tiene una relación intensa y tensa con los poderes dominantes, con el mundo que lo rodea. Duvignaud (1999) lo comprendió bien en los años sesenta: el teatro es una poderosa entidad finamente inmiscuida en los mecanismos sociales, y éste será uno de sus principales motores de aquilosamiento.

En este camino de lo particular a lo general, tratando de comprender una producción en su diferencia, nos internaremos en la obra literaria de Koltès. Al situar su escritura en la creación contemporánea encontraremos a su vez, la riqueza de sus particularidades. El análisis que seguirá no será más que una búsqueda insistente por cernir de cerca estas particularidades alrededor de la figura cambiante, paradigmática y primordial del personaje. Tal vez así, después de un completo recorrido por las convulsiones del personaje teatral sea más claro especificar la problemática particular que reclama el análisis de esta obra.

I.1 El teatro burgués y la crisis moderna

I.1.1 El teatro burgués y las primeras controversias

En la Europa del siglo XVIII se gesta un profundo cambio cultural, social y político. Una nueva civilización surge, una nueva clase dominante, una nueva forma de gobernar alrededor de la figura del hombre, del individuo, de sus derechos, de la razón. Desde la segunda mitad del siglo, la burguesía comienza a tener los medios para esta transformación, comienza a tener “el poder intelectual, el dinamismo moral y, cada vez más, el poder

económico necesario para este proyecto”³ (Abirached, 2012: 97). En este contexto de cambio, frente a la inconformidad de un público que ya no se identificaba con las viejas producciones clásicas, surge una voluntad reformadora para el drama; y Diderot se elevará como la figura central, el teórico primordial de esta renovación en el teatro europeo moderno. Los planteamientos teóricos de Diderot, acordes con su tiempo, proponen una argumentación sólida y finamente justificada según el triple prisma de la razón, la estética y la historia. Así, las enseñanzas de Diderot fueron utilizadas a diestra y siniestra, según como las fue entendiendo y adaptando la naciente dramaturgia burguesa. Si para Diderot la mimesis dependía de un fino balance entre realidad y ficción –“La première est saisie par le raisonnement dans le domaine de l’histoire, et la seconde par l’imagination, qui choisit dans le champ du possible” (Abirached, 2012: 101)-, la teatralidad burguesa intentará borrar toda apariencia de ficción para reconocerse en un teatro-espejo, un teatro que reflejara su vida y condición exacta. El personaje, a partir de ese momento, necesita un doble en la realidad, de una figura que lo justifique. La verosimilitud depende, a partir de ese momento, de una cantidad de realidad verificable. Se impone en el teatro el reino “del individuo, de lo particular, de lo vivido, de lo pintoresco”⁴ (Abirached, 2012: 103-104).

El teatro burgués comienza entonces a cerrarse sobre sí mismo. El espectador le reclama ciertos comportamientos, ciertas actitudes, ciertos temas; *sus* propios comportamientos, *sus* actitudes y *sus* temas, claro está. Para un mejor resultado del efecto de espejo, el teatro cambia, las luces en la sala se apagan y la escena se separa de los espectadores por un muro invisible, la cuarta pared que deja observar un cuadro de realidad verificable. Al mismo tiempo, éste es un espejo tramposo: refleja idealizando, distorsiona siempre favorablemente. A la manera de los espejos en las ferias que regresan reflejos de figuras esbeltas frente a cuerpos descuidados, la escena burguesa regresa el reflejo moral de una sociedad idealizada. El autor, centro de poder y único regidor se encarga, dotado de su altura magisterial, de enseñar la bondad fundamental del hombre, los valores ensalzados de la sociedad dominante, la moral preponderante, la perfección y la armonía de un orden

³ En algunos casos para agilizar la lectura integraremos la traducción libre de citas al corpus del trabajo. Como referencia adicional inscribiremos el texto original en francés a pie de página: *La puissance intellectuelle, le dynamisme moral et, de plus en plus, le pouvoir économique nécessaires à cette œuvre.* (Abirached, 2012: 97)

⁴ *Le règne de l’individuel, du particulier, du vécu, du pittoresque.* (Abirached, 2012: 103-104)

naciente. La escena se llena de figuras de familia, de historias de dinero, de comerciantes en problemas; y el orden se restablece siempre en el matrimonio, en la fortuna restaurada, en el éxito mercantil. El público se divierte y se instruye en este teatro del conformismo, un teatro en el que se espera anticipadamente un resultado siempre halagador, siempre conservador, siempre idéntico. En esta relación encontramos lo que cambiará para siempre el drama en Europa; un nuevo poder se impone al teatro, el poder que escoge y derrumba al poderoso autor: el poder único del espectador. El teatro se convierte *-hélas-* en un producto de consumo: al pagar, el espectador puede reclamar lo que va a buscar, dicta, impone y se le tiene que regresar el recibo por su satisfacción; al reducir el drama a su función comercial, la dramaturgia burguesa cambió la relación de la escena con el público, la del autor con su obra y la del personaje con el mundo. No podemos decir que nos parece lejana esta descripción: la dramaturgia burguesa ronda eternamente como fantasma, como presencia, en toda escena teatral en Occidente.

El drama moderno nace, entonces, con la dramaturgia burguesa y su desarrollo quedará marcado por una larga serie de esfuerzos por liberarse de su yugo. Al mismo tiempo, la dramaturgia burguesa permitió la implementación más radical del imperio mimético en el teatro, tradición que problematizó toda la creación teatral en los siglos venideros. Goldoni con su realismo crudo, Zola y su intento de naturalismo en el teatro, el intimismo de Lenz, fueron esfuerzos encaminados a sacar de su anquilosamiento el realismo impuesto por la tradición burguesa. Posteriormente, otros dramaturgos y teóricos vendrán a cambiar el panorama atacando radicalmente los fundamentos mismos de esta tradición en las categorías impuestas al personaje y en la permanencia inmemorial de la *mímesis* aristotélica⁵ como principio necesario para la representación teatral. Al cimentar el camino

⁵ Aristóteles planteó una visión radicalmente distinta a la de Platón en su poética. Para él, la *mímesis* podía ser más que una imitación de segundo grado (la naturaleza siendo la primera imitación de las esencias en la metafísica platónica). Al conjuntar esencias y naturaleza, la *mímesis* fue considerada por Aristóteles como una representación de primer grado que podía efectivamente tener un valor ontológico. Aquí nos interesan particularmente dos aspectos puntuales de la *mímesis* Aristotélica: su carácter dinámico –y, por ende, moral- y su actividad como representación. Por un lado, la *mímesis* como la entiende Aristóteles no es simplemente una imitación –término que denotaría un reflejo pasivo- sino una representación activa y consciente de la realidad. Es en este sentido que tiene una dimensión moral: se implica en la reproducción del mundo. Por otra parte, esta implicación señala una característica esencial de la *mímesis* tal y como la entiende Aristóteles y como la caracteriza Robert Abirached (2012): “C’est en quoi, dès son principe, l’acte théâtral est mimétique: non qu’il se livre au réel (comment le pourrait-il, alors que tous les modes d’expression dont nous disposons sont inajustables au monde, par pléthore ou infirmité des sens ?), mais il le re-présente et il le re-produit, activement et concrètement dans un espace et un temps singuliers. (...) En s’appliquant au théâtre cette

para las grandes revoluciones en el drama del siglo veinte, estos creadores resultan imprescindibles para comprender la evolución del pensamiento teatral europeo.

Dentro de estas primeras controversias, Abirached encuentra numerosos ataques al teatro realista burgués y a la mimesis aristotélica. Estos ataques revelan que existe una crisis en el drama moderno. Cada una de estas polémicas se encaminó hacia un nuevo estatuto del personaje: como marioneta para Jarry, como ausencia para Craig, como profundidad para Stanislavsky y como pregunta ontológica para Pirandello. La influencia de estos autores será innegable como catalizadores de una futura revuelta teatral que se caracterizará por una violencia más sistemática hacia la tradición burguesa. En efecto, estos dramaturgos y directores nunca llevaron sus críticas hasta el punto álgido de quiebre. Al menos no de la forma en que lo hicieron sus sucesores, los que cambiaron para siempre el panorama del teatro moderno.

I.1.2. El nuevo teatro

Ni Artaud, ni Brecht habían dejado todavía una marca durable en el teatro europeo de los años cincuenta. El fenómeno radical que representaban tardaría todavía un tiempo en asimilarse. Durante este periodo, numerosos escritores mantenían en Francia un teatro ciertamente crítico, pero fundamentalmente conformista en cuanto a las tradiciones dramáticas. Tanto Cocteau como Anouilh, Sartre, Camus, Giraudoux y Montherlant, por nombrar a los más reconocidos, se mantenían en los márgenes seguros de un tipo de representación en la que el personaje seguía preceptos del siglo XIX.

En este panorama de tradición “conforme”, aparecieron ciertos escritores que la crítica se apresuró a juntar –a pesar de sus diferencias- bajo la nueva bandera de “Nouveau Théâtre”. Bien anclados en la definición académica entre el “Nouveau Roman” y el surrealismo, este grupo particular no tenía, en realidad, la cohesión que todos se

démarche, se précise : visant à représenter les hommes par leurs seuls dits et faits, à travers le mouvement des corps, elle limite son champ d’investigation et s’astreint à des conditions formelles rigoureuses, mais elle ne coïncide pas pour autant avec l’objet qu’elle évoque. Ce qu’elle donne à voir n’est jamais adéquat à son modèle, et cette inadéquation même avive la compréhension de la réalité signifiée. ” (Abirached, 2012 : 20-21); “L’enjeu de la mimésis théâtrale n’est pas de promener un miroir devant la vie, mais de donner la reproduction d’un fragment de réalité en le constituant comme un tout et en le douant d’une logique qui lui est propre” (Abirached, 2012 : 54). (Para una mejor comprensión de los mecanismos de la mimesis aristotélica en la conformación del personaje moderno tal y como lo entiende Abirached referirse al apartado sobre la teoría del personaje en este autor cf. 36.)

apresuraban a darles. Sin duda, fueron radicalmente distintos los unos de los otros: Boris Vian de Beckett, Ionesco de Adamov, Tardieu de Genet y Vauthier. Sin embargo, todos ellos coincidieron, en una época de conformismo, en la forma dramática, al tratar de liberar una vez más la mimesis de las pesadas tradiciones impuestas por la sociedad burguesa. Si bien este experimento terminó rápidamente con la integración de sus miembros al canon académico –Ionesco, aceptado en la Academia Francesa; Beckett, premio Nobel; obras enseñadas en las secundarias...- durante su período más fructífero (alrededor de quince años), el interés constante del “Nouveau Théâtre” por dismantelar las normas del teatro burgués influenciaron de manera considerable las futuras producciones liberando la palabra como ácida crítica; llevando el teatro a sus límites; empujando la representación más allá de sus confines. Paradójicamente estos autores lograron mostrar la esencia misma del teatro “dont l’éclat ne brille jamais si vif que lorsqu’il s’alimente uniquement à son propre feu” (Abirached, 2012: 390).

Para estos autores, según Abirached, “Il paraît clair [...] désormais que nous ne sommes pas réductibles à notre caractère, à notre éducation, à notre fonction sociale, à notre histoire privée et collective, à notre langage quotidien” (2012 : 391). Para ellos, se trata de buscar, como lo señala Abirached, un “nuevo humanismo”, un orden diferente en una lógica diferente, lo cual tendrá consecuencias inmediatas en la construcción del personaje dramático. De pronto, se encuentra desposeído de todos los rasgos que le había adjudicado la teatralidad tradicional desde Diderot: pierde toda relación con una explicación social o psicológica. “Ce qui est partout disqualifié, c’est l’individu, tel que l’exprime la notion de moi, avec ses intérêts, ses passions, ses raisonnements, ses démarches” (Abirached, 2012: 392). El personaje sigue vistiendo elementos de realidad y en eso continúa construyéndose conforme a las normas de la mimesis aristotélica. Sin embargo, las pocas marcas de realidad que aún encontramos en él están invadidas en todos los aspectos por una irracionalidad irreductible y, según las mismas razones, estos seres fantoches son incapaces de comunicar controlando las riendas de su lenguaje: “nulle pensée claire, nulle volonté, nulle conscience de soi” (Abirached, 2012: 394).

Ahora bien, continúa Abirached, una vez que el espectador entra en esta lógica desquiciada, aceptando el mundo sin sentido y los personajes mínimos, comienza a

observar los reflejos de su propia realidad. Los personajes tienen, de pronto, un volumen particular y un sentido dentro del mundo representado. Al mismo tiempo y cada vez más, remiten a una crítica pertinente de una realidad que deforma, ciertamente, pero que se reconoce: “Le personnage des années cinquante [...] n’emprunte au réel que pour le bafouer ou le métamorphoser” (Abirached, 2012: 397). De la misma forma, la lejanía entablada entre los diálogos disparatados de los personajes, el habla cotidiana y la lengua en las dramaturgias tradicionales burguesas permite un efecto de distancia necesario miméticamente para el reconocimiento crítico de la realidad.

Ciertamente, este nuevo teatro cambió los parámetros de la tradición burguesa, pero de nuevo, no llegó a atacar a fondo la vieja herencia de la mimesis aristotélica. Abirached describe esta tendencia dramática como el último bastión contemporáneo que buscó reinstalar la mimesis rejuveneciéndola⁶. En verdad, no hay que regresar a las viejas discusiones sobre la radicalidad o el conformismo indirecto de las vanguardias: el nuevo teatro implicó una renovación dramática que nunca negó sus herencias y que, finalmente, nunca fue tan lejos como los teóricos más radicales mencionados arriba (en particular Brecht y Artaud). De cualquier manera, su aportación e influencia en la posteridad del teatro contemporáneo será innegable. Se podría decir que mientras Brecht atacó la forma teatral, Beckett se preocupó por desarticular el lenguaje teatral. Entre los dos legaron a las generaciones venideras un panorama de aguda incertidumbre creativa. Esto de ninguna forma implica que se dejó de escribir teatro: después de tanta destrucción, la creación dramática encontró la forma de renovarse y producir sobre terreno llano.

⁶ “Mais, toujours à contrepied de ses commentateurs, il est beaucoup plus intéressant de souligner que leur entreprise ne procède nullement d’une volonté, perverse ou ingénue, d’assassiner le théâtre : elle consiste très précisément, au contraire, en une tentative presque désespérée –la dernière sans doute que nous ayons connue– de restaurer la mimesis d’une manière acceptable pour la société industrielle moderne, en la décapant de ses fards et en la dégageant de ses faux-semblants (...). Les dramaturges des années cinquante, eux, ont achevé de démantibuler le théâtre bourgeois, en discréditant ses lectures de la mimesis et en ridiculisant les oripeaux dont il avait revêtu le personnage” (Abirached, 2012 : 389-390)

I.2. El teatro contemporáneo, novedad y diferencia en los años ochenta

I.2.1 Convulsiones anteriores

La crisis teatral de los años sesenta está marcada fuertemente por la herencia de destrucción radical que acabamos de comentar. Por un lado, el teatro del absurdo (o “Nouveau Théâtre”) se consumió a sí mismo, como Barthes lo predijo (2002: 297-305). Por otro lado, permanecen, insistentes, las ideas de Artaud, Brecht y Beckett, la destrucción que suponen, “(Ils) ont d’abord creusé profondément le fossé entre le texte et la représentation, poussant le théâtre dans l’impasse de l’absurde” (Mounsef, 2006: 20). Momento particular de desolación que conducirá al teatro francés hacia nuevos horizontes desde los cuales se podía, todavía, considerar el hecho teatral. Por un lado, siguiendo las explicaciones de Mounsef, el teatro se convirtió, por la crisis del lenguaje, en “logo-drama” –como en Sarraute y Pinget- que llevó a dos negaciones: “le rejet de l’autorité de l’auteur –d’où la montée des écritures de création collective- et d’autre part, le refus de l’espace scénique traditionnel, d’où la prolifération des espaces de jeu dispersés.” (Mounsef, 2006: 20). Así, explica Jean-Pierre Ryngaert (1993), nacen toda una serie de prácticas teatrales alrededor del cuerpo del actor y de las intervenciones colectivas. Las primeras pasan por una reapropiación de las teorías de Artaud, con la voluntad de dejar el texto teatral en un segundo plano para buscar despertar verdades psicológicas profundas en el espectador a través del puro juego corporal del actor: “Pour convertir le spectateur, c’est-à-dire lui permettre de découvrir les ressources qu’il porte toujours en lui-même, il lui faut trouver un mode de communication plus immédiat que le langage verbal” (1993: 37)⁷. Por otra parte, las segundas prácticas teatrales buscan sacar al teatro del lugar de la escena tradicional anquilosada para abrirlo al mundo y sus conflictos:

Le Théâtre n’est pas un lieu clos, où l’on célèbre les fêtes surannées des œuvres immortelles. « L’autre-théâtre » se fera à l’usine, à l’école, dans les HLM. Le créateur ne sera plus oiseau isolé sur une branche sciée, d’autres créateurs doivent lui répondre, d’autres chants doivent naître, les voix de millions d’hommes qui se taisent encore ; un chant dont nous ne soupçonnons ni la force, ni la beauté, ni la clarté (Ryngaert, 1993: 38)⁸

⁷ Cita Ryngaert a Jean Jacquot quien escribe a partir de los apuntes de ensayos de los actores del *Living Theatre*.

⁸ Cita aquí Ryngaert un artículo de la revista *Travail Teatral* de 1971.

Como bien se puede entender, estas utopías transformadoras del teatro en gesto, fuera de la mimesis y alejadas de la literatura, terminaron también por agotarse. Ryngaert explica que para los años setenta, el teatro se encontraba “comme enflé d’un trop-plein d’idéologie, engraisé d’un excès de discours analysant le monde dans des perspectives historiques” (Ryngaert, 1993: 41). Las visiones generalizadas sobre el hombre se alejaban cada vez más del espectador que sólo encontraba personajes en forma de estadística. Además, después del 68 comenzaron a caer en desgracia las grandes ideologías y empezó a gestarse en el pensamiento intelectual un cansancio generalizado hacia las grandes ideas que había movido los espíritus desde la Segunda Guerra Mundial. Frente a esto, Ryngaert sitúa el renovado interés hacia las personas, el hombre común y la necesidad de “aborder l’Histoire sous un autre point de vue, plus latéral et plus souterrain” (1993: 41). Nace entonces un teatro de lo cotidiano, un teatro que no se cuadra con la ya tan criticada representación realista, un teatro que, sin ser anecdótico, necesitaba generalizar y escribir lo particular. El lenguaje de los personajes en este teatro de lo cotidiano traduce, para este crítico, un fundamental malestar en el habla. Estos personajes manifiestan la dificultad, el dolor incluso de decirse o de ser incapaces de decir el mundo: su palabra se mueve entre estereotipos, léxico común y silencios. Ryngaert cita a F.X. Kroetz para explicar esta situación particular del personaje frente a su palabra: “J’ai voulu briser une convention qui est non réaliste: la loquacité. Ce qui caractérise le plus nettement le comportement de mes personnages, c’est le mutisme, car leur langage ne fonctionne pas.” (Ryngaert, 1993: 126). De ahí, Ryngaert comprenderá la logorrea de los personajes en la década siguiente como un tipo de respuesta a la incomunicación muda: la lengua abundante y hábil no sirve tampoco para subsanar la distancia entre los hombres.

En la década de los ochenta, las ideologías terminan por agotarse y se pierden los anclajes que anteriormente servían de bastión al pensamiento y a la producción teatral. Al mismo tiempo, el pensamiento intelectual europeo comenzó a cambiar sus coordenadas situándose en lo que se llama común y pomposamente “el pensamiento post-moderno”. Para Mounsef (2006), la posmodernidad en el teatro implica una ruptura fundamental con la forma de considerar la mimesis. La teórica francesa explica que, desde la ruptura epistemológica que significó el holocausto, se perdió la facilidad de pensar la representación como una imitación de la realidad. Se generó de hecho un vacío profundo

por lo indecible de la historia. Se niega en general la imitación de una realidad inimitable que supuso “la derrota del hombre” –según la expresión de Gatti citada por Mounsef- y por ende la derrota de la posibilidad de representar. Aunado a esta crisis que participa en toda creación literaria de la segunda mitad del siglo, Mounsef recuerda que “à la fin du XXe siècle [...] même les discours émancipateurs n’émancipent plus et que l’herméneutique du doute a regagné le langage” (22). El teatro se encuentra entonces frente a la mirada inquisitiva de una realidad en crisis, y reacciona, en consecuencia, atacando la realidad, negándole toda preeminencia, distorsionándola y quitándole su incuestionable legitimidad. Mounsef explica que a la pregunta “à quoi sert le théâtre?”, el teatro responde insolentemente según dos vías. La primera es la creación de “mega-productions commerciales qui rattachent le théâtre à la culture de masse” y la segunda es el surgimiento de un nuevo teatro en este clima de duda: “Un théâtre aussi lisible que jouable, conscient de sa difficulté d’être mais capable de bien raconter une histoire, né de l’impossibilité de la *mimésis* tout comme de la surabondance du réel, synthèse de fragments polysémiques, d’improvisation et de charges poétiques” (2006: 25).

A partir de los años ochenta, comenzaron a surgir otro tipo de escrituras que siguen el camino trazado por sus antecesoras inmediatas –en particular por el teatro de lo cotidiano-, sin limitarse más a las etiquetas impuestas por la crítica. Surge un nuevo estatuto del autor dramático, el “écrivain-rhapsode”, como lo llama Jean-Pierre Sarrazac citado aquí por Franck Evrard (2005: 459), un estatuto de libertad frente a la escritura dramática, frente a la tradición aplastante. Finalmente, estos autores se liberan de la palabra beckettiana, la palabra condenada a agotarse en ella misma. Estos nuevos escritores, como lo señalará Evrard, ocupan una situación “paradoxale et fragile entre littérature et théâtre” (Evrard, 2005: 460). El problema incesante que se plantearán entonces será, según Evrard, la forma en que pueden aproximarse a la realidad, representarla, decirla en texto dramático. La realidad más cruda es la que entra en cuestión, la realidad de los marginados, de los humanos sin voz, a través de una escritura que intenta “unir lo individual y la experiencia colectiva”. Estos autores crean por lo tanto una lengua apta para su tarea, un lenguaje que no huye de la expresión lírica, que busca crear “des échanges inédits entre le texte et l’acteur, qui ont pour horizon la littérature” (Evrard, 2005: 460).

Para caracterizar esta nueva escritura, seguiremos paso a paso y tomando sus pautas, el análisis que de ella hace Franck Evrard (2005). Paralelamente agregaremos comentarios oportunos de Dounia Mounsef (2006) y Jean-Pierre Ryngaert (1993). Con esto intentaremos particularizar lo más posible la diferencia de esta producción teatral frente al contexto literario anteriormente trazado.

I.2.2. El nuevo estatuto del autor

El teatro en los años ochenta se enfrenta a una situación que Evrard califica de inquietante: numerosas producciones para poco público, dificultades de la subvención en los teatros públicos, problemas crecientes en la edición... En efecto, el teatro, en general, se publica poco y, por ende, se lee poco. Las publicaciones de drama se reducen siempre a pequeñas colecciones de clásicos en las grandes editoriales y algunas publicaciones especializadas que luchan por mantenerse a flote. Por esta misma razón, el autor de teatro parece quedar relegado a un segundo plano: es difícil conseguir ser publicado sin tener previamente alguna fama o alguna representación. La prueba sintomática más precisa es, según Ryngaert, la multiplicación de fomentos gubernamentales dirigidos a los jóvenes creadores. Por estas razones el teatro en Francia comienza a sumergirse en lo que Evrard llama “un ghetto cultural”. Salvo algunos casos aislados, desaparece la figura del escritor polifacético que publica tanto novelas como obras dramáticas. En general, dramaturgos y directores provienen del medio teatral, un medio que se encierra sobre sí mismo. Explica Michel Vinaver citado por Evrard: “Le théâtre a su rompre ses attaches avec le territoire de la littérature ; ce faisant, conséquence peut-être inattendue, il s’est séparé de l’ensemble du continent culturel. Il y a eu cassure ou scission, et puis dérive, et le théâtre s’est constitué en île” (Evrard, 2005: 462).

Por otra parte, gracias a las constantes revoluciones del siglo XX que anteriormente comentamos, el teatro parece quedar completamente en manos de los directores. De alguna manera, aunque incompleto y diluido, el sueño de Artaud se realiza en la consagración del director frente al autor. Es la época de los grandes montajes de Phillippe Adrien, Peter Brook, Patrice Chéreau, Jacques Lasalle, Jorge Lavelli, Claude Régy, Antoine Vitez, entre muchos otros citados por Evrard. Estos directores se toman grandes libertades frente a los textos, al punto en que dejan de ser recreadores para convertirse en creadores de estatuto

independiente. Al mismo tiempo, esto permitió la entrada en el teatro de otras artes, de otras influencias escénicas: es la época de las representaciones de Tadeuz Kantor y de las coreografías de Pina Bausch, de la intromisión del circo, de los malabares, del teatro oriental y la música en las representaciones. Todo esto confluye en un mismo sentido: la preeminencia del espectáculo sobre el texto dramático. Así, por la importancia dada al espectáculo sobre el texto, los autores de teatro comienzan a tomar libertades formales que distan mucho de las que se tomaban en décadas anteriores. En efecto, el establecimiento del reino incuestionable de los directores de teatro creó paradójicamente una libertad de escritura inusitada: los autores dejan de preocuparse por convenciones escénicas desde el momento en que los directores pueden manipular, amputar o modificar libremente sus textos⁹. Se habla ya de “textos” en vez de “obras”, para resaltar la independencia de la escritura teatral frente al imperio de los directores. Evrard (2005: 466) cita a Michel Corvin (1991) para explicar esta situación particular:

Les instances canoniques du théâtre –traditionnel ou non- que sont la situation, le personnage et le dialogue ne suffisent plus à définir une structure dont le dynamisme soit autre que formel. Le dynamisme pour les dramaturges d’aujourd’hui est ailleurs : il se présente sous forme de tension, dans l’écriture elle-même où elle est non théâtrale, récit.

Así, las obras de teatro a partir de los años ochenta muestran abiertamente su esencia fundamentalmente literaria: lengua poética, regresos a la retórica antigua, un texto que se lee sin dejar de ser teatro. Porque no se trata aquí, como bien lo señala Evrard, de un texto fundamentalmente separado de la escena. “La scène comme lieu d’échange, devient l’horizon de toute la pratique de l’auteur: le texte a pour destin de devenir parole” (Evrard en Viart y Mercier, 2005: 467). Los personajes de este teatro necesitan ser encarnados, nacer en la escena y expresarse en ella. El juego de los actores es libre al representarlos, ninguna indicación abundante, ni tutelaje particular del autor: el personaje representado toma forma en el soplo de la palabra escrita y en la vida libre que le dará el actor que la representa.

⁹ Decimos que estas libertades formales son distintas a las de décadas anteriores porque son, justamente, libertades y no innovaciones o búsquedas formales. El pensamiento posmoderno mismo dicta, en la creación teatral, una distancia hacia los actos de vanguardismo tales como se dieron desde los años cincuenta. Este tipo de búsquedas de vanguardia se miran ahora con particular recelo y sospecha.

I.2.3. Un teatro involucrado con el mundo

El teatro de los años ochenta es un teatro que se preocupa por el mundo, sin regresar, en lo absoluto, a las viejas fórmulas ideológicas. Ya no se trata de un teatro político, como se entendía con Brecht o en los años setenta. Las grandes ideologías han fracasado y la posibilidad misma del compromiso ideológico parece lejana e infructífera. Además, Evrard señala un aspecto importante en el pensamiento cultural y social francés a partir de 1981: una vez que triunfó la izquierda en Francia –con gran jolgorio nacional y periódicos impresos con perfume de rosas- la posibilidad de oposición política cambió fundamentalmente. Cita Evrard al dramaturgo Michel Deutsch (1990): “l’énoncé de gauche devenant le discours de pouvoir, le théâtre s’est senti quitte de la protestation, quitte de l’opposition” (Evrard en Viart y Mercier, 2005: 469). Sobreviene el desencanto natural que produce la pérdida de grandes ideas a las cuales asirse, de grandes causas bajo las cuales unirse: “Des auteurs dramatiques semblent alors avoir cédé à la tentation du désenchantement et d’un cynisme postmoderne” (Evrard en Viart y Mercier, 2005: 469). Esta es una característica fundamental del teatro a partir de los años ochenta: el desencanto perdura, la sensación de pérdida dejada por el Nuevo Teatro y su sensación de absurdo continúan, sin dejar por eso algún tipo de unión ideológica, estética o cultural. El vacío al que se enfrentan estos autores es total y solitario, no existe ni siquiera el confort de una lucha común. Esto tiene consecuencias inmediatas en la escritura teatral.

Para Lyotard la posmodernidad es el fin “des grand héros, des grands périls, des grands périples et des grands buts” (Ryngaert, 1993: 65). El relato en el teatro, la fábula, toma un lugar preponderante en la creación dramática. Sin embargo, deja de ser la gran fábula fundamental de la tradición clásica para convertirse en una fábula ambigua, multiforme, compleja, siempre sometida a la duda y a la crítica. Una de las características principales de este teatro será entonces la de la fragmentariedad en su construcción. Fragmentariedad que, supone Ryngaert, pudo ser heredada del teatro épico de Brecht, pero que en el teatro que nos interesa no tiene ningún fin didáctico y, mucho menos, político.

A pesar del alejamiento del teatro político, la producción dramática de los años ochenta se caracteriza por la voluntad de inmiscuirse en la realidad. Por una parte, esto pasa mediante un ejercicio de memoria crítica que busca desenterrar los viejos fantasmas de la

historia y exhibirlos en su brutalidad más cruda: genocidios, guerras, colonización confluyen en la escena teatral a partir de los años ochenta. En particular se puede notar el regreso a la problemática de Argelia que, para Francia, sigue siendo dolorosa y traumática. En este nuevo teatro existe una obsesión particular por el tiempo presente, en tanto que las proyecciones a futuro y los regresos al pasado siempre se gestan por medio de lo onírico o la memoria, clavando a los personajes en el continuo aquí y ahora. Debido a lo anterior, todo regreso al pasado o proyección pesimista de un futuro tiende entonces a relacionarse íntimamente con el presente vivido. Ryngaert (1993: 103) explica:

Tout se passe comme si un théâtre d'aujourd'hui en revenait obstinément à aujourd'hui et que tous les événements convoqués se revivaient et se rejugeaient à l'aune du présent. On peut y voir l'indice d'une sorte d'impérialisme de la conscience contemporaine qui se nourrit encore des événements passés à condition d'en faire son miel sans attendre.

Sin embargo, esta preeminencia del presente juzgando el pasado no lleva nunca a una moraleja ni a una respuesta frente a la atrocidad. El gusto por la remembranza deja sin pistas al lector/espectador ante los sentidos fragmentados y la imposibilidad de una respuesta única a las tragedias de la historia.

Evrard encuentra otra particularidad de la intrusión de este teatro en el mundo: la voluntad de reconciliar lo íntimo, lo cotidiano, privado y único con lo general, la historia, los problemas sociales, etcétera. La realidad se comprende aquí en toda su complejidad y no queda nunca retratada según un realismo que parece imposible considerar después de las convulsiones teatrales de los últimos dos siglos. En diversas obras, el mundo aparece fragmentado en pequeñas pinturas de lo cotidiano, de lo particular, que se relacionan fuertemente con un mundo externo que las determina. Relación, por ejemplo, entre el individuo y el consumo, la familia y la sociedad, la otredad vivida en un mundo globalizado.

Finalmente, las formas fragmentarias son indispensables para este teatro en la relación que mantiene con la realidad. La complejidad de los diálogos, la construcción dispersa de las obras, indica una particular preocupación por no caer en el didactismo. La separación de Brecht es total y efectiva: no hay un punto de vista que pueda subsanar lo denunciado, la vista cruda de un mundo miserable o el regreso a las grandes tragedias de la

historia. Los autores encuentran entonces formas particulares para poder escribir sobre el mundo sin temer ser recuperados por alguna ideología, para no dejar huella de una enseñanza, para, antes que denunciar, mostrar el mundo como lo viven.

I.2.4. Nuevas formas del diálogo, el regreso al texto

Como expusimos arriba, las condiciones materiales de creación teatral en los años ochenta y, en particular la preeminencia de los directores sobre los autores, llevó, paradójicamente a una gran libertad en la escritura dramática. La palabra agotada de Beckett sigue siendo un fantasma, sin duda, pero se le perdió el respeto sagrado al silencio instaurado por este autor. Los creadores de los años ochenta regresan activamente al texto, a la escritura teatral en toda literatura. Convencidos por el absurdo de la banalidad de la lengua cotidiana, lejanos y críticos frente a la enorme tradición francesa de la “bella lengua”, este teatro se caracteriza por un uso particular del lenguaje considerado con todo su peso enunciativo. A través de esta manipulación lingüística, la fábula, la acción, el tiempo, el espacio y el personaje – como pilares tradicionales de la teatralidad- se verán transformados.

Por una parte aparecen escrituras fragmentarias, con diálogos “éclatés” según la definición de Evrard (2005). Diálogos que surgen de múltiples enunciadores o de personajes inciertos, intercambiables. La duda sobre el origen de la palabra invade la escena y el personaje deja de ser la referencia construida y originaria del diálogo. Sin su definición tradicional, sin las características psicológicas, morales y sociales que tanto le pesaban en la dramaturgia tradicional y que tanto se criticaron a lo largo del siglo veinte, a partir de los años ochenta, el personaje pierde también su relación con la palabra en algunas dramaturgias. Incluso en el Teatro del Absurdo las palabras incongruentes fluían de un ser que, finalmente, hacía sentido en un mundo sin sentido. Como explica Evrard (2005), la pérdida de referencia en la enunciación llena de dudas al destinatario que se enfrenta a una nueva forma de teatralidad en el diálogo azaroso, sin origen.

Por otra parte, en relación directa con la voluntad de conectar al mundo con el individuo, algunas dramaturgias privilegian la primera persona con todo el peso de su enunciación. Así, contrastando con la forma desconstruida del diálogo que acabamos de describir, estas escrituras teatrales se vuelcan hacia el sujeto hablante. De ahí la preferencia

por los monólogos, semi-monólogos –que Ubersfeld (2001) describe como diálogo con un interlocutor mudo-, y las formas variadas del soliloquio. De nuevo, una diferencia fundamental con el Nuevo Teatro –o Teatro del Absurdo: los monólogos son un síntoma de la soledad de los personajes. Soledad que no pasa por el mutismo de los años setenta, sino que explota en una proliferación interminable de palabras que no encuentra ningún destinatario o verdadero interlocutor. En el Teatro del Absurdo la incomunicación es ciertamente un tema central, sin embargo los personajes incomunicados tienen en común un universo –por más ilógico y desprovisto de sentido que éste sea. En estas dramaturgias los personajes no tienen siquiera un universo que compartir, cada uno aislado en un mundo incomunicable al otro. Encerrados en el mismo espacio escénico, compartiendo la misma realidad, la comunicación es imposible por la impenetrable esfera individual. Cada personaje vive su mundo en contraste con el de los otros: comparten un espacio tangente y una separación irresoluble.

En cualquier caso, el lenguaje que se desarrolla mezcla recursos –diálogos, monólogos, intercambios repetitivos, relatos...- al punto de cambiar radicalmente una visión común de la lengua teatral. El diálogo pierde su importancia fundamental, cediendo el lugar de honor que ocupaba en la tradición dramática a los modos de aparición de la palabra. Con estas nuevas ideas, parece importar más la forma en que se gesta y la forma en que se despliega la palabra que lo propiamente dicho:

Aussi l'intérêt se concentre surtout sur les modes d'apparition de la parole, sur la manière dont les choses sont dites. Intonations, hésitations, réticences, silences, soupirs jouent un rôle déterminant. L'essence de la théâtralité ne se trouve plus dans le dialogue mais dans la parole scénique, dans l'activité même du langage. (Evrard, 2005: 486).

A partir de esto, el origen de la acción teatral se desplaza, cambiando su centro álgido de la fábula a la palabra. Cambio radical y fundamental, diferencia marcada con teatralidades anteriores, la palabra se convierte en el origen mismo del drama, única conductora de la acción en escena.

De esta forma nacen numerosas y variadas escrituras, todas ellas caracterizadas por la intención de separarse de la palabra teatral. Un proceso de desdramatización comienza a surgir: la palabra teatral es una palabra construida, falsa, que no puede dar cuenta del

mundo, que falla en su intento de aproximarse a la realidad. Al mismo tiempo, en su acercamiento al habla cotidiana, a las expresiones íntimas cercanas a una realidad punzante, los escritores de los años ochenta evitan también los giros populares, las características regionales, los *slangs* modernos como riesgo abierto de caricaturizar sin delimitar la esencia del hablante. Si se utilizan diversos registros de lengua, estos nunca están conectados por medio de un referente directo a un hablante real tipificado. En otros casos, los registros no corresponden al hablante ni las situaciones a la grandilocuencia de los personajes. Recordamos, como ejemplo anticipado de esto la pelea de Genet por el habla de sus criadas en *Les Bonnes*¹⁰.

En todas sus formas de aparición, este nuevo lenguaje siempre está en contacto directo con el cuerpo que lo produce. La palabra no procede de un más allá –Claudel- y no transmite en distancia –Brecht-, sino que une el cuerpo íntimo con el hablante en el ejercicio enunciativo. Con lo anterior, este lenguaje se admite plenamente teatral a pesar de su tendencia literaria arraigada. En los casos más buscados, aparece una palabra rítmica, puntuada, necesariamente articulada –y en esto sí se le debe algo a Claudel- como en las obras de Novarina o en las experimentaciones con música en consonancia de Jazz por Enzo Corman.

Si bien a partir de los años ochenta parece anunciarse la muerte del personaje en la disgregación de los diálogos, en su vacío identitario crecientemente agravado desde las marionetas de Jarry, en el teatro contemporáneo el personaje no cede al peso completo de la descomposición. Evrard explica –y con esto coincide con Ryngaert, Sermon y la finalidad misma de nuestro análisis- que

Le texte offre au lecteur des possibilités de reconstituer, bribes par bribes, l'identité singulière de celui-ci, la nature intime de ses motivations. Il s'agit de construire la réalité du personnage non seulement à partir de ses paroles disséminées dans le texte mais aussi à partir des paroles des autres personnages, des doubles contraires comme chez Bernard-Marie Koltès, ou complémentaires comme chez Phillippe Minayana et Enzo Corman (Evrard, 2005: 491).

¹⁰ “Lors de la création de cette pièce, un critique théâtral faisait la remarque que les bonnes véritables ne parlent pas comme celles de ma pièce : qu'en savez-vous ? Je prétends le contraire, car si j'étais bonne je parlerais comme elles. Certains soirs. Car les bonnes ne parlent ainsi que certains soirs : il faut les surprendre, soit dans leur solitude, soit dans celle de chacun de nous.” (Ryngaert, 1993 : 157)

La lectura de estas obras, como lo expone Evrard, requiere de una participación *activa* para encontrar la realidad indirecta del personaje en escena, en el texto, en el diálogo y en el discurso. Con los excesos verbales, las variaciones formales y la nueva aventura de un lenguaje naciente, se reconstruye, en las relaciones del personaje con su palabra y en la palabra de sus semejantes, la dimensión siempre presente de la humanidad.

I.3. La obra de Koltès en su tiempo, pertenencia y diferencia

I.3.1. Vida y producción

Koltès nace en 1948, en Metz, una pequeña ciudad de provincia, la verdadera provincia francesa: aislada, autosuficiente, hermética. Nace en una familia pequeño-burguesa católica; su padre es militar y viaja a las dos grandes guerras coloniales de Francia, Indochina primero y luego Argelia. El padre permanentemente ausente, marcado por la derrota colonial en su regreso. Koltès vive de cerca la realidad colonial por la vecindad árabe en la que vivía: en la época de mayor tumulto en Argelia, explotan cafés en su propia ciudad provinciana. Estudiante promedio, lector selectivo, Koltès encuentra una particular pasión, después de la preparatoria, en el alejamiento progresivo de la provincia en que nació:

A dix-huit ans, j'ai explosé. Ç'a été très vite, Strasbourg, très vite Paris, et très vite New York en 68. Et là, tout d'un coup la vie m'a sauté à la gueule. Il n'y a donc pas eu d'étapes, je n'ai pas eu le temps de rêver Paris, j'ai tout de suite rêvé de New York. Et New York en 68, c'était vraiment un autre monde (Ubersfeld, 2001: 19)

En Nueva York vive plenamente su sexualidad, busca los tugurios escondidos, las pequeñas parcelas de miseria cotidiana.

A su regreso a Strasbourg, encuentra el teatro, ve sus primeras obras, escribe su primer texto. Desde sus aventuras dramáticas iniciales, Koltès se inscribe en las inquietudes de su tiempo. Las primeras obras que escribió, y que fueron publicadas póstumamente por *Les éditions de Minuit*, se desprenden de su producción posterior. Esto no nada más por aspectos formales, sino también por el deseo explícito del autor que renegó de ellas como producciones menores de teatro de juventud. Estas obras responden entonces a una serie de especificidades que Ryngaert (1993) encuentra en diversas producciones de la época. Se trata de reescrituras de novelas y obras pasadas. Esta forma de retomar grandes clásicos

dramáticos y de dramatizar novelas responde al pensamiento de Antoine Vitez: la voluntad de hacer teatro de todo y con todo; sin que se trate, en lo absoluto, de algún tipo de neoclasicismo. Todo se puede teatralizar o re-teatralizar sin guardar necesariamente un respeto hacia la obra de origen. La libertad del creador, como lo dijimos, es ilimitada. Además, esto responde a una voluntad de reapropiarse la tradición en la originalidad: se acepta una herencia cultural sin necesidad de reverencia o respeto. Así, las primeras obras de Koltès fueron una reescritura dramatizada de *Infancia* de Gorki, otra de *El cantar de los cantares*, otra de *Crimen y castigo* de Dostoievski y una variación libre de *Hamlet*, entre algunas creaciones originales. Estas obras se caracterizan por su fragmentariedad, por su lenguaje poético buscado y una constante preocupación por poner en juego y criticar mecanismos teatrales. En la puesta en escena estudiantil, dirigida y actuada por él mismo y amigos, de *Les Amertumes*, Hubert Gignoux lo conoce y reconoce, y le ofrece una beca para estudiar teatro en el TNS (Théâtre National de Strasbourg).

Después de algunas obras en el contexto de Strasbourg, Koltès comenzará su carrera como escritor. Con esto queremos decir que empieza a ganarse la vida a través de su escritura. Él mismo lo explica, citado aquí por Anne Ubersfeld:

À vingt-cinq ans, j'ai dit: jamais je ne travaillerai... jamais je n'aurai de patron... jamais je ne me lèverai à heure fixe... Et je me suis entêté, parce que je me suis dit : la vie ne vaut pas la peine [...]. Très tôt je me suis dit : il y a des choses que je ne ferai jamais, je ferai exclusivement ce que j'ai envie de faire. (Ubersfeld, 2001: 25)

Después de algunos años difíciles –drogadicción, tentativa de suicidio, múltiples viajes...- escribe *La nuit juste avant la forêt*. Es la primera obra que no reniega. Obra marcada por la creación contemporánea, cercana a las preocupaciones formales que citamos anteriormente. Se trata, en efecto, de un soliloquio para un actor o, como le gusta llamarlo a Ubersfeld, un “casi-monólogo” –es decir, un discurso dirigido a un interlocutor mudo. Es una obra compleja de lenguaje poético elevado, lleno al mismo tiempo de obscenidades y manipulaciones de lugares comunes callejeros. Es, actualmente, una de sus obras más representadas.

Koltès no para de viajar. Conoce Guatemala en plena guerra civil y queda atrapado en un país con fronteras cerradas. Conoce África, tierra encantada por deseos, sueños y prejuicios heredados:

Ma première vision de l’Afrique [...]. Dès que j’ai franchi les portes de l’aéroport, toutes les idées de l’Afrique que j’avais emportées dans mes bagages se sont figées dans cette scène : un policier noir était à grands coups de matraque, en train de battre un de ses frères. J’ai avancé dans la foule et je me suis heurté immédiatement à une barrière invisible mais omniprésente, qui mettait symboliquement les Blancs d’un côté et les Noirs de l’autre. J’ai regardé vers les Noirs. J’avais honte des miens ; mais une telle haine brillait dans leurs regards que j’ai pris peur, et j’ai couru du côté des Blancs. (Ubersfeld, 2001: 33-34)

Y África se quedará en su memoria: “Pour moi l’Afrique c’est un truc décisif pour TOUT, pour tout, pour tout. Je n’écrirais pas s’il n’y avait pas ça. S’il n’y avait pas cette espèce de souvenir derrière la tête, qu’on est incroyablement privilégiés, qu’on n’est pas intéressants, qu’on n’est rien” (Ubersfeld, 2001: 35).

Koltès sigue escribiendo y sigue viajando. A partir de entonces, estas dos actividades serán indisociables. Koltès explica la necesidad de salir de su país como un punto necesario para la creación. Al estar rodeado por una lengua extranjera, él mismo comienza a tratar su lengua como un paraje lejano, la vuelve a encontrar con sorpresa, con distancia. Al borde del lago Titicaca escribe *Combat de nègres et de chiens*, obra que transcurre en África, en una cantera colonial. Ésta será su primera obra publicada formalmente; y también la primera de sus obras montada por Patrice Chéreau; será el inicio de una fecunda relación entre director y autor. Con una dinámica de admiración respetuosa entre ambos: Koltès admira el trabajo de Chéreau desde su montaje de *La dispute de Marivaux* en 1973 y Chéreau queda embelesado por la fuerza poética de una dramaturgia nueva, arriesgada, única y de su tiempo. A partir de entonces, este director montará todo el futuro repertorio de Koltès. Esta relación –como algunas otras relaciones fecundas entre directores y autores de la época- marca también una tregua en la lucha tácita entre directores y autores. Frente a la posible preeminencia de uno o del otro se establece la colaboración.

En 1983, Koltès es reconocido por la crítica, se discuten sus obras, se esperan sus estrenos. Es el año en que estrenará *Quai Ouest* inspirada por los hangares abandonados a las orillas del río Hudson. Un año fecundo de escritura. Un año que también marca su vida: comienzan a surgir los primeros síntomas de complicaciones derivadas del SIDA. A pesar de que la obra fracasó rotundamente, la relación entre Koltès y Chéreau permanece sólida. Este último buscará montar, rápidamente, la siguiente obra del escritor. Esta vez será un

éxito polémico y rotundo con *Dans la solitude des champs de coton* en 1987. Seguirán dos obras, *Le retour au désert*, obra consagrada por la academia en su recepción –histórica– como obra contemporánea en el repertorio de la *Comédie Française* –la compañía y el teatro más férreamente tradicional de Francia; y *Roberto Zucco*. De nuevo, estas dos obras causan polémica por su contenido. La primera toma el tono del humor negro hablando de una situación familiar en medio de la guerra en Argelia. La segunda retrata gloriosamente el ascenso fugaz y la caída de un asesino inspirado directamente de Roberto Succo¹¹ – asesino italiano de siete personas, incluidos su madre y su padre, que se suicida en prisión en 1988.

Koltès muere abruptamente en un hospital parisino en 1989 y si bien pudo concluir su última obra, dejó tras de sí numerosos textos inéditos y proyectos incompletos. La publicación póstuma de sus textos de juventud, principios de novela, pequeñas obras por encargo, cartas y entrevistas, por su hermano François Koltès terminarán por consolidar el mito que generó su obra en polémica y profundidad literaria, dramática. Su obra, consolidada ya como un clásico contemporáneo, sigue siendo ampliamente estudiada, montada y traducida.

I.3.2. En la soledad de los campos de algodón

*En la soledad de los campos de algodón*¹² (*ESCA*) es un texto que impacta. En él se desarrolla el encuentro fugaz entre un cliente y un *dealer* enmarcado por un prólogo contextual misterioso que caracteriza las transacciones de productos ilegales o fuertemente controlados. Hay algo incómodo en el punto de interrogación final que clausura con cordura todo el malestar que provoca la obra. Es algo íntimamente conocido, latente en sus páginas. Mucho se ha escrito sobre *ESCA* y mucho se escribe todavía. Al principio, los comentarios fueron duros; la crítica en general implacable: un dolor de muelas al gusto francés de la época. Anne Ubersfeld (2001: 190-191) recapitula toda esta primera reacción de la crítica a *ESCA*: “Koltès fâché avec la clarté et la concision”, “Ce discours tourne à vide [...] la langue de Koltès est métaphysique, confuse, obscure, logomachique”, “Koltès

¹¹ Como se puede notar, Koltès cambió la letra inicial del apellido del verdadero Succo en el personaje de Zucco. ¿Será la relación interpretativa y literaria entre S/Z, una referencia sutil al trabajo de Barthes? Duda fundamentada que se podría explorar en otro contexto.

¹² Añadimos como anexo al final de este trabajo la obra en su integridad. Esperamos con esto facilitar la comprensión del mismo y ayudar puntualmente a la lectura interpretativa.

n'apprendra jamais, j'en ai peur, à écrire une bonne pièce de théâtre". Sin embargo, no toda la crítica fue tan agresivamente virulenta, pues Michel Boué y Colette Godard defendieron, cada uno desde su trinchera, el lenguaje y el peso histórico de esta creación.

Desde entonces se creó un mito. De la incompreensión y el enojo se pasó a la curiosidad y al interés para llegar a todo un fenómeno de admiración que se expandió después de la muerte del autor. No sólo se trata de la obra más reconocida de Koltès, sino que ciertamente es la que toca más fibras sensibles y la que resulta más misteriosa. El punto central del enigma que la vuelve tan polémica no es la ausencia de un objeto en el intercambio que la guía. La crítica no se fija únicamente en buscar obsesivamente el sentido tangente de este *deal*, lo que se compra y se vende. Lo que causa más controversia es una cuestión de indeterminación en la interpretación de una obra que se anuncia en referencialidad¹³ y que se escapa en tentación metafísica, en problemáticas abstractas. El prólogo en forma de definición es una promesa por la referencia al mundo actual, a una situación real y vivida. Sin embargo, la obra y su lenguaje se encargan de borrar las huellas de esta referencialidad; parece deslizarse hacia otras preocupaciones. La forma cuidada del diálogo, la lengua embellecida, las grandes generalizaciones, los inabarcables conceptos que regresan martillando una y otra vez, parecen despedir al objeto cotidiano prometido en un principio.

Este punto central del misterio de la obra lleva a la crítica a interpretaciones muy distintas y, en ocasiones, a controversias acaloradas. Para caracterizar las principales tendencias en la recepción de esta obra podemos citar aquí los análisis de tres críticos que han realizado distintos acercamientos teóricos e interpretativos de *ESCA* en los últimos años: Dounia Mounsef (2006), André Job (2009) y Stéphane Patrice (2008).

La interpretación de Mounsef se centra particularmente en el aspecto kinésico del intercambio y en la corporeidad de los personajes. Así, el mundo creado por Koltès, según Mounsef, es un mundo en el que no tenemos ningún tipo de asidero, pues está poblado por seres que ciertamente son de carne y hueso, pero que intentan vanamente encontrar un

¹³ Existe una cierta promesa, el anuncio de un tema tangente, crudo, real. La definición, a modo de prólogo, con una estructura rigurosa, en un lenguaje casi enciclopédico centra la temática de la obra en un hecho común, un tipo de intercambio frecuente en nuestra sociedad: el *deal*.

significante. No hay, para ella, ningún tipo de ilusión realista o representación directa del mundo. El discurso de estos personajes está conformado por un lenguaje que intenta relacionarse con el mundo sin lograrlo. Desde su perspectiva, la obra hablaría entonces del fracaso del diálogo al querer explicar el deseo, las relaciones con el otro o la relación del sujeto con el espacio de la escena. Así, su reto sería teatralizar la *nada*, porque gracias al cuerpo y al diálogo del cuerpo, el texto se manifiesta como la imposibilidad comunicativa. Para Mounsef (134) es necesario estudiar “l’architecture du regard et la manière dont ce dernier érige un monde où les déplacements sont fonction d’optique et où toute action scénique est conditionnée par le mouvement oculaire”. Frente a este vacío de referencias propone voltear hacia lo tangente para encontrar significación. Partir entonces de lo concreto, en el movimiento, la mirada y el cuerpo para llegar a entender “le sens dramatique et métaphysique du combat koltèsien” (136). En su lectura, el teatro penetra y se ve penetrado por el cuerpo: los personajes se enfrentan al descubrimiento del cuerpo a través del otro; un descubrimiento que se produce con violencia en una obra que, al querer escaparse de la escena, se encarna en puro dramatismo. Pero el cuerpo es una entidad en fuga y al tratar de aprehenderlo se escapa, se desvanece en sus contornos. De ahí que para Mounsef este texto sería un lugar privilegiado de la confrontación corporal, de la mutación espacial del sujeto, de su mutilación. La forma en que los personajes interpretan los gestos de cada uno sería toda una interpretación del desplazamiento y del gesto escénico en acción. Esta poética del espacio es, en su interpretación, lo único que queda como característica común entre los seres. Koltès fundaría un lenguaje erótico en donde todo pasa por la violencia en el encuentro con el otro; violencia real entre deseo simbólico y deseo corpóreo.

En el acercamiento de Job (2009) los axiomas lacanianos promueven una parte esencial de la argumentación. Sin embargo Job es, entre los críticos citados, el que más se extiende en una interpretación rigurosa de la obra. Su intención primera es la de “deslocalizar la obra” para entrar de lleno en el juego de resonancias que percibe en ella. Lo que llama sus “préstamos ilegítimos”. De esta forma, busca establecer una serie de genealogías virtuales para una obra que crea su propio origen. Para ello, Job intentará abrir el horizonte de la obra a través de la filosofía, la psicología y la antropología: Lacan, Baudrillard, Bataille y Nietzsche proveerán “un champ culturel d’époque, sorte de domaine

commun indivis qui présente une assez forte cohérence” (2009: 30). Algo se revive en el texto de la antigua disputa entre filosofía y sofística. Así, interroga primero la manera en que el discurso puede ajustarse a las formas del discurso sofista. Pasa entonces por la organización discursiva a la concepción de la ley natural en ambos personajes haciendo un paralelo con el enfrentamiento entre Platón y los sofistas. Piensa de esta forma en el regreso de la sofística como un regreso moderno a la crisis antigua de la legitimidad de los saberes.

De ahí, considera las dos concepciones de espacio-tiempo que se enfrentan en el texto; dos formas de pensamiento subjetivo en los personajes. La división temporal de la acción se verá aquí iluminada por el pensamiento de Lacan: “l’identité du sujet qui s’éprouve confrontée à celle de l’autre dans la forme existentielle de l’angoisse scandée par le temps” (2009: 72). Así, el advenimiento del sujeto en el tiempo considerado bajo las premisas lacanianas del enfrentamiento con el otro, ilustran las medidas de anticipación, separación y acuerdo entre los personajes. Se comprende entonces una vivencia subjetiva única del tiempo en cada personaje y de esto se revela toda una concepción completamente distinta del lenguaje entre *Dealer* y Cliente. Para el *Dealer*, inclinado a la anticipación, “la promesse d’une satisfaction à venir [...] s’autorise, dans son acte de langage, d’un glissement du performatif au constatif qui assure la continuité temporelle entre l’acte d’engagement et l’action future” (2009: 82). Para el Cliente, que evoca el deseo como un objeto ya perdido, la nostalgia de un futuro disoluto de antemano se traduce en una concepción ontológica de las propiedades del lenguaje.

Posteriormente, en la consideración del vocabulario psicológico del texto, sobresale la presencia imperiosa del deseo. El análisis de esta recurrencia lleva a Job a considerar una cierta repartición de voces: la del *Dealer* en el don de amor como lo define Lacan, don que se gasta en el sacrificio, excedido; y en la del Cliente el revés histórico del deseo absoluto, irrealizable. El texto uniría entonces, en un mismo discurso, una idea del deseo en general y del intercambio impropio y desigual que constituye su esencia. En los dos sentidos encuentra una misma dificultad: el hecho de ejercer una violencia sobre el deseo al nombrarlo.

Finalmente, a través del repaso de los procesos dramáticos del texto, en los mecanismos de indicaciones escénicas implícitas, en el elemento de la risa, en el concepto

de *alteridad*, Job se pregunta cómo evocar hoy en día, en un lenguaje escénico, la necesidad en la que se origina el intercambio amoroso para restituirle su eficacia sacramental. El aspecto de la ritualidad lo llevará a considerar la obra a la luz de la antropología, en la conformación -mediante ciertos elementos como el *potlach*¹⁴, la relación con la naturaleza, los territorios...- de una imagen de sociedad primitiva entre los personajes. Esta imagen se relacionará después (suponiendo una comunidad alrededor de ellos) con la soledad y con la separación de los hombres por el régimen económico moderno. Job localiza entonces a estos hombres en una frontera de la historia entre ritualidad y sociabilidad en lucha por encontrar un consenso, un punto de unión entre sus dos discursos opuestos. Se dibuja una retórica de la ambigüedad que Job considerará como la *oratio* de nuestro tiempo.

Stéphane Patrice (2008) es tal vez el más polémico de estos autores al confrontar directamente las opiniones de otros críticos. Después de una descripción de la obra y de pequeñas pistas sobre su interpretación, se embarca en una severa crítica en contra de lecturas y direcciones escénicas de la obra. Al considerar que se centran en temas específicos, en una unidad que es filosofía y elección, las concepciones de la obra se han vuelto para él edípicas y la llevan al terreno familiar “[de] ce petit théâtre des affects, des petits secrets et des blessures intimes, des sentiments, des jeux de la nuit et du désamour” (Patrice, 2008: 48). Patrice critica entonces la introducción del “biografismo” en la literatura y de un psicologismo práctico tomado libremente de Freud que tiende a reducir la obra a la expresión de una falta, de un vacío. Para Chéreau¹⁵, este vacío trata de droga, de seducción o de una búsqueda metafísica; para Ubersfeld (2001), de una petición de amor y muerte. Patrice considera que infantilizan el teatro al comprender erróneamente la soledad como una elección o una petición narcisista de amor. Critica la caracterización del teatro de Koltès como una meditación sobre la muerte, cuando para este autor, se trata de una meditación sobre la vida. El teatro de Koltès sería entonces, según su lectura, un teatro en

¹⁴ Bataille, en *La parte maldita*, da una sencilla definición del *Potlach* (que no vemos como exhaustiva, pero que sirve aquí nuestros fines) dentro de las sociedades indígenas del noroeste americano: “El *potlach* es, como el comercio, un medio de circulación de las riquezas, pero excluye el regateo. Es, muy frecuentemente, el don de riquezas considerables, ofrecidas por un jefe a su rival con objeto de humillarle, de retarle, de obligarle. El donador ha de borrar la humillación y recoger el desafío, hay que satisfacer la *obligación* contratada aceptándola: tendrá que responder, algún tiempo después, con un nuevo *potlach*, más generoso que el primero: tiene que devolver con usura.” (Bataille: 1974: 110)

¹⁵ Recordamos que antes de la muerte de Koltès, durante la estrecha colaboración entre Chéreau y el autor, montaron juntos *Combat de nègres et de chiens* (1983), *Quai Ouest* (1986), *Dans la solitude des champs de coton* (1987) y *Le retour au désert* (1988).

resistencia, opuesto a una petición de muerte; este teatro se orienta en contra de todo lo que, al alterar la vida, disminuye el deseo que es la esencia misma del ser humano. No se deja a las personas abandonadas con su soledad: en el teatro de Koltès, para Patrice, no hay resignación.

Al alejarse del biografismo, de una visión estrecha de la sexualidad, del deseo y del amor, Patrice sigue a Deleuze y Guattari; y piensa el deseo como un punto singular en todo el cuerpo intensivo de la historia, que vibra con ella. Si la soledad se plantea como falta o vacío sólo sería para enmascarar su verdad, para sustraerse a la historia que representa sin rendir su secreto. Con el flujo de la historia presente en toda la obra, el pasado y nuestra sociedad incluidos, es posible situarla contextualmente desde el título: la soledad prima en nuestras ciudades como la explotación de los pueblos primaba en los campos de algodón. La obra se encuentra atravesada por la economía y la historia: “l’esclavage noir dans les cotonneries d’Amérique a inspiré un dramaturge français séduit par l’Afrique pour stigmatiser aussi la France” (Patrice, 2008: 58). Para Patrice hay una denuncia del imperio, del fascismo en nuestras prácticas íntimas contemporáneas. Para él las guerras y las colonias, perviven en los lazos habituales de nuestra sociedad de comunicación. Una crítica al capitalismo, al constante deseo insatisfecho del hombre en este régimen económico que crea, más que una sociedad de individuos, “una sociedad de soledades”. Paralelamente, los personajes estarían animados, más que por la soledad, por un exceso de Historia Universal. Se trata de una crítica a la sociedad del comercio y no al comercio ilegal. Los personajes no serían entonces seres marginales, de excepción, sino seres de lenguaje, “produits pervers de l’histoire de la langue théâtrale et d’une société disciplinaire qui autorise sa propre mise en théâtre” (Patrice, 2008: 62). La crítica contemporánea, según Patrice, le niega la palabra a la obra y sólo deja en ella “belles-âmes et des marchandises, des guerriers affaiblis, des caricatures, des esclaves” (62). Pero, en su lectura, “la solitude n’est pas une forteresse vide” (62) porque está habitada por todos nosotros.

Si se consideran estas interpretaciones, observamos inmediatamente que existen ciertos temas recurrentes. Encontramos discusiones sobre la materialidad de los personajes, sobre su profundidad o superficialidad psicológica, de carácter, máquinas automáticas o funciones, seres de palabra o corpóreos. También se observa la discusión sobre la manera

de comprender el lenguaje de la obra; abordado en general desde el aspecto estilístico refiriéndose a diferentes momentos de un pasado literario que repercute particularmente en Francia: las abundantes comparaciones con el clasicismo¹⁶, las relaciones con la antigüedad griega, con Marivaux relacionando aspectos biográficos de la vida de Koltès¹⁷ y, finalmente, discusiones sobre la interpretación de fuertes elementos temáticos como la violencia, el encuentro, la alteridad y, sobre todo, el deseo.

Estos planteamientos críticos que sirven como presentación de la complejidad del acercamiento furtivo a esta obra, muestran también el lugar que tiene la escritura de Koltès en la producción de su tiempo. Ciertamente nos queda relacionar exactamente la obra de este dramaturgo con todo el contexto anteriormente citado. Esto lo haremos a través de la descripción de Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon (2006) a las dramaturgias que ellos llaman “de la conversación”, lo cual nos sirve en dos aspectos: primero, ayuda a mostrar la diferencia de la obra de Koltès en relación con la producción de su tiempo, la dificultad de encasillarla, los lazos en común y las separaciones con su contexto literario. Y segundo, encamina nuestro enfoque hacia el análisis particular que haremos del personaje del Cliente en esta paradigmática obra.

I.3.3. La obra en su contexto

Ya se comentó que es en el diálogo donde el teatro contemporáneo encontró su cantera preferida de transformación, propuesta y experimentación. Será también en el diálogo en donde los personajes vagos del teatro de los últimos treinta años tomarán vida y cobrarán sentido. Por ello nos interesa fundamentalmente caracterizar aquí, en el contexto de producción teatral trazado anteriormente, la importante particularidad del diálogo de los personajes koltesianos. A pesar de que toda etiqueta es por naturaleza reductiva, con el fin de claridad que perseguimos y manteniendo siempre a la vista nuestro objetivo inscribiremos el teatro de Koltès dentro del llamado “Teatro de la Conversación”, siguiendo los análisis de Ryngaert y Sermon (2006). Resulta evidente, por demás, que no utilizamos esta etiqueta arbitrariamente. En todo este capítulo reconstruimos el desarrollo del teatro

¹⁶ Con ello se abre una puerta para abarcar tendencias del siglo XVII que respondían a una lectura particular de la antigüedad greco-latina.

¹⁷ Es verdad, sabemos que apreció particularmente *La disputa* de Marivaux en una de las representaciones dirigidas por Chéreau en los setenta.

contemporáneo hasta llegar a una serie de creaciones específicas en los años setenta y ochenta que suelen ser catalogadas bajo este apelativo genérico; además de que nos parecen particularmente fecundos los análisis que se pueden hacer del personaje en Koltès a través de la perspectiva conversacional.

Ryngaert (1993) describió el Teatro de la Conversación simplemente como un teatro en el que el intercambio de palabras es más importante que la situación (fábula), “où rien ou presque rien n’est “agi”, où la parole, et elle seule, est action” (Ryngaert, 1993: 106). Así, en este teatro no existe una relación directa entre la palabra y la situación. Esto no significa que la situación (fábula) sea inexistente, sino que se reduce al momento propicio del surgimiento de la palabra. Al no estar sujeta a la situación, al ser independiente de la fábula, la palabra en el teatro de la conversación es libre de explayarse sobre ella misma (la anteriormente mencionada logorrea de los años ochenta). La ruptura con la ya vieja tradición teatral burguesa es evidente: en esta escritura dramática no se pasa de la situación al diálogo, las palabras no sirven únicamente para activar la situación y el habla de los personajes no necesita una justificación previa –el llamado “sous-texte”¹⁸– para aparecer y desarrollarse.

Por esta misma diferencia con el teatro tradicional, el enfoque analítico cambia completamente. En efecto, Ryngaert (1993) explica que todo análisis de este tipo de diálogo en particular debe de dar cuenta de la relación dialéctica del personaje con su palabra. No se trata nada más de encontrar el sentido de los enunciados, de desenterrar su claridad, sino de buscar en ellos los ritos sociales, las relaciones de fuerza y los movimientos de consciencia que construyen la enunciación. El concepto de enunciación

¹⁸ Este concepto tiene una relación estrecha con el excepcionalmente influyente trabajo de Stanislavski a finales del siglo XIX y principios de XX. Stanislavski buscó renovar y dar nueva vida al realismo que parecía en decadencia al eliminar toda pretensión cientista de la representación teatral. Un realismo que no trata de imitar exactamente la realidad, que no dependiera en todo caso de la fidelidad de la imitación, sino de la observación y la creación de una vida nueva, en escena, a través de lo percibido, imponiendo su propia verosimilitud. Todo esto basado en una concepción particular de la realidad como una parte oculta: lo que se muestra es sólo la superficie que esconde una enorme parte de verdad latente –el llamado “sous-texte” o “texto implícito”. De ahí que el trabajo del actor sobre su papel, según el método didáctico que desarrolló durante tantos años, sea el de recrear la vida del personaje fuera de la escena, encontrar lo que permea en él de una vivencia oculta y mostrar en escena, algo que se esconde detrás del comportamiento, detrás de las palabras. De ahí también que su método, aunque general y abierto a todo teatro, se relacionara tan bien con el teatro de Chéjov.

aparece como fundamental para la comprensión de estas dramaturgias¹⁹: el interés se desplaza de la palabra misma a sus condiciones de aparición y su contexto²⁰. A través de la palabra se reconstruye el momento de su emergencia y la imagen del sujeto que la enuncia. Son estas relaciones dialécticas que comienzan a producir significados en el análisis del teatro de la conversación: la relación del personaje con la palabra propone su relación con el mundo, con los otros personajes y consigo mismo. Todo lo dicho por el personaje se convierte así en una pista sustancial de análisis para una lectura de la obra: la separación entre la palabra esperada –que conviene a tal o cual situación- y la palabra proferida, el momento en que surge el habla, su movimiento, sus flujos, reflujos, dudas, errores y obsesiones.

Por todo lo anterior, muchas de las producciones del Teatro de la Conversación parecen oscuras para la lectura, intrincadas, llenas de sentidos ocultos. La gran cantidad de implícito entre los personajes es, por momentos, lo único que mima literalmente una conversación: los personajes se dicen sólo lo que es necesario para la transmisión de información entre ellos. Este acercamiento de la palabra teatral con las especificidades de la comunicación humana efectiva, real, no debe nunca confundirse con un realismo mimético como se entendía en la tradición burguesa. Si esta palabra representa al mundo, es mediante la mimesis como una realidad en distancia, lejana por sus condiciones particulares de aparición y su desarrollo frecuentemente particular, codificado y apartadamente poético.

Por la palabra proferida encontramos al personaje: borroso, indeciso, caracterizado sólo por una función al principio de la obra (la de un comprador). Como observamos anteriormente, esta indefinición no es más que una apariencia que invita a la búsqueda y que propone un encuentro. Con el discurso del personaje, mediante su comportamiento en contraste con paradigmas dramáticos, a través de su mínima descripción, es posible y fecundo encontrar motivos, intenciones y lazos de pertenencia. El personaje de Koltès se construye en el discurso a lo largo de la obra, y en este sentido su análisis es revelador. La comprensión global del texto o, al menos, la creación de significados múltiples y abiertos

¹⁹ En general, se puede comprender esta importancia a partir de la enorme relevancia teórica que tuvo la llegada tardía del pensamiento de Bajtín a Francia y la teoría de la enunciación de Émile Benveniste.

²⁰ Entendido ampliamente: contexto enunciativo, social, histórico, político; también lo que en ello entra en juego: identidades sociales y discursivas, memoria discursiva e histórico-social, imaginario colectivo, estereotipos, representaciones sociales, etcétera.

que propone, pasa por una comprensión de los motivos oscuros del personaje y, lo que resulta aún más importante, de sus relaciones con una cierta referencialidad.

¿Qué queremos decir con esto? Que el drama de Koltès, como las obras de su tiempo, está fuertemente interesado por el mundo, por la realidad circundante. A través de lo particular –el encuentro de dos personas-, de la banalidad aparente del motivo –un intercambio comercial-, y de la intimidad de la mirada –el discurso de los personajes-, se desglosan lazos fundamentales que unen la obra al mundo. Este punto nos parece particularmente interesante al contrastarlo con las críticas que se han hecho de la obra – como las que citamos anteriormente. El carácter referencial de este texto en particular ha sido despreciado, en muchos casos, a favor de una lectura que parte de lo general para explicar la particularidad de los personajes, de lo abstracto para justificar el juego concreto al que se libran. El camino inverso, sugerido por todo el contexto anteriormente expuesto es, tal vez, más fecundo: ir de la intimidad de los personajes hasta la generalidad, una visión particular del mundo moderno, un problema peculiar en una realidad problemática.

Es justamente en este sentido que Stéphane Patrice (2008) habla de la incuestionable dimensión política de la escritura de Koltès. A pesar de las declaraciones del autor sobre la gratuidad de la escritura dramática y de las interpretaciones que se vuelcan al aspecto metafísico o exclusivamente poético, este crítico encuentra una relación inalienable entre la obra de Koltès y las problemáticas sociopolíticas de su tiempo. No trata en lo absoluto de caracterizar este teatro según su correspondencia con ciertas ideologías, sino por el contrario, intentar comprenderlo como el rechazo a toda política histórica, como una escritura que se inscribe en el tiempo para generar una tribuna de ideas, una discusión sobre el mundo. Es ahí en donde encuentra una aspiración hacia un cosmopolitismo distinto, una democracia más democrática, un pensamiento fraternal. Nosotros, sin querer llegar tan lejos como las suposiciones políticas de Patrice, queremos comprender la semilla que las produce. Existe una innegable relación entre este texto y el mundo y esta relación, que puede servir para abrir puertas interpretativas a la comprensión global de la obra, se gestará a partir del personaje.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y PROPUESTA METODOLÓGICA

Como explicamos en el capítulo anterior, *ESCA* es un texto primordial en el repertorio de Koltès. La relación que ahí explicamos entre diferentes lecturas críticas de la obra y el contexto de su producción nos sirve ahora para plantear nuestro acercamiento. Establecimos que la obra se enmarca en la producción teatral de los años ochenta; producción de un cierto teatro conversacional que revaloriza el lugar del personaje en el drama a partir de una escritura que se preocupa, con toda literalidad, por los modos de aparición del discurso. A partir de lo anterior, nos interesa ahora aproximarnos a esta obra a través del análisis de uno de sus personajes.

Nuestra elección del personaje a tratar no será, evidentemente, arbitraria: si elegimos al Cliente y no al *Dealer* es porque encontramos, en el análisis de su particular estructura funcional, importantes revaloraciones de categorías dramáticas que nos pueden dar pistas interpretativas privilegiadas sobre la constitución de la obra. Como se podrá entender, la elección del Cliente sobre el *Dealer* se basa entonces en un análisis meticuloso de ambos personajes. Es a partir de este análisis que decidimos exponer únicamente aquí el acercamiento al Cliente por el interés interpretativo que plantea. Esta elección, que no puede ser explicada sin explayarnos más allá de los límites propuestos en consideraciones sobre el Dealer, se justificará progresivamente en el transcurso de nuestro análisis. Así, a través de este acercamiento podremos llegar a una interpretación de la obra que inmiscuye no nada más al otro personaje, sino la totalidad significante del texto.

Para poder explicar cómo desarrollaremos este trabajo es importante exponer antes las propuestas analíticas que guiaron nuestro razonamiento. A partir de la teoría del personaje de Abirached (2012) hasta su actualización por Ryngaert y Sermon (2006), encontraremos la forma de adecuar un análisis del personaje contemporáneo al caso particular de la obra de Koltès.

II.1. La teoría del personaje de Abirached, preámbulo necesario

Para Abirached, como lo comprendimos en el repaso que hicimos del personaje en el teatro moderno, el teatro occidental está fuertemente anclado en una tradición particular. Desde la

mímesis aristotélica se han inscrito ciertos parámetros de representación que, si bien han sido confrontados a lo largo de los siglos, permanecen hasta nuestros días:

Il existe des schémas généraux et des structures permanentes qui fondent l'unité du phénomène dramatique en Europe : on les saisit à l'état pur, si l'on peut dire, de l'antiquité gréco-latine à l'âge classique, mais les multiples révisions qui les ont ensuite affectés n'ont pas mis en cause leurs éléments constitutifs. (Abirached, 2012: 11).

Para considerar la figura del personaje dentro de esta tradición, Abirached propone estudiar al personaje a partir de su especificidad, es decir desde la disposición particular que tiene para materializarse a partir de un texto literario. El personaje de teatro no es como el personaje novelesco, no puede quedarse sin su encarnación: es un ser dividido, incompleto, en el límite entre lo literario y lo teatral, pues necesita de la representación para completarse y tomar vida plena en un cuerpo y una palabra proferida. De la misma forma, como lo plantea Abirached, el personaje de la novela no puede ser llevado al teatro sin perder algo de su esencia en el traslado. Así, el personaje dramático debe ser estudiado por sus características funcionales como este ser dividido entre palabra y encarnación.

Para esbozar una teoría del personaje teatral, Abirached toma entonces tres imágenes concretas de la retórica latina que le sirven para comprender las modalidades de la acción del personaje en su especificidad. Estas tres nociones son las de *persona*, *character* y *typus*. La *persona* –o máscara- como “faux visage interposé entre l'homme et le monde”, el *character* –o carácter- como “constellation de marques laissées par le réel et qui peuvent faire effet de réalité” y el *typus* -o tipo- como “présence en filigrane, d'un patron originel et d'un modèle fondateur, qui sont établis dans l'imaginaire” (Abirached, 2012: 17). Para seguir aquí el análisis de Abirached es necesario comprender que estas tres categorías analíticas se interconectan y que su descripción debe tomar en cuenta la profunda unión de las tres en el funcionamiento del personaje teatral occidental. Intentaremos entonces seguir paso a paso el análisis de Abirached para tener un primer acercamiento a la teoría del personaje moderno. Este acercamiento nos guiará, a su vez, hacia una comprensión más completa del análisis del personaje contemporáneo.

II.1.1. Persona

Persona se refiere a la máscara. La máscara que usaban los actores griegos y que se heredó al imperio romano, a la *Commedia dell'arte* o a ciertos dramas isabelinos. Artefacto de interpretación que se añade al rostro del actor sin nunca suplantarlo. La máscara, dice Abirached (2012), necesita del rostro como la vestimenta necesita del cuerpo. No esconde: añade, re-presenta. En esta cualidad representativa encuentra su límite y su definición: no crea la realidad, no la imita al punto de nulificar la distancia entre la realidad y lo teatral. La realidad -como bien lo dijo Barthes y como lo retoma Abirached- no se puede ajustar a nuestras formas de expresión:

Ce qu'elle donne à voir [le masque] n'est jamais adéquat à son modèle, et cette inadéquation même avive la compréhension de la réalité signifiée. Il faut donc en conclure que la distance au monde est constitutive du personnage théâtral, bien qu'elle puisse varier selon les esthétiques, dont l'évolution va de pair avec les transformations de la culture et de la sensibilité collective des spectateurs. (Abirached, 2012: 21)

Como explica este autor, la antítesis que comprende al teatro entre la representación de lo que son los hombres y lo que deberían ser es completamente ajena al drama y al personaje: “la mimesis ne procède d'aucune de ses deux manières, puisqu'elle ne peut tirer de copie du réel ni en effacer la trace dans la représentation qu'elle élabore” (2012: 22). Siempre habrá un efecto de deformación en la imitación de los hombres por la mimesis teatral; deformación que no tiene nada que ver con la inserción o lejanía de los personajes de una realidad social. Esta deformación puede ser menor o mayor pero nunca podrá anularse. Abirached especifica su punto de vista con las características del lenguaje teatral. Éste es el medio por el cual los personajes llegan al espectador y este medio es necesariamente diferente al que usamos para comunicarnos cotidianamente. La lengua teatral es un lenguaje otro, como lo señala Kerbrat-Orecchioni desde el punto de vista conversacional:

Le discours théâtral élimine nombre de scories qui encombrant la conversation ordinaire (bredouillements, inachèvements, tâtonnements, lapsus et reformulations, éléments à pure fonction phatique, compréhension ratée ou à retardement) et apparaît comme bien édulcoré par rapport à la vie quotidienne. (Ryngaert, 1993: 120)

En todo caso, Abirached señala que la palabra del personaje de teatro siempre va a obedecer a una doble retórica: una corresponde a la estética de su tiempo y la otra al proceso general de la teatralidad. Dicho de otro modo, dependiendo del gusto de la época en que se elabora, el lenguaje de los personajes se ajusta a un trabajo de teatralización: “pour donner une image de la vie sociale, le langage n’en reproduit pas le parler, mais il le soumet à un travail de stylisation” (Abirached, 2012: 24). El lenguaje teatral es entonces una máscara que se monta sobre el lenguaje cotidiano y que el personaje teatral usa como tal. Una máscara que tiene, como todo lenguaje, reglas particulares de uso, parámetros precisos que guían su producción.

Finalmente, a las dicotomías de la imagen y el mundo y de la lengua y el habla, Abirached propone una tercera dicotomía entre la representación y el sentido. Así, explica que la mimesis en sus parámetros considerablemente estrictos persigue una finalidad: la producción de sentido y de placer específico. Llamado *catarsis*²¹ –finalidad liberadora-, transformación del mundo, idealización o crítica, la mimesis, en su ir y venir constante entre lo imaginario y lo real se implica en la producción de un sentido:

Elle définit le personnage comme un être moral, ou, plus exactement, comme l’instrument de la conquête d’une vérité, quels que soient les chemins qu’il emprunte. Face au réel et à l’imaginaire, le personnage n’est pas dans une position de neutralité : il cherche toujours, au minimum, à y voir plus clair, quels que soient les avatars historiques de la notion de moralité (dont le moins qu’on puisse dire est qu’elle a considérablement changé de sens et de portée à travers les âges) (Abirached, 2012: 28)

²¹ “Al parecer, el término *catarsis* proviene del campo de la medicina practicada por la escuela de Hipócrates, en cuyo contexto designaba un procedimiento curativo de ciertas enfermedades, y era utilizado también en el ámbito religioso para referirse a un tratamiento purificativo, de expiación de la culpa por medio de ciertos ritos. Trasladado al análisis de la tragedia, el concepto implica que la acción trágica tiene que conducir al espectador hasta un punto de máxima tensión para que luego, finalizada la representación, pueda tener lugar la liberación de esa tensión acumulada y llegue el relajamiento absoluto. Está claro que lo que se persigue es la implicación emocional del espectador. Más concretamente, se intenta suscitar en él dos emociones distintas: el temor y la piedad.” (Viñas Piquer, 2008: 59). Para no perdernos en el largo debate que busca un consenso en las interpretaciones y traducciones de la *catarsis* aristotélica, tomaremos libremente el punto de vista de Abirached, 2012: “Sur l’ambiguïté de la notion de *catharsis*, tout le monde est aujourd’hui à peu près d’accord: le plaisir attaché à la tragédie purge-t-il les passions en inspirant terreur et pitié, ou libère-t-il le spectateur de cette terreur et de cette pitié pour lui rendre, une fois qu’il sera retourné au réel, disponibilité, force et liberté ? Pour nous ici le débat n’importe guère : l’essentiel est que le plaisir théâtral soit l’instrument d’une libération individuelle et sociale, et, par-delà la psychologie, l’occasion de ce qu’on pourrait appeler un ressourcement. C’est presque un lieu commun de dire que le mouvement naturel du spectateur est de s’identifier aux personnages de la tragédie, dont l’acteur porte les signes et le masque, et de porter ainsi à leur extrême degré d’incandescence les conflits qu’il vit dans le quotidien.” (Abirached, 2012: 84)

II.1.2. Carácter

La noción de carácter, tal y como la presenta Abirached, varió en sus significaciones. Primero fue la marca grabada y el instrumento para grabarla (en una moneda, un emblema, un trozo de madera). Después se comprendió como “los signos externos propios a una persona o a un pueblo” para terminar en la acepción que comúnmente se entiende hoy en día como la “naturaleza específica de alguien”. Si nos tomamos el tiempo de citar esta línea etimológica es por una razón: algo del primer sentido de carácter permanece en la constitución del personaje: éste se presenta a nosotros como una suma de significantes a la que dotamos de significado.

Para Aristóteles, el carácter representa la conducta general del personaje. Una línea global sobre la cual se desarrollarán sus acciones desplegando un cierto sentido²². Si bien esta característica no revela todas las motivaciones profundas del personaje, sí lo guía a través de la obra de una forma constante, consecuente con ella misma: “ainsi, dans le cas d’un personnage inégal à lui-même, faudra-t-il qu’il soit “égalelement inégal”, et dans le cas d’un caractère viril, se gardera-t-on de le prêter à une femme” (Abirached, 2012: 31). Para completar la visión del carácter en el desarrollo futuro del teatro, Abirached se da a la tarea de explicitar los diversos indicios de caracterización del personaje.

Hasta la implementación de un nuevo orden con el teatro burgués, el personaje no contaba con indicios precisos sobre su papel social y su situación doméstica. En efecto, desde la tragedia griega, pasando por la tragedia y la comedia del clasicismo, el personaje porta indicios muy globales sobre una situación general en la sociedad, y un nombre. Estas determinaciones generales constituyen indicios suficientes para insertarlo en la realidad sin tipificarlo específicamente: para los griegos, en la tragedia, los personajes descendían de un linaje mitológico y legendario y esto bastaba para identificarlos y atestar su rol social. Posteriormente, en el clasicismo, los roles podían dividirse en maestros y esclavos, ricos y

²² Aunque no sean reductibles a estas características, Othelo es negro e Iago es su servidor (*Ancient*) y confidente. Más allá de estas señas constitutivas, su conducta tiende hacia un fin específico y sus acciones funcionan conforme a su animadversión hacia el moro, envidia, celos, odio, voluntad de destrucción, etcétera. Estos parámetros de carácter dotan al personaje de una coherencia dentro del drama que responde a leyes de verosimilitud: aunque no lo podamos reducir a esta comprensión, entendemos a Iago y la lógica de su conducta dentro de la obra.

pobres, padres de familia e hijos, situados todos en una categoría por edades y tal vez por ciertos temperamentos sin dejar de ser por ello indicios “vagos y discontinuos”.

Abirached expondrá posteriormente los indicios que atestiguan las pasiones y el carácter mismo de los personajes. Esto no tiene nada que ver con una visión individualista: no se trata de caracteres personales o de perfiles psicológicos completos. Todo lo contrario, el personaje entendido desde la teatralidad pre-burguesa no conoce una dimensión de profundidad. La reconstrucción de su carácter, y de las motivaciones que subyacen a la acción que emprende, comienza y termina en los actos en escena. No hay un “más allá” del personaje, una vida psicológica, un “yo” latente que se podría encontrar: es simplemente un perfil fundamental que sirve para inscribirlo en el marco de sus acciones. Sus límites están en la obra misma. Por la misma razón fundamental de su carácter general, el personaje de teatro es irreductible a un absoluto. Está abierto a la interpretación –se deja habitar entonces por un actor- y obedece a las reglas de la verosimilitud y nunca de la verdad. Así, el personaje no es reductible a ninguna de las infinitas interpretaciones que propone.

Finalmente la noción misma de verosimilitud es la que dará, según Abirached, coherencia lógica y racional a estos indicios dentro del desarrollo del drama. Esta noción es la que mantiene la coherencia interna del carácter del personaje una vez que éste se enfrenta a situaciones. En efecto, las acciones del personaje son puestas en marcha por su confrontación con el mundo: a tales problemas el personaje responderá de tal manera según la lógica de lo verosímil. Lógica interna que rige el desarrollo y la finalidad de sus acciones en coherencia con su carácter y que constituye otra lógica del mundo referencial²³. La verosimilitud entonces, como racionalidad que determina las acciones del personaje, cambiará según las convenciones culturales y sociales de su tiempo. Ciertas acciones en un pasado mítico serían incomprensibles desde el punto de vista de la verosimilitud en un personaje del siglo diecinueve, por dar un ejemplo. Así, esta función primordial es la que rige la relación del personaje con el mundo que lo creó.

²³ “Le mot [vraisemblance] dit bien ce qu’il veut dire : il ne désigne pas le vrai, mais son imitation, et c’est à une réalité revue et corrigée qu’il renvoie ; il implique peu ou prou une rationalisation de la chose imitée, et c’est une distance qu’elle suggère ; il ne définit pas un absolu, mais un rapport de relativité, et c’est un contenu variable qu’il recouvre.” (Abirached, 2012: 36)

Entre una absoluta determinación que lo volvería una figura de cera y una absoluta libertad que lo excluiría de la lógica escénica, la noción de carácter permite al personaje, según el análisis de Abirached, mantenerse en un justo medio de la representación sin por ello quitarle su fundamento polisémico. Es lo que permite actuarlo, leerlo, criticarlo sin que por ello sea reductible a una verdad única y esterilizante.

II.1.3. Tipo

El personaje, según Abirached, “*toujours singulier, est-il toujours doublé d’une ombre immédiatement reconnaissable : il échappe à la subjectivité de son auteur [...] par cette raison surtout qu’il porte les marques d’un imaginaire collectif*” (Abirached, 2012: 41). Desarrolla entonces en su análisis la descripción de “*trois modes de cristallisation du personnage dans l’imaginaire collectif*” (42).

Primero, el personaje se refleja en toda una fuente de imágenes ejemplares valoradas por la ideología de su época e inmediatamente reconocibles por el público que lo percibe. El personaje encuentra entonces reflejos en el imaginario colectivo frente a lo que Abirached llama “*les quatre sources où puise une collectivité pour se constituer une mémoire commune et affirmer son identité en tant que telle*” (2012: 42-43): la religión, la leyenda, la historia y la cultura. En las tragedias de la antigüedad y de los sacramentales del medioevo, estas figuras eran inmediatamente reconocibles pues los espectadores conocían de antemano sus historias y acciones. Los personajes de estas obras son lo que Abirached llama “*personajes de personajes*”. A lo largo de los siglos las imágenes míticas y religiosas fundacionales de la cultura occidental se fueron constituyendo como repertorio en el imaginario colectivo. Muchas de ellas perdieron su fuerza y significación primera, algunas otras desaparecieron completamente. De alguna manera se modifican según “*la representación que la sociedad hace de ella misma*”. Ocurre lo mismo con la historia. Los tipos tomados de la historia, precisa Abirached, no son históricos pues introducen la materia histórica en el trabajo dinámico de lo imaginario: la fidelidad que pueden o no tener con la realidad vivida en el pasado no pertenecen entonces a la estética teatral.

Por otra parte, el personaje se relaciona con tipos creados por el imaginario social, inmediatamente reconocibles por la colectividad. Ésta encuentra ahí su cotidianidad, sus

valores y sus creencias. El personaje “est alors soumis à un code, admis par tous, qui fonde une topologie générale des rôles et des modes d’expression” (Abirached, 2012: 42). El imaginario social es un incesante productor de estereotipos en los cuales se reconoce y se clasifica. A través de ellos ordena las divisiones de clase, las categorías de edades y los tipos morales que componen la colectividad. Abirached subraya la paradoja de este tipo de construcciones: al mismo tiempo que censuran cualquier modificación al orden que se proponen, es a través de modificaciones a este orden, que sueña el imaginario colectivo un escape de su estructura monolítica. Sin embargo, la teatralidad no es nunca neutra al tomar tipos del imaginario social. Si los tomara exactamente, éstos se convertirían en estereotipos “funcionando en vacío”²⁴. La mimesis siempre interviene -por más mínima que sea esta intervención- en este traslado.

Finalmente, el personaje se relaciona con aspectos más globales, si se quiere, trascendentes de la cultura. Estos son tipos fundadores en el inconsciente colectivo, “sombras arquetípicas” según las palabras de Abirached. “Traduire ce que la vie oublie, *dissimule* ou est incapable d’exprimer”, c’est la destination du mythe et c’est la tâche du théâtre, comme le voulait Antonin Artaud” (Abirached, 2012: 49). Existen entonces, en la cultura, grandes figuras arquetípicas que la mimesis se da a la tarea de integrar a su juego, siempre actualizándolas. Así, el personaje no necesariamente se confunde con estas figuras tanto como las vehicula en un nuevo sentido. “Aussi, existe-t-il d’Œdipe, d’Electre ou de Prométhée une infinité de projections possibles en personnages, et, sur les thèmes de l’Eros, de la Naissance et de la Mort, une potentialité non moins grande de schémas d’action et de discours” (Abirached, 2012:50). Perviven entonces grandes figuras que otorgan a los personajes una fuerza mítica proyectándolos en una memoria cultural lejana: los celos de Iago, la pasión por el instante de Don Juan, la transgresión de Antígona...

Estos tres fundamentos del personaje le servirán a Abirached para desarrollar su análisis de la crisis del personaje moderno. En efecto, podemos encontrar el eco de esta trayectoria teórica en el repaso histórico y literario que elaboramos anteriormente. Sin embargo, si citamos aquí este acercamiento específico al personaje es porque resulta de primera importancia para el análisis que desarrollaremos. Primero, porque sirve como aclaración de

²⁴ No tenemos que ir muy lejos para encontrar en nuestra sociedad las representaciones tomadas por la televisión y el cine del imaginario social mexicano.

conceptos que utilizaremos frecuentemente. Por otro lado, porque ilustra ciertas características miméticas del personaje que resultan fundamentales para comprender, en su contexto de producción, al personaje contemporáneo en general y al personaje en la obra de Koltès en particular. Finalmente, porque esta teoría del personaje dará lugar a una nueva metodología analítica que establecerán Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon (2006) para acercarse al personaje contemporáneo. Este será el pilar teórico de nuestro acercamiento. Falta ahora prolongar su alcance hasta la época de producción teatral que nos concierne.

II.2. La continuación de la teoría de Abirached por Ryngaert y Sermon

La crítica francesa tiende, históricamente, a olvidarse del presente; eclipsándose de las producciones literarias actuales, toma una distancia que juzga saludable para su quehacer crítico, a saber, que no es posible tener un acercamiento coherente a una obra literaria si se está inmerso en el mismo contexto que ella. Esto puede parecer caricaturesco, pero representa uno de los mecanismos reales de la crítica académica francesa. Es la razón por la que numerosos manuales escolares buscan establecer una²⁵ historia literaria francesa que, a pesar de continuas ediciones sigue deteniéndose en las novelas de Malraux y el teatro de Beckett –como los de Lagarde et Michard por dar el ejemplo más conocido. Para otros manuales, lo contemporáneo queda relegado a un apéndice poco específico y breve –al mismo nivel que las también relagadas escrituras de lengua francesa fuera del hexágono. En todo caso, este mecanismo protector de la crítica hacia su palabra consagrada necesita de la previa aceptación de un escritor por parte de la historia para poder ingresarlo a sus cánones. Síntoma de un pensamiento conservador, anclado profundamente en la mentalidad académica, y que se puede explicar según ciertos lugares comunes: todo pasado fue mejor y la literatura sólo podrá derivar en producciones menores –pensamiento cercano de la pelea por la modernidad: “todo ya fue dicho”- y, sobre todo, la necesidad crítica de un margen, de una separación “objetivizante” en el tiempo para poder operar su análisis.

Como uno puede imaginar, este pensamiento no tardó en acarrear severas críticas de parte de pensadores literarios y escritores que querían mostrar el valor de la literatura verdaderamente contemporánea frente a las enormes figuras incorruptibles de una herencia

²⁵ La importancia de la unidad para esta crítica debe resaltarse...

literaria aplastante. Es el caso en particular de Dominique Viart y Bruno Vercier que, en 2005, recopilaron una serie de consideraciones teóricas sobre la literatura francesa presente, viva, abandonada del paisaje crítico por más de veinte años. Sobre el drama en particular, Franck Evrard (2005) desarrolla todo un capítulo dedicado al teatro contemporáneo.

Siguiendo este influjo renovador de consideraciones contemporáneas aparecerá en 2006 una obra crítica que intentará seguir los pasos de Abirached subsanando el abandono de treinta años que sufrió el personaje teatral. Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon publicarán entonces *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* explicándose de la siguiente forma :

Si nous décidons de revenir sur la question du personnage, après l'ouvrage essentiel de Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, c'est que le paysage théâtral a connu ces trente dernières années de nouveaux bouleversements, qui ont affecté, et dont témoignent à titre privilégié, le personnage, ses modes de définition et son statut. (Ryngaert y Sermon, 2006: 7)

El personaje contemporáneo es una figura compleja y polémica. Mientras sobreviven – como bien lo previó Abirached- los grandes lineamientos generales del teatro burgués²⁶, se siguen acumulando puntos de vista radicales que luchan contra esta acalabrada herencia. Aun así, el personaje, centro dramático esencial en donde convergen texto, representación, espectador, autor y actor, en donde confluyen y se desarrollan los procesos dramáticos, es el punto álgido de polémicas y desacuerdos entre un público acostumbrado a ciertos parámetros y autores que buscan todavía la forma de destruirlos. Para comprender entonces los “universos de espera” del público contemporáneo, la tradición burguesa, la tradición de las “vanguardias” y las nuevas reivindicaciones dramatúrgicas, Ryngaert y Sermon consideran que es esencial regresar a la cuestión del personaje.

El personaje, en los últimos treinta años, según plantean estos teóricos, debe su supervivencia al peculiar anquilosamiento del teatro europeo –cuestión que ya tratamos en nuestro recorrido contextual- con respecto a las teorías miméticas aristotélicas y burguesas. La permanencia teórica de ciertas ideas aseguró los frecuentes ataques de diferentes vanguardias y éstos sirvieron también –paradójicamente- para dotarlo de nueva vida. A

²⁶ El placer esencial del espectador, su identificación con el personaje, el efecto de espejo, el abuso del concepto de mimesis considerado como recreación y no como imitación.

partir de los años ochenta el estatuto del personaje es incierto. En 1978 Abirached predecía la muerte del personaje; ésta no llegó, ciertamente, pero las revoluciones subsecuentes del hecho teatral lo dejaron en una situación particular, rodeado de cierto malestar.

Sin embargo, a pesar de las diferentes definiciones, de las diversas concepciones, de la continuidad en la recepción del personaje –recepción tradicionalista a través de la identificación que la televisión y el cine han venido a reforzar-, y del desacuerdo general frente su función teatral, el personaje sigue siendo una categoría indispensable para la lectura dramática. Así, Ryngaert y Sermon plantearán un método de análisis del personaje que busca centrarse en su “existence *pragmatique*, [...] ses déterminations poétiques et [...] ses qualités dramaturgiques” (Ryngaert y Sermon 2006: 14). Este análisis sólo podrá llevarse a cabo si se considera al personaje como un ser de escritura. Si bien desde el siglo XX se plantearon, como bien lo vimos, diversas teorías que buscaban destronar la preeminencia del texto a través de la creación de un lenguaje puramente escénico, éstas no pueden ser contempladas en un análisis literario del teatro. La problemática del personaje como ser de escritura sólo puede concebirse en el análisis de exploraciones teatrales que consideran el poder crítico e innovador de las formas textuales. Se tratará entonces de analizar cómo, en la fabricación textual, el personaje hace surgir problemas que conciernen también a la escena. Si se considera la dicotomía que lo divide entre escena y escritura, se plantea la posibilidad de un acercamiento literario que siempre tome en cuenta la potencialidad de la representación. Para hacer este análisis -que continúa la labor de Abirached-, Ryngaert y Sermon dividirán su estudio en dos acercamientos.

El primero busca medir la relación del personaje contemporáneo con diferentes categorías dramáticas existentes. En este ejercicio se despliega la forma en que los autores contemporáneos consideran modalidades dramáticas poniendo en jaque viejas tendencias de aproximación teórica al teatro. Así, esas modalidades sirven para ilustrar diferentes modos de aproximación al estatuto del personaje contemporáneo. Las categorías serán: identidad, acción, espacio, temporalidad, palabra, constelación de personajes, tipología, referencial, mitificación o desfamiliarización, grado de coherencia y recepción. Como podemos observar, estas categorías toman en cuenta la teoría del personaje de Abirached añadiendo algunos puntos esenciales que la actualizan.

Por otra parte, la pertinencia de estas categorías varía según el texto que se analiza. Mientras que en algunos de ellos ciertas categorías serán altamente valorizadas, en otros aparecerán como insustanciales. El análisis de las categorías valorizadas por cada texto conforma una estructura del personaje en función de ciertos parámetros. El resultado será una visión concreta de la noción teórica del personaje en el texto abordado. El personaje siempre considerado como “un punto de reunión de sentidos”, como un elemento que aglomera información en diversas categorías y que permite una cierta lectura de la aproximación del autor a la escritura y al hecho teatral.

El segundo acercamiento es la prolongación de este análisis a través de una mirada global a los fenómenos más recientes en torno al personaje. Ryngert y Sermon identifican estos fenómenos alrededor de ciertas relaciones específicas: la nueva identidad del personaje, la relación del personaje con su palabra, la imagen, el imaginario y la encarnación, la relación del personaje con su lector y, finalmente, la relación del personaje con el actor.

La unión de estas dos aproximaciones pretende continuar la tesis de Abirached estableciendo un nuevo modo de análisis que la actualiza. En efecto, como podemos notar, las categorías con las que se contrasta el estatuto del personaje contemporáneo son una prolongación de la teoría del personaje esbozada por este teórico. En eso es importante tener en claro los conceptos que unen a Abirached con la nueva aproximación de Ryngaert y Sermon. A la luz de estos textos fundamentales que guiarán nuestra lectura, es necesario ahora especificar nuestro propio camino metodológico.

II.3. Propuesta metodológica

Para el acercamiento que requiere el personaje del Cliente en una obra tan compleja, fue necesario adecuar el sistema propuesto por Ryngaert y Sermon a sus necesidades formales. Así, para encontrar sus particularidades estructurales, confrontamos al personaje en cuestión con las once categorías expuestas por estos dos críticos y nos preguntamos sobre la relación que podían tener en el marco de una valoración global presente. A partir de estas particularidades decidimos organizar nuestro camino interpretativo de manera que nos permitiera dar cuenta de su especificidad manteniendo siempre una relación cercana con las

propuestas teóricas anteriormente expuestas. Así, nuestra primera preocupación era la de lograr contemplar los tres puntos de análisis que plantearon Ryngaert y Sermon como los pilares de su acercamiento teórico al personaje: “existence *pragmatique*, [...] ses déterminations poétiques et [...] ses qualités dramaturgiques” (Ryngaert y Sermon, 2006: 14). Estos pilares serán la estructura fundamental de nuestro análisis. Cada uno de ellos será tratado por separado integrando los elementos comparativos del primer análisis de Ryngaert y Sermon –las categorías dramáticas contrastadas como prolongación de la tesis de Abirached- con los elementos pertinentes de su segundo acercamiento global a los fenómenos recientes de transformación del personaje. Por decirlo de otro modo, intentaremos adecuar el primer sistema de identificación del personaje en once categorías dramáticas para relacionarlo con la teoría del personaje de Abirached y las tendencias contemporáneas pertinentes que Ryngaert y Sermon consideran en la segunda parte de su estudio.

Al haber desarrollado antes un análisis completo del personaje, pudimos descartar las categorías y los fenómenos de transformación global que no le correspondían. El resultado pretende ser un acercamiento estructurado y sistemático al personaje del Cliente en *ESCA* que pueda dar cuenta de los tres pilares del acercamiento teórico de Ryngaert y Sermon considerando siempre la especificidad del personaje teatral en el cruce de su existencia ficcional, de su potencialidad de representación, de su posible referencialidad, y de su realización discursiva. Nuestro trabajo de análisis se dividirá entonces en tres capítulos fundamentales que explicaremos globalmente a continuación.

El primer capítulo tratará de la *identidad pragmática* y de la relación del personaje con la cultura que lo produjo. Cuando nos referimos a *identidad pragmática* estamos hablando de todos los indicios concretos sobre la identidad física y social del personaje. Es evidente que todo personaje se realizará, en cada representación, según la realidad física del actor, pero, en realidad, se pueden encontrar en el texto rasgos particulares que permanecen intocables. Estos rasgos son significativos y deben de ser analizados como tales, al igual que tienen que ser consideradas las añadiduras escénicas en las que puede o no intervenir el

autor²⁷. Cuando hablamos de su relación con la cultura, estamos considerando la referencialidad que le prestan los lectores/espectadores. En este sentido, el personaje puede o no estar apelando a un *tipo* literario guardado en la memoria colectiva del espectador. A través de su lenguaje puede estar también tirando puentes intertextuales. Entre el lenguaje utilizado y el *tipo* se crea la *persona* teatral que no es recreación de una persona real sino creación, imitación, duplicación y el centro de un juego dialéctico entre realidad y representación. En su grado de mitificación o de desfamiliarización se puede interpretar la distancia con un referente y el significado de esta distancia. Finalmente, a través de lo anterior se puede desglosar las particularidades referenciales del personaje y en ellas juntar los puntos anteriormente tratados: existencia pragmática y representaciones culturales. Para este capítulo en particular utilizaremos, sobre todo, el aparato analítico que propone Abirached, estudiando al personaje desde los tres fundamentos que plantea: *persona*, *carácter* y *tipo*.

En el segundo capítulo, mucho más sencillo de explicar, confrontaremos al personaje a tres de los grandes principios dramáticos que han obsesionado al teatro francés en particular desde una interpretación algo errada de la *Poética* de Aristóteles. En efecto, el clasicismo francés convirtió en una prerrogativa obsesiva la llamada regla de las tres unidades –unidad de acción, de tiempo y de espacio- heredando al teatro burgués ciertos parámetros que no han desaparecido del todo en nuestros días. El objetivo de confrontar un personaje contemporáneo a estos tres pilares de la herencia teatral europea es, justamente, para mostrar su particularidad dentro del panorama específico de las letras francesas. Así, podremos relacionar la identidad del Cliente con sus cualidades dramáticas con el fin de dar un paso más en la búsqueda de una interpretación global de la obra en relación con la especificidad de su personaje.

Finalmente trataremos las determinaciones poéticas del personaje. Con esto queremos decir, evidentemente, que todo personaje teatral está determinado poéticamente al ser una entidad literaria que se da a conocer a través de su palabra. Palabra literaria que nunca, o difícilmente, se acerca al lenguaje común. Si el personaje está determinado poéticamente por su forma misma de existencia es porque podemos encontrar su *identidad*

²⁷ Por ejemplo Genet en una amplia correspondencia con Roger Blin especificaba particularidades de la representación en la realización física de sus personajes.

discursiva. Consideramos lo anteriormente expuesto en relación con “el teatro de la conversación”, para comprender la especificidad discursiva de este teatro que enmarca la producción de Koltès en su primordial preocupación por los modos de aparición del lenguaje. Propondremos entonces un breve análisis de la constitución identitaria del personaje en su discurso. Además, para encontrar un panorama completo del entramado en el que se crea el personaje, intentaremos contrastarlo con la lejana referencialidad que mantiene en su discurso. El resultado será un panorama de la *identidad discursiva* del personaje que ilustrará la particularidad literaria del teatro de Koltès guiando así nuestra interpretación global de la obra.

La finalidad de este análisis será, entonces, la recomposición analítica del personaje del Cliente en *ESCA*. Esta recomposición producirá significados relacionados con la totalidad del texto. Al analizar al personaje podremos entonces estudiar la obra completa y tender puentes interpretativos entre esta creación en particular, la obra de Koltès en general y el contexto de su producción. Este acercamiento específico y enfocado no podrá cerrarse sobre sí mismo. La aparición constante de significados a través del análisis puntual del personaje revelará las preocupaciones de una obra profundamente relacionada con el mundo y con su tiempo. Quedará en nuestro esfuerzo la voluntad siempre lúdica, siempre literaria, de interpretarlos.

CAPÍTULO III:

IDENTIDAD PRAGMÁTICA: DEL TEXTO A LA CULTURA

*If you know your history
Then you would know where you're coming from
Then you wouldn't have to ask me
Who the 'eck do I think I am.*

Bob Marley, "Buffalo Soldier", 1983

A lo largo de este capítulo intentaremos explicitar elementos de lo que llamamos la *identidad pragmática* del Cliente. Esta identidad, que parte de indicios textuales, confronta la figura de ficción del personaje con la realidad socio-cultural que la condiciona.

La primera construcción social del personaje es, sin duda, la de su constitución física. Su materialidad permite una inserción, en la ficción, de una realidad con la que se identifica el lector/público. Los primeros indicios de constitución física del personaje nos llevaron, además, a ciertas pistas interpretativas importantes para nuestra lectura de la obra. Tres problemáticas se abordan entonces: la problemática estructural que busca identificar ciertos principios de tensión dramática; la problemática de la recepción que intenta acercar la figura del personaje a una materialidad identificable; la problemática interpretativa que interroga cómo los principios de tensión dramática y los reflejos de materialidad pueden producir sentido.

Más allá de la constitución física, el personaje es un ser de acción. Se enfrenta a un mundo y reacciona a los retos que le impone. Se comprende así la importancia estructural del carácter del personaje. Es a través de una cierta coherencia lógica interna que el personaje producirá sentido como un todo: su ser se puede leer a través de la forma en que actúa. Las líneas de conducta del personaje –la forma en que reacciona frente al mundo- y

su función social –la forma en que se inserta en este mundo- se unirán para producir un efecto de verosimilitud, de coherencia interna.

Finalmente, el personaje es una producción cultural. En la forma de valorizar imágenes culturales y en referencias más amplias, se manifiesta como una producción de la ideología y del imaginario social de su tiempo. El personaje pertenece a una era, a un pensamiento, y estos aspectos se manifiestan en su visión del mundo.

En este capítulo, pretendemos seguir los lineamientos de la teoría de Abirached mientras buscamos explicitar una primera imagen del personaje del Cliente. Esta imagen se irá construyendo de lo particular hacia lo general y conformará un primer recorrido teórico. Este recorrido utilizará libremente el discurso de los personajes y, al mismo tiempo, tejerá relaciones *transtextuales*²⁸: al hablar del personaje es necesario también considerar su potencial escenificación, las puestas en escena pasadas y las palabras del autor; al hablar de horizontes culturales, es también necesario abarcar diversos textos y relaciones que trascienden ampliamente los límites de nuestro corpus.

Este primer recorrido dará como resultado una imagen del personaje que no empieza ni acaba con su simple descripción. Cada paso dado en el análisis de su construcción es un paso interpretativo. Así, conforme entendemos más a fondo al Cliente, nos acercamos a una interpretación global de la obra. Del acercamiento a cualquier elemento del texto se desgrana siempre una lectura. La interpretación que aquí comenzamos no es, en lo absoluto inocente, hagámosla entonces singularmente explícita.

²⁸ Utilizamos aquí el término de Genette en vez del muy utilizado y polémico término de *intertextualidad* que surge de Bajtín y que fue finalmente acuñado por Julia Kristeva. Alejándonos de la “intertextualidad ontológica” de Kristeva o Derrida, optamos por la intertextualidad restringida o particular que buscó desplazar a la tradición filológica, al tratar de rechazar las teorías evolutivas de la historia literaria para encontrar una suerte de “semiótica de la producción no lineal de textos” con Eco, Riffaterre o Genette (Barbara Godard, 1993: 568-571). Éste último definirá la transtextualidad en *Palimpsestes* como todo aquello que “pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” o simplemente como “la trascendencia textual del texto” (Genette, 1989: 9-10).

III.1. La identidad pragmática: representación física del Cliente

En primer lugar, seguiremos los análisis de Ryngaert y Sermon (2006), para encontrar indicios de materialidad física en el discurso del Cliente y de su interlocutor, el Dealer. Cuando hablamos de identidad pragmática de personaje nos referimos primero a los indicios ofrecidos por el texto; indicios que señalan un aspecto de “realidad externa” –más allá del texto- del personaje. Estos datos que parecen superficiales son, sin embargo, importantes como cualquier otro punto de descripción²⁹.

En este texto encontramos escasas referencias puntuales al físico del personaje, escasez característica del teatro contemporáneo. Esta escasez no desmerita, sin embargo, la importancia de los mínimos indicios encontrados. Así lo explican Ryngaert y Sermon:

À l'exception du théâtre historiquement daté, il est rare que l'on obtienne profusion d'informations. Il est même possible que la catégorie de l'identité demeure vide et que le noyau identitaire vienne à manquer. On persiste cependant à l'interroger, soit parce que la minceur apparente des indices est à considérer, soit parce que des esquives trop marquées à l'identité rendent cette absence significative. (Ryngaert y Sermon, 2006: 19)

A partir de lo anterior, podemos interrogar al texto sobre la apariencia física del personaje del Cliente.

Encontraremos entonces tres principales características que analizaremos a continuación: la talla, la extrañeza y la raza. Entre estas tres características vagamente señaladas en el texto encontraremos que la talla tiene el mayor número de recurrencias, además de ser la primera referencia física claramente explicitada. Ésta aparece en la tercera réplica del Dealer en forma de amenaza frente a la creciente hostilidad del Cliente:

Et cette correction, nécessaire mais gratuite, que je vous ai offerte, vous lie à moi, ne serait-ce que parce que j'aurais pu, par orgueil, marcher sur vous comme une botte écrase un papier gras, car je savais, à cause de la taille qui fait notre différence première –et à cette heure et en ce lieu seule la taille fait la différence-, nous savons tous deux qui est la botte et qui, le papier gras. [22]³⁰

²⁹ Además, tratándose de una obra teatral, son datos significantes y constitutivos que implican la realización física del personaje más allá del texto, en la representación.

³⁰ Al considerar el volumen de citas que se refieren a esta obra, reduciremos la referencia de esta manera a partir de ahora. Todos los números entre corchetes indicarán entonces la obra en cuestión: Koltès, Bernard-Marie. 2007. [1986]. *Dans la solitude des Champs de Coton*. Paris: Les Éditions de Minuit. Para mayor

El Cliente responde vagamente dejando en claro que se trata de una amenaza de violencia física:

[...] tout homme et tout animal est provisoirement et approximativement à la même hauteur que moi. Peut-être, en effet, que la seule différence qui nous reste pour nous distinguer, ou la seule injustice si vous préférez, est celle qui fait que l'un a vaguement peur d'une taloche possible de l'autre ; et la seule ressemblance, ou seule justice si vous préférez, est l'ignorance où l'on est du degré selon lequel cette peur est partagée, du degré de réalité future de ces taloches, et du degré respectif de leur violence. [23]

Al considerar estas dos réplicas podemos empezar a analizar el meollo de todas las referencias a las características físicas del personaje del Cliente. En efecto, podemos comprender, desde el principio de la obra y en esta primera referencia, que el intercambio se verá encuadrado por dos tensiones particulares que parten de la apariencia física del personaje: la diferencia y la posibilidad de violencia. En el caso particular de la talla, es evidente la amenaza del Dealer: al ser de mayor complejión que el Cliente puede en cualquier momento aplastarlo, someterlo, disminuirlo físicamente. La respuesta del Cliente deja en claro el efecto de esta amenaza: al hablar de justicia e igualdad frente a la señalada diferencia de estatura que retrató el Dealer, el Cliente busca escapar discursivamente a una evidencia pragmática, al mismo tiempo que plantea la posibilidad de una respuesta física. La igualdad que plantea el Cliente es, sin embargo, relativa: *provisoire et approximativement*; y la diferencia que plantea el Dealer es certera: *nous savons tous deux*. Ryngaert y Sermon notan atinadamente que toda referencia física de parte de otros personajes debe ser observada con suspicacia y debe otorgársele el grado relativo de confianza que amerita: “La confiance que l'on place dans ces indices varie selon leurs sources et les éventuels ‘mensonges’ des personnages” (Ryngaert y Sermon, 2006: 18). Se comprende entonces que la amenaza del Dealer proferida en tono de evidencia y la respuesta relativa del Cliente -que se observa como una medida defensiva que acata la constatación de posible violencia-, son una primera evidencia de diferencia física. Resulta, a partir de la constatación de esta característica física del Cliente que, desde el primer acercamiento, la posibilidad de violencia es latente. Más aun, esta posibilidad, por más que

fluidez en la lectura incluiremos también citas al mismo texto en la traducción al español de Jorge Dubatti y Marta Tabora (2008). Estas últimas se inscribirán en el texto como todas las demás citas.

el Cliente quiera ocultarla discursivamente, lo mantiene en desventaja por la constitución misma del Dealer.

La segunda referencia a una característica física del Cliente es sin duda más relativa y parte del punto de vista del Dealer. Desde la quinta réplica, encontramos que éste responde a las suposiciones expresadas por el Cliente sobre su naturaleza *extraña* o *retorcida*. El Dealer explica entonces que no es retorcido, “sino curioso”. Es decir, que el aspecto del Cliente en su primer contacto le causa curiosidad. Sólo puede haber curiosidad hacia lo desconocido y éste será justamente el meollo de la descripción que sigue y que terminará con una constatación sobre el aspecto de su interlocutor:

En plus, soit dit sans vous offenser, j’espérais, en couvrant vos épaules de ma veste, rendre votre apparence plus familière à mes yeux. Trop d’étrangeté peut me rendre timide, et, en vous voyant venir vers moi tout à l’heure, je me suis demandé pourquoi l’homme non malade s’habillait comme une poule atteinte de la teigne et qui perd ses plumes et continue de se promener dans la basse-cour avec les plumes fixées sur elle au hasard de sa maladie ; et, sans doute, par timidité, me serais-je contenté de me gratter le crâne et de faire un écart pour vous éviter, si je n’avais pas vu, dans votre regard fixé sur moi, la lueur de celui qui va, au sens strict du terme, demander quelque chose, et cette lueur-là m’a distrait de votre accoutrement. [39]

Para el Dealer, el Cliente es entonces *demasiado extraño* y, más adelante, esta extrañeza no dejará de crecer: “vous m’êtes inconnu, et plus inconnu encore à chaque instant” [48]. El Cliente le resulta extraño primero por su vestimenta, la vestimenta de una gallina enferma, una vestimenta que desnuda su piel. Y extraño, además, por la piel que deja entrever:

[...] j’avais posé ma main sur votre bras par pure curiosité, pour savoir si, à une chair qui a l’apparence de celle de la plume déplumée, correspond la chaleur de la poule vivante ou le froid de la poule morte, et maintenant, je sais. Vous souffrez, soit dit sans vous offenser, du froid comme la poule vivante à demi déplumée, comme la poule atteinte, au sens stricte du terme, de teigne déplumante. [35-36]

Esta peculiar descripción del Dealer que parte de una constatación de extrañeza es altamente significativa desde diversos ángulos. El Cliente, según la descripción del Dealer sufre del frío mortal porque no está muerto. Es decir, que a este ser vivo le corresponde el frío de la muerte. Un frío mal prevenido por un atuendo que deja entrever su carne queriendo vanamente esconderla. Dentro del sistema simbólico que elabora el Dealer -y que explicaremos mejor más adelante-, el frío del Cliente corresponde al deseo congelado que necesita ser avivado. El calor sería la característica de todo ser abierto a sus deseos

mientras que el frío correspondería a los seres que congelan –voluntariamente o no- su parte deseante³¹. Aquí se explica quizás esta descripción y la extrañeza que entrevé el Dealer en un ser que reprime su deseo y que, sin embargo, sufre por esta represión, ocultándola a medias, mostrándola discretamente en el patio del gallinero que no es más que el lugar del encuentro. El grado de sinceridad que se manifiesta en esta descripción puede ponerse a prueba con el tono que adopta el Dealer al proferirla: se excusa constantemente repitiendo que no es su voluntad ofender. Al menos en apariencia, el Dealer utiliza la honestidad como un arma, una estrategia discursiva, de acercamiento.

Sin embargo, la metáfora del Cliente como una gallina desplumada no puede parar su trayecto significativo ahí. Cierta conocimiento externo de la obra influye en el sentido final que se le puede dar a esta segunda característica física. Nos referimos aquí, particularmente, a la cuestión racial que es de primera importancia -sobre todo si se tienen en cuenta ciertas relaciones transtextuales. Las tres primeras representaciones de *ESCA* influenciaron en gran medida la recepción de la obra, en particular después de la segunda en donde hubo un cambio fundamental en la elección de los actores³². La primera y tercera representación pusieron en escena, según el deseo expreso de Koltès, a un hombre de raza blanca (Cliente) con un hombre de raza negra (Dealer). Fue la segunda representación en la que Patrice Chéreau representó al Dealer la que causó una fuerte indignación en Koltès³³. Para el autor la cuestión racial es fundamental e inalienable. Patrice Chéreau –citado aquí por Ubersfeld- explica de la siguiente manera este punto esencial en la constitución física del personaje:

³¹ “Pourtant, depuis le temps que je suis à cette place, je sais reconnaître les flammes qui, de loin, derrière les vitres, semblent glacées comme des crépuscules d’hiver, mais dont il suffit de s’approcher, doucement, peut-être affectueusement, pour se souvenir qu’il n’est point de leur définitivement froide, et mon but n’est pas de vous éteindre, mais de vous abriter du vent, et de sécher l’humidité de l’heure à la chaleur de cette flamme.” [16-17]

³² Si nos permitimos referencias externas al texto es por la realidad genérica de lo que tratamos. Un texto teatral es, en efecto, una entidad en espera, siempre proclive a la representación. Esta “segunda parte” del texto, su continuidad sobre la escena, su representación, influye también en el sentido interpretativo que va fabricando: “La distribution des acteurs en personnages est un composé complexe entre les injonctions textuelles, le projet de mise en scène qui active une lecture de ce texte, les nécessités techniques, économiques ou artistiques (la troupe, par exemple), les rêves et l’esthétique du metteur en scène. Ces éléments interviennent à des degrés différents (...) Le souvenir des distributions qui ont précédé influe sur les rêves du lecteur et sur les décisions du metteur en scène (...)” (Ryngaert y Sermon, 2006: 30-31). Se puede ver igualmente la importancia que tienen las anotaciones externas del autor en el análisis de Abirached (cf. Abirached, 2012: 423-425)

³³ En palabras de Anne Ubersfeld que cita a Chéreau: “Bernard Koltès no está contento “él había escrito el papel para un negro y se enojó conmigo por haberlo tomado” (Ubersfeld, 2001: 59)

Il avait cherché [...] une étrangeté entre le Dealer et le Client, que la confrontation d'un Noir et d'un punk rendait évidente. A partir du moment où nous étions deux Blancs sur la scène, nous donnions l'impression d'une compréhension mutuelle. Du coup arrivait à la surface la vraie situation de départ de la pièce avec laquelle Koltès entretenait des rapports délicats : une histoire de drague homosexuelle entre deux hommes qui devenait plus apparente, et j'émetts l'hypothèse que c'est cela qui le dérangeait. (Ubersfeld, 2001: 59-60)

Es evidente que nunca sabremos las verdaderas intenciones detrás de esta elección particular. Sin embargo, Chéreau nos da una pista que podemos rastrear hasta las anécdotas vivenciales del autor. Durante su primer viaje a Nigeria, Koltès cuenta la siguiente anécdota citada aquí por Brigitte Salino:

Dès que j'ai franchi les portes de l'aéroport, toutes les idées de l'Afrique que j'avais emportées dans mes bagages se sont figées en cette scène : un policier noir était, à grands coups de matraque, en train de battre un de ses frères. J'ai avancé dans la foule et je me suis heurté immédiatement à une barrière invisible mais omniprésente, qui mettait symboliquement les Blancs d'un côté et les Noirs de l'autre. J'ai regardé vers les Noirs. J'avais honte des miens ; mais une telle haine brillait dans leurs regards que j'ai pris peur, et j'ai couru du côté des Blancs. (Salino, 2009: 135).

Así, en relaciones transtextuales parece evidente que lo primero que quería Koltès en la elección física de un actor negro que representara al Dealer y un blanco al Cliente era hacer notar esta *barrière invisible mais omniprésente*, esta diferencia fundamental que separa, en el mundo contemporáneo, a dos razas confrontadas en recelo mutuo y culpa histórica. De cualquier manera, la descripción del Cliente como gallina desplumada puede caber aquí también como una descripción física que se refiere a la palidez de su piel; palidez por la que sufre más frente a los rigores del clima, palidez que lo vuelve inmediatamente reconocible para el Dealer. Reconocible y, a la vez, extraño en el sentido de la diferencia fundamental que los separa: la forma de mostrar u ocultar el aspecto racial. Para el Dealer es particularmente importante la manera en que viste el Cliente; con ella trata de esconder o deja entrever *su carne desplumada*. Y es que para este personaje la ropa es una elección frente a la injusticia del azar que condiciona nuestra venida al mundo. La ropa es la única forma de rebelión que tiene el hombre frente a la injusticia de su nacimiento:

Car si la vraie injustice de ce monde est celle du hasard du lieu et de l'heure, la seule justice, c'est son vêtement. L'habit d'un homme c'est, mieux que lui-même, ce qu'il a de plus sacré : lui-même qui ne souffre pas ; le point d'équilibre où la

justice balance l'injustice, et il ne faut pas malmenager ce point-là. C'est pourquoi il faut juger un homme à son habit, non à son visage, ni à ses bras, ni à sa peau. S'il est normal de cracher sur la naissance d'un homme, il est dangereux de cracher sur sa rébellion. [58]

La sorpresa del Dealer no es, entonces, un juicio dirigido hacia la raza como un tipo característico de identidad, sino hacia la forma en que el Cliente la muestra queriendo ocultarla. La visión del Dealer aquí, la constatación de esta característica física particular del Cliente, no pasa en ningún momento por un juicio de valor o de identidad racial. Por el contrario, encontramos que el Cliente es mucho más virulento en su acercamiento a la cuestión racial. El Dealer marca una diferencia evidente de forma extremadamente respetuosa e indirecta –por medio de la metáfora de la gallina. El Cliente con una irrupción de molestia que evidencia su interlocutor –*Ne vous fâchez pas, petit père, ne vous fâchez pas*- hace patente dicha diferencia, pero de forma directa y francamente agresiva:

Je ne veux pas d'une paix venue de n'importe où; je ne veux pas que l'on trouve la paix. Mais le regard du chien ne contient rien d'autre que la supposition que tout, autour de lui, est chien de toute évidence. [...] Nos mondes ne sont pas les mêmes et notre étrangeté mêlée à nos natures comme le raisin dans le vin. Non, je ne lèverai pas la patte, devant vous, au même endroit que vous ; je ne subis pas la même pesanteur que vous ; je ne suis pas issu de la même femelle. [45-46]

En este momento el Cliente no quiere pactar ninguna paz pues ésta significaría, en efecto, un entendimiento. Negando toda posibilidad de entendimiento, el Cliente adjudica esta ruptura a una cuestión de origen: no pertenecen al mismo mundo. Esta referencia únicamente podría quedar enmarcada dentro de una lectura social. Sin embargo, el Cliente prosigue en su embate dejando en claro que la diferencia que los separa no es únicamente de corte social o cultural, sino consubstancial, natural, de nacimiento; es decir, de raza. Habla, en efecto, de *naturalaleza (nature)* y parentesco. No se trata solamente de la injusticia del nacimiento tal y como la describe el Dealer, sino de la procedencia distintiva de sus genes –*je ne suis pas issu de la même femelle*. Más aún, el Dealer entiende perfectamente la distinción entre razas que establece el Cliente y así lo deja patente en su respuesta:

Si je suis chien et vous êtes humain, ou si je suis humain et vous d'une autre chose que cela, de quelque race que je sois et de quelque race que vous soyez³⁴, la mienne, du moins, je l'offre à vos regards, je vous laisse y toucher, me tâter et vous

³⁴ La peculiar ortografía que utiliza Koltès en este caso se remite, como tantos otros elementos de su texto, a un arcaísmo buscado. Este empleo particular del idioma será tratado con mayor detenimiento en el tercer capítulo.

habituer à moi, comme un homme se laisse fouiller pour ne point cacher ses armes.
[48]

Esta respuesta hace evidente la violencia de la separación que trata de ejercer el Cliente con su interlocutor: al compararlo con un perro, se establece entre razas humanas la misma distinción que se haría entre la raza humana y razas animales. Aquí es donde la cuestión racial se torna peligrosa. El tono del discurso del Cliente le muestra bien al Dealer que éste establece relaciones jerárquicas entre las dos razas que los distinguen. Finalmente, en la respuesta del Dealer se deja entrever una última cuestión en lo que concierne a la raza: ésta puede ser un elemento de peligro, un medio de violencia. El paralelo que establece el Dealer entre la honestidad con la que muestra su procedencia y apariencia y la imagen de un hombre siendo cateado en busca de armas es singularmente significativa. El pensamiento sugerido plantea que la procedencia y la raza pueden ser utilizadas para aminorar, violentar, incluso, aniquilar a alguien y es evidentemente relevante frente a la agresión abierta del Cliente.

Si consideramos en conjunto los tres aspectos físicos del Cliente proporcionados por el texto, entonces podemos notar que todos ellos funcionan en un mismo sentido: el de crear y sostener la diferencia entre ambos personajes. Ahora bien, no se trata nada más de dos personajes que, en primer lugar, por razones físicas, se consideran con extrañeza y curiosidad. Las diferencias físicas de ambos se convierten en verdaderas armas que potencian la tensión del encuentro. En efecto, para el Dealer la talla es un arma considerable que sirve, antes que nada, como fuerza disuasiva. La posibilidad latente de la violencia le da, en ese sentido, una ventaja real sobre al Cliente. Sin embargo, como bien lo plantea su interlocutor, esta ventaja sólo puede ponerse a prueba en el combate físico, dejando en claro que su verdadero poder sólo reside en su capacidad de disuasión, en la amenaza. Por el otro lado, el Cliente utiliza violentamente la diferencia racial entre los dos personajes para dejar en claro la imposibilidad constitutiva de un acuerdo y afianzarse en un escalón jerárquico que él mismo impuso. De nuevo, esta diferencia queda suspendida

frente al insistente recuerdo de la superioridad física del Dealer y de la evidencia de la ley del más fuerte³⁵ que prima sobre el cronotopo del Deal³⁶.

De estas primeras conclusiones podemos sustraer algunos puntos interpretativos importantes. Primero, que si bien la extrañeza es compartida –pues el Cliente la resiente con igual violencia que el Dealer-, la diferencia en talla y la diferencia racial serán bastiones de superioridad para cada personaje. En la breve caracterización que hicimos de la identidad física del Cliente, pudimos notar que para el Dealer la talla constituye un punto de inflexión de poder al igual que para el Cliente lo será la diferencia racial. Desde este primer acercamiento podemos observar el carácter bélico del encuentro. Bélico en el sentido más “estancado” del término: es decir, que la diferencia física de cada personaje crea una trinchera en esta guerra “detenida”. Esta primera interpretación aparece explícita en numerosas obras críticas alrededor de *ESCA*. Para Mounsef, por ejemplo, la realidad física del otro aparece en esta obra como algo inabarcable, en constante fuga –a falta de más consistentes indicios-, como algo que sólo puede resolverse mediante la confrontación física³⁷, como “cet instant paroxystique du pré-combat” (Mounsef, 2006: 22). Otros críticos hablan de la obra como *agôn* –es decir la parte de la gimnasia en Grecia Antigua que preparaba a los atletas antes del combate- (Job, 2008: 22), o como diplomacia –es decir, para Koltès, “le premier acte d’hostilité, juste avant le coup” (Job, 2008: 62).

Finalmente, la falta casi total de indicios sobre la apariencia física de los personajes da un valor particular a los indicios presentes. En un texto que no se preocupa por retratar a los

³⁵ “Malgré l’heure qui est celle où d’ordinaire l’homme et l’animal se jettent sauvagement l’un sur l’autre” [9-10]

³⁶ Hablamos de cronotopo aquí refiriéndonos al término de Bajtín: “Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa tiempo-espacio) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (...) En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.” (Bajtín, 1989: 237-238). Si bien Bajtín utilizará este concepto para fines muy distintos en su teoría de los géneros novelescos, nosotros nos permitiremos usarlo en el presente trabajo como un medio meramente formal de subrayar la importancia semántica de la conjunción geográfica y temporal en el desarrollo del *deal*. En efecto, mostraremos más adelante como la esfera en la que se desarrolla esta transacción está claramente delimitada espacial y temporalmente y como esta doble frontera repercute semánticamente en el desarrollo dramático y en la constitución misma de los personajes.

³⁷ “La pièce est dès lors non seulement un système d’argumentation du désir, mais une manière de dire les corps indéfinissables qui se battent afin de préserver leur position de sujets mobiles.” (Mounsef, 2006: 144)

personajes en un reflejo de realidad, que no busca unir su apariencia con la insignia de un nombre propio, los indicios de identidad física cobran una importancia singular.

III.2. Carácter: función social, conducta y verosimilitud del Cliente

Los personajes de esta obra no encuentran su punto álgido de referencia en un nombre que los identifique. Este será el primer rasgo fundamental de carácter que encontraremos en ellos. Hablando de carácter nos referimos, claro está, a la noción tratada por Abirached (2012): un tipo de identidad social, un perfil fundamental que inscribe al personaje en el marco de sus acciones y la verosimilitud como coherencia lógica de estos indicios. Siguiendo, pues, esta primera pista caracterológica trataremos de encontrar en el texto los elementos de este tridente descriptivo planteado por Abirached.

Los personajes de esta obra son personajes anónimos que se difuminan o se distinguen discretamente de la denominación genérica que les fue impuesta: un Dealer y un Cliente. Se trata entonces de una función dentro del marco específico de un intercambio comercial particular. Al salir del molde genérico de la teatralidad canónica, Koltès no presenta al principio de la obra un índice onomástico –o menú de *dramatis personae*. En vez de eso, encontramos un pequeño prefacio de tono enciclopédico que describe, con base en generalidades, el desarrollo de lo que el autor entiende de este tipo de intercambio:

Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et nos prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversations à double sens – dans le but de contourner les risques de trahison et d’escroquerie qu’une telle opération implique –, à n’importe quelle heure du jour ou de la nuit, indépendamment des heures d’ouverture réglementaires de lieux de commerce homologués, mais plutôt à la fermeture de ceux-ci. [7]

Dado el marco preciso del intercambio al nombrar a un personaje “Dealer” y no *proveedor*, los interlocutores se ven inmediatamente identificados a las funciones que les dicta el prólogo. El primer rasgo distintivo de carácter del Cliente es entonces su adecuación con una función particular: la de comprador de *valores prohibidos o estrictamente controlados*. De la misma forma, la primera denominación del Cliente y el peculiar prólogo le confieren, de entrada, a este personaje, una función social a la vez que lo privan de una identidad

particular al negarle un nombre propio. Esta primera función social –pues está enmarcada dentro de la lógica de un intercambio particular- se ve reforzada por la certeza anticipada del Dealer en su primera réplica: “Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c’est que vous désirez quelque chose, et cette chose, moi je peux vous la fournir” [9]. Esta primera réplica es lo suficientemente esclarecedora sobre la forma en que el personaje del Dealer acepta su denominación y la función social que conlleva: explicita su rol, plantea un esquema detallado para la realización de la transacción, muestra sus intenciones y cede la iniciativa al Cliente para completar el trato. Al aceptar así su función y al describir las intenciones que le atribuye al Cliente de forma anticipada, el Dealer deja en claro que la denominación “Cliente” es precisa y que éste, en principio, será fiel a ella.

Este aparente acuerdo de los personajes con la función que les es asignada queda como un contrato provisorio. La obra sería otra si este acuerdo hubiese sido entendido por ambos personajes: se hubiera desarrollado felizmente el intercambio y la tensión dramática hubiera tenido que salir de otro conflicto. Sin embargo, como bien se anticipa, el Cliente no acata en lo absoluto ese primer rasgo distintivo de carácter que se le atribuye. A la función social que le impone su denominación y que prevé el Dealer, el Cliente opondrá otra, disonante, a la anticipación descriptiva de su interlocutor y lejana del marco propuesto por el prólogo. En efecto, el Cliente buscará, desde la primera réplica, distanciarse de la función que parece imponerle la situación localizando el encuentro en el rango de lo fortuito o, mejor aún, de lo accidental. Por lo pronto, el Cliente se describe como un simple pasante con un trayectoria fija; alguien que solo se encuentra en ese lugar porque debe atravesarlo: “Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure, je marche tout court, allant d’un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent dans ces points et non pas en parcours ; je ne connais aucune sorte de désirs et je veux ignorer les accidents de mon parcours.” [13].

Si bien el Cliente niega primero cualquier deseo, pronto se resarcirá presentando otra función sutilmente distinta. El Cliente terminará por admitirse como Cliente, pero en un sentido más amplio, en el sentido en que nos engloba a todos una lógica económica contemporánea: todos somos comerciantes y clientes. La sutil diferencia es que el Cliente se asume como comprador diferenciándose por el carácter legal de sus compras, de sus

deseos: “Cependant je n’ai pas pour vous plaire, de désirs illicites. Mon commerce à moi, je le fais aux heures homologuées du jour, dans les lieux de commerce homologues et illuminés d’éclairage électrique” [18]. Durante el resto de la obra, el Cliente intentará –con mayor o menor éxito- mantener esta función opuesta como rasgo fundamental de carácter. Se aferrará a ella con toda la fuerza de una voluntad de diferencia³⁸. El conflicto es claro: a un carácter propositivo cuya función es la venta ilegal se opone un carácter refutativo cuya función –al menos en su apariencia discursiva- es la compra legal.

Como se puede observar, estos primeros indicios de carácter que señalan la función de los personajes son vagos y discontinuos. Ésta es precisamente su característica según los describió Abirached (2012): se trata de indicios suficientes para insertar a los personajes en una realidad social sin tipificarlos completamente. Así, de la misma forma en que el clasicismo creaba temperamentos en dicotomías de funciones (el padre y el hijo, el rico y el pobre, el viejo y el joven) aquí se crean dicotomías entre los personajes que los insertan en la realidad: el vendedor y el comprador, lo ilegal y lo legal. Estas dicotomías, como bien lo explica Abirached, sirven para situar a los personajes dentro de una lógica social relacionada con la ideología de su tiempo y, consecuentemente, para vincularlos con ciertos temperamentos vagos pero determinantes.

Ahora bien, es necesario ir más allá de estos primeros indicios caracterológicos. El personaje, según la teoría de Abirached, tiende a desarrollar un cierto perfil fundamental que sirve para inscribirlo en el marco de sus acciones. No se trata de una profundidad psicológica como tal –sería paradójicamente reductivo pensarlo así- sino de una línea general de comportamiento que se perfila en la toma de decisiones del personaje. De esta forma, encontraremos cuatro puntos de interés que servirán para describir en líneas generales el perfil de conducta del Cliente frente al desarrollo dramático de la obra: la legalidad, la superioridad, la agresividad, y la *cobardía* -entendida como inconsecuencia de principios frente al peligro.

Como se señaló, el Cliente aclara su función social describiéndose como un Cliente a la luz de lo homologado, lo habilitado, lo timbrado y aceptado por la ley. El apego a la legalidad será entonces una línea general de comportamiento que intentará guiar sus

³⁸ Este punto será tratado con mayor detenimiento más adelante.

acciones a lo largo de la obra. En repetidas ocasiones, el Cliente reiterará esta inclinación por la legalidad pasando por diferentes estratos. Primero cuestionará la legitimidad de la presencia del Dealer. Como se puede comprender, la palabra “legitimidad” es todavía un concepto limítrofe, que no asume todo el peso de la idea de legalidad: la legitimidad, como señala Comte-Sponville³⁹, depende siempre de un punto de vista subjetivo, mientras que la legalidad es superior a todo hombre, es absoluta. Posteriormente las opiniones y reacciones del Cliente se irán radicalizando. En un primer momento se asumirá como un hombre que acata las leyes: “un homme qui ne fait pas un pas qui ne soit homologué et timbré et légal” [18-19]; para después sobreponerlas a todo contacto: “et c’est pourquoi, par haine des animaux et par haine des hommes, je préfère la loi” [24]. Finalmente, al separar tajantemente la legalidad que se adjudica, de la ilegalidad esencial que le adjudica al Dealer, el Cliente terminará por temer oscuros poderes de contagio. Al sentirse “virgen”, “puro” “como un niño en su cama”, frente a la oscuridad que percibe en el Dealer, el Cliente comenzará a inquietarse por la contaminación de la ilegalidad. Cercano a zonas extranjeras en las que no existe el comercio homologado, el Cliente temerá por su apego a la legalidad en el simple hecho de su contacto con las tinieblas –como él las describe- de lo no-homologado:

Car votre main s’est posée sur moi comme celle du bandit sur sa victime ou comme celle de la loi sur le bandit, et depuis lors je souffre, ignorant, ignorant de ma fatalité, ignorant si je suis jugé ou complice [...] Peut-être en effet n’êtes-vous qu’un serviteur déguisé de la loi comme la loi en secrète à l’image du bandit pour traquer le bandit. [33]

Del intransigente apego a la legalidad solo habrá un paso para las pretensiones de superioridad. En efecto, al comprenderse como el portavoz y el vehículo de una ley –por definición absoluta, más grande que cualquier individuo- el Cliente se situará en un peldaño de superioridad moral frente a quien percibe como un ser “lleno de intenciones ilícitas”. Esta línea general de comportamiento se extenderá de la superioridad legal autoproclamada a diferentes tipos de superioridad. La superioridad de lo iluminado frente a la oscuro – “cette lumière [...] dont s’approche l’obscurité, continue imperturbablement de briller; elle troue cette obscurité, comme une allumette enflammée troue le chiffon qui prétend

³⁹ "C’est pourquoi la seule instance de légitimation reste la conscience individuelle. Cela fait peu ? Sans doute, pour ceux qui en manquent ou voudraient une garantie. Mais ce peu, pourtant, doit suffire –puisque’il n’a rien d’autre.” (Comte-Sponville, 2001: p 337)

l'étouffer" [15-16]- es, sin duda, una extensión de la superioridad legal⁴⁰, pero, también, es una imagen violenta de superioridad social. En la oscuridad, el hombre se asemeja al animal y los contornos se difuminan: "dans l'obscurité [...] au milieu de grognements d'animaux dont on n'aperçoit même pas la queue" [14]; mientras que en la luz, los hombres se reconocen como hombres. De la misma forma, el Cliente muestra en una pertenencia – "je ne suis pas de la race de ceux qui attaquent les premiers" [56]- que discrimina la situación del Dealer como desecho: "Or il n'existe aucun moyen qui permette, à qui se rend d'une hauteur à une autre hauteur, d'éviter de descendre pour devoir remonter ensuite, [...] et le risque, entre les deux, d'écraser à chaque pas les déchets jetés par les fenêtres." [13]. El Dealer y los que habitan su mundo serían entonces desechos del mundo que el Cliente habita en las alturas. Esta concepción geográfica no oculta el símil con la común imagen espacial de la llamada "ascensión social": "ce n'est pas le hasard des ascenseurs qui vous a placé ici, mais une imprescriptible loi de pesanteur qui vous est propre, [...] et qui vous attache à cette heure, en ce lieu, d'où vous évaluez en soupirant la hauteur des immeubles." [14]. Finalmente los embates de superioridad social, de clase, se volverán más directos: "Vous êtes pauvre, et vous êtes ici non par goût mais par pauvreté, nécessité et ignorance" [51-52]. La línea de conducta de superioridad social que se adjudica el Cliente, terminará en una violenta forma de paternalismo antropocéntrico⁴¹:

Mais en terrain étranger, l'étranger prend l'habitude de masquer son étonnement, parce que pour lui toute bizarrerie devient coutume locale, et il lui faut bien s'en accommoder comme du climat ou du plat régional. Mais si je vous amenais parmi les miens, que vous fussiez, vous, l'étranger forcé de cacher son étonnement, et nous les autochtones libres de l'étaler, on vous prendrait à coup sûr pour un manège de foire, et l'on me demanderait où l'on achète les billets. [50-51]⁴²

De lo anterior a la discriminación racial -en la forma de una línea de comportamiento que considera su superioridad como un rasgo genético consubstancial- hay solo un paso -como

⁴⁰ La imagen de la luz eléctrica, de lo descubierto, de lo transparente, frente a lo que acontece escondido, entre sombras

⁴¹ Particularmente resentido en Francia como país colonial y cuna de un pensamiento antropocéntrico racionalizado hasta sus últimas consecuencias.

⁴² La vieja realidad de las ferias universales en donde se exponían seres humanos como "especímenes" exóticos de historia natural en París no está muy lejos... o la lejanía del circo, como único espacio de recuperación de los parias y anormales: único recinto de aceptación de la extrañeza para-humana, en un confinamiento seguro y con gradas que separen al público sano de la lógica caótica del escenario; excluyendo así también todo riesgo de contagio. Todo apunta en todo caso hacia una misma discriminación y el orillar al otro a los confines mismos de la especie humana (sean éstos los que planteen el antropocentrismo de cada quien).

lo vimos anteriormente en la violenta respuesta a la caracterización física del Cliente como *gallina desplumada*.

De esta línea de conducta, proliferante en ejemplos y virulencia, no es difícil entrever el comportamiento agresivo del Cliente a lo largo de la obra. Fuera de lo que ya mencionamos –que bastaría, nos parece, para justificarlo- podemos encontrar, en el discurso del Cliente diferentes tipos de violencia. Un ejemplo de ello es la burla hacia su interlocutor: frente al Dealer que se ofrece “comme un homme se laisse fouiller pour ne point cacher ses armes” [48], el Cliente responde, “Moi je n’ai pas de sentiment à vous donner en retour; de cette monnaie-là, je suis dépourvu, je n’ai pas pensé à en emporter avec moi, vous pouvez me fouiller” [50]; la amenaza: “si c’est du mal que vous me voulez, j’appellerai, je crierai, je demanderai du secours” [55]; y declaraciones de odio que completan las amenazas: “S’il est dur de haïr seul, à plusieurs cela devient un plaisir” [55].

Finalmente, en el punto álgido de la obra, y como consecuencia inmediata de todas las líneas de conducta que acabamos de trazar, encontramos que el Cliente trata de renegar sus principios, trata de enmendar sus agresiones, y apela a recursos que podríamos considerar como *cobardes*. La palabra “cobarde” parece contener un juicio de valor que no asumimos. Aquí sirve simplemente como elemento descriptivo que se apega particularmente bien a la conducta adoptada por el personaje. Esta actitud del Cliente comenzará a tomar forma con la constatación que hace el Dealer del miedo que observa en él: “ce n’est pas comme vous: par la force des choses, selon un langage qui vous fait reconnaître comme celui qui a peur, d’une petite peur aiguë, insensée, trop visible, comme celle d’un enfant pour une taloche possible de son père” [20-21]. Así, al final de la obra, después de las amenazas mencionadas y con las que el Cliente busca escapar del combate cuerpo a cuerpo por el privilegio de sentirse víctima auxiliada, el mismo personaje admite la falta de dignidad de su recurso: “Vous vous attaquez aux hommes plutôt qu’aux femmes, parce que vous craignez le cri des femmes, et vous supposez que tout homme trouvera indigne de crier; vous comptez sur la dignité, la vanité, le mutisme des hommes. Je vous fais cadeau de cette dignité-là” [55]. Después de insultar al Dealer llamándolo “perro”, el Cliente trata de encontrar una paz provisoria llamándose él mismo perro: “je ne veux pas être accidenté comme un chien distrait” [56]. Finalmente, después de negar cualquier tipo

de igualdad y de mantener en su comportamiento una línea de superioridad inalienable, termina rogando por la igualdad como forma de neutralizar el inminente conflicto físico que se avecina: “Soyons égaux, à égalité d’orgueil, à égalité d’impuissance, également désarmés” [58]. De estos pocos ejemplos podemos comprender la línea de conducta *cobarde* del Cliente: si su carácter, en general, se muestra como una tendencia constante a la diferencia y la superioridad, el hecho de renegar sobre estos atributos que se impusieron por violencia, muestra la facilidad con la que el personaje se deshace de sus convicciones para salvaguardar la integridad física que él mismo arriesgó con orgullo.

Esta forma de retractarse, de intentar enmendar el comportamiento que lo puso en riesgo, traduce claramente una falta de coherencia en las líneas de conducta del personaje. Sin embargo, lejos de que esta falta de coherencia se construya como un mecanismo formal de violación a la idea de verosimilitud, el personaje del Cliente aparece paradójicamente lógico en su comportamiento. La superioridad que blande como espada es una superioridad discursiva que basa su poder en un mundo ausente. El Cliente cita leyes, alude a las alturas y al presunto auxilio sin que ninguno de estos elementos aparezca en ningún momento como amenazante ni cercano. La tranquilidad del Dealer y el desarrollo final del drama muestran bien que el poder del Cliente es una construcción discursiva de disuasión. Esta construcción termina por atentarse contra ella misma: el Cliente cita poderes lejanos al mismo tiempo que muestra la lejanía de su mundo y admite estar inmerso en el mundo de su interlocutor. En “este espacio” y “esta hora”, la superioridad del Cliente se difumina en la lejanía que él mismo construye. Finalmente, el retractarse de su conducta es una aceptación de su situación real: la ley no prima en el reino de lo ilegal, lo privado no concierne al mundo público, la superioridad moral no vence, en un espacio referido como “salvaje”, a la ley del más fuerte.

Queda aquí por tratar un último concepto. El personaje, siguiendo una vieja línea de construcción en su conformación de carácter -que Abirached (2012) recupera de Aristóteles- debe aparecer como una entidad coherente, lógica en sus reacciones, en la forma en que afronta las hostilidades del mundo, las acciones del drama: se construye, pues, en verosimilitud. Esta coherencia, esta lógica interna del personaje tiende a ser socavada en numerosas producciones teatrales contemporáneas. Después de repasar someramente las

líneas de conducta del personaje del Cliente, nos parece evidente que Koltès no tuvo en ningún momento esta inclinación. El personaje que aquí nos interesa mantiene una coherencia verosímil en la construcción de su carácter. Es por eso que nos permitimos integrar como una línea de análisis un tipo de conducta que llamamos *cobardía* del personaje. Esta *cobardía* como inconsecuencia es constitutiva de su construcción y revela diferentes aspectos significativos que tienen un papel primordial en la obra. El personaje se muestra a través de ellos como extranjero, revela su miedo y la fragilidad de sus principios de superioridad. Estos indicios significantes guían la actitud del personaje a través de la obra sin necesariamente mostrar sus motivaciones profundas. Como bien lo explicó Abirached, el personaje del Cliente sigue una línea de verosimilitud clásica: “ainsi, dans le cas d’un personnage inégal à lui-même, faudra-t-il qu’il soit ‘également inégal’” (Abirached, 2012: 31). Finalmente, cuando Abirached habla de verosimilitud no se refiere nada más a la coherencia de un personaje consigo mismo, sino a la coherencia respecto a un código cultural preciso. Este será, en su acercamiento teórico al personaje, un último rasgo a tratar: la relación mantenida con la ideología de su época, la posibilidad de referencia, la mitificación del personaje, su relación con la cultura que lo produce.

III.3. Tipo: imágenes valorizadas, tipo social y referencias culturales globales del Cliente

Retomamos la teoría de Abirached (2012), para quien el personaje “[...] toujours singulier, est-il toujours doublé d’une ombre immédiatement reconnaissable : il échappe à la subjectivité de son auteur [...] par cette raison surtout qu’il porte les marques d’un imaginaire collectif” (Abirached, 2012: 41). Así, como un último rasgo constitutivo de la identidad pragmática del personaje, analizaremos a continuación las relaciones que mantiene con ese imaginario colectivo, es decir, con la ideología de su tiempo, con la cultura que lo vio nacer. El *tipo*, para Abirached, designaba etimológicamente –en cuestiones de imprenta, por ejemplo- una marca grabada, que servía para la producción de otras marcas idénticas; llegó entonces a significar aquellos rasgos que identifican al personaje como miembro de una serie de producciones similares. Si lo tomamos de forma más general, nos sirve para designar aquellas características del personaje que lo tipifican – lo relacionan- con figuras y significados de la cultura que lo produce y que, por lo mismo,

lo vuelven inmediatamente identificable para el público/lector que lo recibe. Es en este aspecto que Ringaert y Sermon hablarán de la recepción del personaje dentro de un amplio marco cultural.

Abirached (2012) propone, como lo explicamos arriba, tres “modos de cristalización del personaje en el imaginario colectivo”: el reflejo del personaje en imágenes ejemplares valorizadas –religiosas, culturales, históricas...-; el reflejo del personaje en tipos creados por el imaginario social y, finalmente, el reflejo del personaje en aspectos culturales trascendentes. Aquí trataremos de encontrar en el personaje del Cliente estas múltiples relaciones para concluir nuestro análisis sobre la identidad pragmática en un aspecto más amplio. Así, trazaremos una ruta de lo específico a lo general y completaremos nuestro primer acercamiento analítico de la figura del Cliente.

Para tratar las referencias a imágenes ejemplares valorizadas es necesario especificar, en primer lugar, el complejo terreno al que nos adentramos. Estas imágenes responden en la teoría de Abirached a ejemplos valorizados que se cristalizaban –en la antigüedad y el medioevo, por ejemplo- en figuras inmediatamente reconocibles. Estas figuras procedían de “las cuatro fuentes de donde se alimenta la colectividad para constituir una memoria común y afirmar su identidad como tal” (Abirached, 2012: 42-43)⁴³: la leyenda, la historia, la religión y la cultura. Al tratar particularmente una obra de teatro contemporánea debemos notar, antes que nada, que en el personaje del Cliente, no existe una referencia directa, a ningún personaje tipificado por la tradición cultural que lo precede. Sin embargo, encontramos que este personaje valora ciertos aspectos de esa tradición tipificándose en el imaginario colectivo. Es decir que, en su discurso, el Cliente se apega a ciertos elementos culturales procedentes, sobre todo, de la religión y la cultura; y que, haciendo esto, se acerca a ciertas referencias culturales valoradas, jerarquizadas. En este primer análisis desentrañaremos las referencias que utiliza el Cliente para observar cómo su valoración de ciertos elementos culturales lo designa en referencia a los rasgos de carácter anteriormente citados y a una cierta pertenencia socio-cultural. Al reclamar determinados valores tomados de la cultura, el Cliente también se describe y esta descripción es una parte constitutiva de su identidad pragmática.

⁴³ (...) *les quatre sources où puise une collectivité pour se constituer une mémoire commune et affirmer son identité en tant que telle.* (Abirached, 2012: 42-43)

En primer lugar, podemos encontrar en el discurso del Cliente ciertas imágenes que nos remiten inmediatamente a referencias culturales jerarquizadas, como se verá más adelante. El Cliente se sirve de estas imágenes para retratar una idea de sí mismo; a través de ellas el personaje deja entrever la forma en que percibe el mundo. Como hemos venido explicando, el Cliente desarrolla toda una estrategia discursiva en la que intenta – violentamente incluso- diferenciarse de su interlocutor. Esta estrategia se desarrolla mediante el empleo de dicotomías: el mundo del Dealer frente a su mundo, la ilegalidad de uno y la legalidad del otro, culpabilidad e inocencia, la oscuridad de uno y la luminosidad del otro. Aquí, encontraremos particularmente interesante el predominio de esta última dicotomía sobre todas las demás: será la más mencionada, la más insistente y la que terminará englobando simbólicamente todo el discurso del Cliente. Así, un mundo de luz al que pertenece se dibuja frente al mundo de oscuridad del Dealer: “cette lumière, là-haut, en haut de l’immeuble, dont s’approche l’obscurité, continue imperturbablement de briller” [15], “j’allai de cette fenêtre éclairée, là-bas derrière moi [...] à cette autre fenêtre éclairée, là-bas” [13], “si j’appelais de ce côté, [...] vous verriez des lumières briller, des pas approcher, du secours” [55]. Ese mundo de luz es también el mundo de la legalidad frente a las “motifs insensés, illégalité, ténèbres” [25] que caracterizan al mundo del Dealer: “Mon commerce à moi, je le fais aux heures homologuées du jour, dans les lieux de commerce homologués et illuminés d’éclairage électrique” [18], “[...] je préfère la lumière électrique et j’ai raison de croire que toute lumière naturelle [...] fait le monde hasardeux ; car il n’y a pas de paix ni de droit dans les éléments naturels, il n’y a pas de commerce dans le commerce illicite [...]” [24]. El desprecio aquí a la luz natural se entiende solamente como pérdida de control: sólo la luz artificial es permanente, controlable, regulada, deseada, símbolo de legalidad y transparencia. El Dealer finalmente personaliza la oscuridad y las intenciones ilícitas, culpables: “la ligne droite censée me mener d’un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur dans l’obscur territoire où je me suis perdu” [20], “il n’est pas de nuit sans lune qui ne paraisse être midi si vous vous y promenez” [14]; frente a la inocencia iluminada del Cliente:

Témoignez pour moi que je ne me suis pas plu dans l’obscurité où vous m’avez arrêté, que je ne m’y suis arrêté que parce que vous avez mis la main sur moi ; témoignez que j’ai appelé la lumière, que je ne me suis pas glissé dans l’obscurité comme un voleur, de mon plein gré et avec des intentions illicites, mais que j’y ai

été surpris et que j'ai crié, comme un enfant dans son lit dont la veilleuse tout à coup s'éteint. [34]

La luz se asocia entonces en el discurso del Cliente, a la legalidad y a la inocencia que caracterizan su mundo frente a la ilegalidad y a la culpabilidad que caracterizan al mundo del Dealer asociado con la oscuridad. Esta conformación de imágenes se remite inmediatamente a todo un código cultural en el que se valoriza la luz frente a la oscuridad imputando a cada una de estas imágenes ciertas características morales. Nos referimos particularmente al imaginario religioso cristiano que permea en todos los rincones de la cultura occidental⁴⁴. La luz representa lo sagrado y la oscuridad lo profano; por extensión, la luz simboliza el entendimiento mientras que la oscuridad encarna la ignorancia, la luz se relaciona con la inocencia y la pureza frente a lo mancillado, el estigma, lo turbio, la deshonra, la culpa, el pecado.

Este sistema de imágenes -que valora y jerarquiza moralmente los mundos que establece el Cliente en función de la diferencia- es recurrente en toda la obra y caracteriza esencialmente la forma en que el personaje percibe el mundo. El Dealer aceptará la oscuridad del lugar que habita sin nunca darle un valor moral. Su comprensión del mundo es más pragmática. El Cliente, en cambio, observa al mundo en dicotomías claras entre lo correcto y lo incorrecto, en categorías morales. Esta visión del mundo que nos remite singularmente a imágenes culturales investidas de valor moral por la religión cristiana -y su fuerte influencia cultural-, fue percibida por Stéfane Patrice como “[...] l'affirmation de l'exigence légaliste d'un juste partage entre la sphère du privée et la sphère du publique, entre l'économie et le politique, entre l'illicite et le licite [...]” (Patrice, 2008: 42-43). Al considerar, además, la referencia cultural-religiosa, podemos ir un paso más allá de la constatación de Patrice: el Cliente no nada más se apega a un código legal en el marco de las leyes humanas, sino que les sobrepone la fuerza de leyes trascendentes, absolutas, como lo serían las leyes religiosas. Es en este sentido también que podríamos considerar el intento de igualdad al final de la obra en el que el Cliente propone: “une veste dans la poussière je la paie d'une veste dans la poussière” [58]. Aquí se hace una discreta referencia a las leyes que transmite Moisés al pueblo judío -el famoso versículo de “ojo por

⁴⁴ Aunque la valoración de la luz como sagrada frente a la maldad personificada por la oscuridad debe ser un motivo extremadamente antiguo, anterior al cristianismo (los cultos solares alrededor de Assur en Asiria, Ra en Egipto, Uru en la Baja Mesopotamia, por mencionar algunos ejemplos de enorme antigüedad).

ojo, diente por diente” (Éxodo 21:24). Si consideramos el marco de valoración cultural que acabamos de trazar, la referencia al hombre que en las escrituras transmite la ley de Dios es particularmente significativa. A través de este imaginario cultural, el Cliente se proclama como heredero privilegiado y transmisor de una ley que trasciende las leyes humanas, abarcándolas en su representación. Las líneas de conducta anteriormente trazadas regresan con singular fuerza: el Cliente, en su visión del mundo se afirma como portavoz de una cultura y de una verdad superiores con las que muestra al mundo del Dealer como la encarnación de un mal fundamental. Si trasladamos esto a las relaciones culturales, a la problemática social de la obra, encontramos un pensamiento particularmente violento y peligroso.

El establecimiento de este sistema de imágenes jerarquizadas según un sistema de valores en el discurso del Cliente no se detiene en las dicotomías que acabamos de explicitar. Podemos dar otro ejemplo interesante que pertenece, justamente, a las mismas referencias culturales. En su réplica inicial, el Cliente niega primero tajantemente el hecho de poseer deseos –“je ne connais aucun crépuscule ni aucune sorte de désirs” [13]- para, posteriormente, admitir que sus deseos –todavía hipotéticos- no corresponden al mundo del Dealer, que lo rebasan, que pueden, incluso, hacerle daño: “Quant à ce que je désire, s’il était quelque désir dont je puisse me souvenir ici [...] ce que je désirerais, vous ne l’auriez certainement pas. Mon désir, s’il en est un, si je vous l’exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri [...]” [14-15]. En su segunda réplica, el Cliente intenta reafirmar esta posición explicando la separación tajante –que caracterizamos anteriormente como diferencia y superioridad- entre su mundo y el del Dealer: “Cependant je n’ai pas pour vous plaire, de désirs illicites. Mon commerce à moi, je le fais aux heures homologuées du jour, dans les lieux de commerce homologues et illuminés d’éclairage électrique. Peut-être suis-je putain, mais si je le suis, mon bordel n’est pas de ce monde-ci” [18]. Es en este contexto en donde encontramos entonces la referencia directa a una fuente religiosa en la alusión al versículo: “También tengo otras ovejas que no son de este redil [...]” (Juan, 10:16). Explicemos un poco más a fondo esta referencia y sus implicaciones. Es evidente que la referencia contrasta por la violencia del tono del Cliente: en vez de nombrarse “oveja”, se denomina como “puta”. Este término se refiere a cualquier ente deseante, siguiendo las acusaciones del Dealer que le imputa algún deseo secreto: el Cliente

quiere decir que si desea –si es puta- su deseo pertenece a otra clase de deseos –legales- en otra clase de burdel –el mundo de lo homologado. Al generalizar la naturaleza del hombre como ente deseante, el Cliente no puede negar que existan deseos en él y, comprendiendo esto, quiere hacer una diferencia entre “entes deseantes” mediante sus deseos. La distinción entre burdeles es la misma que hace Jesús en su prédica a los judíos incrédulos: si en este universo hay diferentes rebaños –creencias, estatutos, mundos- estos terminarán uniéndose bajo un mismo pastor –el hijo de Dios. Al referirse a este pasaje bíblico en particular, el Cliente emplea los mismos mecanismos de distinción que hemos venido explicitando: si, por una parte, afirma una cierta igualdad –ambos son entes deseantes- la condiciona rápidamente en su discurso señalando la separación entre los mundos –ilegal y legal- que cada uno habita.

Sin embargo, algo queda ausente en la concepción del mundo del Cliente tal y como la describimos en relación con un imaginario cultural. La prédica de Jesús en el evangelio de San Juan es una prédica que tiende a la unificación. El hijo de Dios sería entonces el pastor de todos los rebaños sin distinción, la puerta por la que entrarían al redil todas las ovejas. Esta referencia particular al Nuevo Testamento resuena en una de las últimas réplicas del Cliente cuando éste dice, en un hálito de resignación: “Il n’y a pas d’amour, il n’y a pas d’amour” [60]. La repetición subraya una afirmación que se une transtextualmente con las referencias culturales que hemos trazado: uno de los fundamentos teológicos del Nuevo Testamento es, justamente, la doctrina del amor crístico, el amor de todos los hombres, el mandamiento fundamental de “ama a tu prójimo como a ti mismo” (Marcos, 12:31)⁴⁵. Si el Cliente hace referencia al Nuevo Testamento, si está dispuesto a aceptar la separación del mundo en distintos mundos, lo hace siempre bajo la restricción de su imposible unificación. La finalidad de unidad en la prédica de Jesús y el mandamiento fundamental del amor fraternal entre todos los hombres quedan eliminados de su pensamiento. Eliminados, claro, después de ser mencionados indirectamente, lo que hace esta ruptura aún más significativa. La construcción de dicotomías irresolubles para marcar la diferencia entre interlocutores y la superioridad imbuida que procede de las leyes sagradas bastan a su discurso y a la visión de mundo que plantea. La diferencia aparece

⁴⁵ Este es el mismo mandamiento fundamental que Freud comprende dentro de las imposiciones de la cultura en *El malestar en la cultura*, mandamiento incomprensible e irrealizable.

entonces como algo infranqueable y las referencias culturales valoradas moralmente por el Cliente como armas discursivas de disminución del otro.

El carácter inexpugnable de las fronteras que separan los mundos con que el Cliente caracteriza su pertenencia y la de su interlocutor encuentran su calca en relaciones sociales. Estos elementos coinciden aquí también para caracterizar al Cliente en el marco de estereotipos creados por el imaginario social. De la misma forma, estos estereotipos se refieren a un marco cultural más amplio, cercano al lector. Estos “aspectos trascendentes de la cultura” no tomarán aquí la forma de personajes míticos que forman arquetipos –los celos de Otelo, la insolencia de Prometeo-, sino que se cristalizarán en aspectos globales de la cultura que se extienden más allá de un imaginario particular. En esta obra encontraremos dos elementos trascendentes que se refieren a un horizonte cultural global.

El primero de estos elementos, la desigualdad racial, ya fue vagamente mencionado pero es necesario detenerse en él por su importancia en el pensamiento de Koltès y en la configuración particular de esta obra. La cuestión racial no se agota en los ataques virulentos que encontramos anteriormente en el discurso del Cliente. Este aspecto trasciende la obra relacionándola con un marco cultural más amplio. Para explicar esto es necesario hacer una interpretación del título como lo entiende Anne Ubersfeld:

“Pas un texte à moi où il n’y ait pas un nègre, même tout petit, même caché” dira Koltès. Ici, ce “nègre” s’étale dans le titre: “ces champs de coton”, territoires de l’esclavage des Noirs d’Amérique au XIXe siècle, sont à présent cultivés par des hommes de la même couleur. “Le choix du lieu, dit Koltès, peut être associé au travail des Noirs du temps de l’esclavage.” (Ubersfeld, 2001: 56)

Lo que más nos interesa de la interpretación de Ubersfeld es la idea de permanencia. Las plantaciones de algodón siguen siendo labradas por trabajadores negros y regidas por terratenientes y *lobbyists* blancos. La permanencia real de las estructuras del trabajo, modificadas apenas por el ingreso de los esclavos al mercado laboral, es un reflejo de la permanencia, en un contexto cultural amplio, del recuerdo de la esclavitud en América del Norte. Las plantaciones de algodón siguen siendo, hoy en día, un recordatorio vivo de la esclavitud y, por extensión, de la desigualdad social como fenómeno racial en Estados Unidos y, de manera diferente, en Europa. Así lo atestigua la mirada curiosa de Erik Orsenna: “Tennessee. [...] les champs étaient tout à fait plats et vides: libre à moi d’y

installer l'ancien temps, les esclaves noirs, les maîtres à cheval" (Orsenna, 2008: 77). Los amplios horizontes culturales se cruzan incluso más allá. Hijo melódico del sufrimiento y la esclavitud, es en los campos de algodón donde nació el *blues*: "Le blues a dû naître un jour dans un champ non loin d'ici, fils de l'esclavage et de la peine au travail. Dans ce champ comme partout alentour, on cultivait du coton. Car c'est de cette manne que vivait le Memphis" (Orsenna, 2008: 66). Y Koltès también tiene algo que decir al respecto: "Pour *Dans la solitude des champs de coton*, le dealer m'a été inspiré par un bluesman américain, le client par un punk, un petit blondinet méchant" (Koltès, 2006 : 74). La importancia racial en la obra va entonces más allá de la caracterización del Cliente en su superioridad impostada. Se refiere a toda una permanencia viva, en la cultura, del recuerdo de la esclavitud en América del Norte y, como reflejo inmediato, del colonialismo europeo en África. El resultado es el mismo: la separación tajante actual de mundos por razas e identidades sociales históricamente juzgadas como contrapuestas. En un momento de la obra, el Dealer propone al Cliente que diga su deseo "s'il s'agit de ne pas blesser votre dignité [...] comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton où l'on se promène, nu, la nuit [...]" [31]. Esta peculiar imagen puede encerrar un significado que va en el sentido de nuestra explicación. Es una imagen contrastante: el campo de algodón no es un lugar de esparcimiento, sino de trabajo y la planta de algodón no es suave como la flor que produce, sino espinosa y cortante. El único que puede pasearse por un campo de algodón, que puede vivirlo como esparcimiento es el terrateniente: el Dealer plantea una imagen al Cliente que se refiere a su propio horizonte cultural y racial, al mismo tiempo que le asigna un lugar en esa imagen, el lugar del potentado, el lugar del blanco. Finalmente, la soledad es el resultado también de esta separación entre mundos, de esta distancia infranqueable entre los hombres; distancia que vive en silencio y que, como muestra la obra, tampoco puede resolverse en la elocuencia. Por un lado la soledad de los campos de algodón: "À l'infini la terre est rouge. Et déserte: les plantations ne commenceront que début mai. Au milieu de ce vaste, si vaste vide, le voyageur le plus aguerrri à toutes les solitudes sent monter en lui un besoin vital : un besoin de présence, de n'importe quelle présence" (Orsenna, 2008: 88); por otro lado la de los hombres:

Le désir tel que le dénude Koltès, c'est le désir annexé à une économie castratrice, un désir sans cesse tenu en haleine, un désir tenu, maintenu, dressé, commandé, non de haute couture, mais de prêt-à-porter : des désirs qui s'échangent, se marchandent, sans jamais étancher la soif –un désir-solitude qui est le véritable mot d'ordre de l'idéologie libérale : à défaut d'une société d'individus, une société de solitudes! (Patrice, 2008: 58-59).

Llegamos así al segundo horizonte cultural que exhibe la figura del Cliente en esta obra. Se trata de la economía de mercado y del papel que le es asignado en este contexto. La función social del Cliente fue tratada anteriormente; intentaremos ahora explicitarla uniéndola a un contexto cultural más amplio. Para explicar mejor este rol y lo que implica en su contexto, consideremos una metáfora del Dealer: “Voilà pourquoi je sais, mieux que l'acheteur inquiet qui garde encore un temps son mystère comme une petite vierge élevée pour être putain, que ce que vous me demandez je l'ai déjà” [11].

Para la virgen que aprende a prostituirse, el misterio guardado, el secreto que se reserva todavía un tiempo es el de su virginidad. Esta pequeña virgen sabe que se prostituirá, en qué consistirá esta transacción, que el misterio que guarda y que develará será algo irrecuperable. Al comprender el desplazamiento temporal de la metáfora, la virgen que sabe lo que le espera después de su formación como futura prostituta, siente ya la melancolía por algo que no ha perdido aún. Algo que no recuperará, pero que aún mantiene como tesoro y misterio. El comprador es, en cambio, la virgen que se prostituye todas las noches para amanecer virgen al día siguiente. El misterio del Cliente es su demanda, el deseo que guarda y que no admite, como lo esquematiza el pensamiento de Alain:

La double ruse des marchés est compatible avec la probité stricte. Considérez l'acheteur et le vendeur autour d'une vache: le vendeur ne cesse pas de faire croire, par les paroles et l'attitude, qu'il n'est pas pressé de vendre; et l'acheteur, au contraire, fait entendre par une comédie parfaitement jouée, qu'il n'a point d'envie d'acheter, et que cette vache ne lui plaît pas du tout. Ce double mensonge est dans les règles du jeu ; et remarquez que l'on n'a trouvé rien de mieux pour fixer les justes prix. (Tyar, 1998: 281)

Cuando el comprador pide, pierde el misterio que guardaba celosamente en el juego dramático propio de cualquier transacción, muestra su deseo y su presencia: la razón de su acercamiento con el vendedor deja de ser un secreto. La pérdida de este misterio implica la pérdida de poder. Tanto el comprador como el vendedor, al demandar o al ofertar, pierden

algo del imperio que mantenían, con su silencio, el uno sobre el otro. Ambos ocultan su necesidad: para uno la necesidad de un cliente, para el otro el deseo y la confesión de la carencia de ese objeto del deseo. De ahí que el Cliente, como cualquier comprador, sea una virgen melancólica. No hay en esto desplazamiento temporal alguno en la lógica de la nostalgia: el comprador no sólo sabe lo que va a perder, sino que, a diferencia de la virgen educada para prostituirse, ya lo ha perdido.

Ahora bien, si tomamos en cuenta la cita de Alain, esta comedia se refiere a un intercambio comercial totalmente diferente, a un horizonte cultural particular. Como vimos, Koltès explica en su preámbulo que el *Deal* “es una transacción comercial basada en valores prohibidos o estrictamente controlados” (Koltès, 2008: 143). Entendemos, entonces, una diferencia fundamental: este intercambio comercial debe realizarse “por acuerdo tácito, signos convencionales o conversaciones con doble sentido –con el fin de evitar los riesgos de traición y estafa que implica una operación de este tipo” (Koltès, 2008: 143). Existe entonces otro factor que se añade al intercambio comercial prototípico que propone Alain: el riesgo.

En el discurso del Cliente, el factor de riesgo aparecerá como una preocupación latente. Por otra parte, al admitirse vendedor y al delimitar el espacio particular de su mercado, el Dealer se implica de antemano frente al Cliente. Este último, aún no comprometido en el intercambio, se protege frente a la responsabilidad fatal que significa el admitir un deseo. El objeto de deseo, al centro de la disputa, implica al que lo oferta y al que demanda por el riesgo que conlleva la ilegalidad de la transacción. Comprendemos rápidamente que ésta es una responsabilidad que el Cliente no quiere asumir. El nombrar el bien por intercambiar significa comprometerse a un mercado a los márgenes de la ley, de una instancia mediadora superior de justicia. El objeto de la transacción se asemeja a las viejas encantaciones míticas; su mención marca imborrablemente a aquél que la pronuncia con la marca de un crimen que se comete con la palabra. Se revela aquí un elemento pragmático. El admitir el deseo ilícito es un acto de lenguaje, una acción en palabras que compromete a quien lo pronuncia frente a la ley. El Cliente formulará el miedo latente que produce este riesgo:

Car votre main s'est posée sur moi comme celle du bandit sur sa victime ou comme celle de la loi sur le bandit, et depuis lors je souffre [...], ignorant si je suis juge ou complice [...]. Peut-être en effet n'êtes-vous point étrange mais retors ; peut-être n'êtes-vous qu'un serviteur déguisé de la loi comme la loi en secrète à l'image du bandit pour traquer le bandit. [33]

El Dealer muestra en su discurso que es consciente de este doble riesgo –la pérdida de poder al verbalizar la demanda y la implicación ilícita fatal que conlleva este acto de lenguaje. El Dealer utilizará una cierta imagen que tiene del Cliente para ponerla al servicio de la seducción. Seducción que anticipa las respuestas del Cliente, como lo dirá Job: en la “coquetería” las negaciones siempre precederán la aceptación⁴⁶; y la comedia en el intercambio de la que habla Alain. Así, al verbalizar el riesgo de la demanda, al subrayar la potencial pérdida de poder del Cliente que revela su misterio, el Dealer busca aminorar su impacto: “dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir, et je vous la fournirai doucement, presque respectueusement, peut-être avec affection” [12]. El Dealer establece aquí una promesa futura sobre el intercambio y deja ver su experiencia, tangencialmente; su dominio sobre el intercambio que regula. El Cliente jugará el papel dramático del que habla Alain, y el Dealer, con el conocimiento anticipado de este papel, se muestra vulnerable, se humilla como vendedor con el fin de adelantarse a las posibles negaciones de su interlocutor.

La formación de prostituta señala un contexto amplio. El Cliente no intenta negar su rol. Es un papel innegable pues en su mundo, él es cliente, comprador y vendedor como todos –“mon commerce à moi, je le fais...”. Lo que el Cliente busca negar es tener un deseo en el contexto particular de mercado en el que se ve acorralado por el Dealer. La formación de prostituta que señala como propia es la que enseña a ser comprador, a ceder todo el tiempo el misterio del deseo, a recuperarlo en el siguiente comercio y a volverlo a perder. El Cliente se sabe cliente en un contexto más amplio, es decir, en la economía de mercado, y comprende así que se encuentra inmerso en un intercambio comercial autorregulado al margen de cualquier árbitro superior. La anticipación seductora del Dealer no es entonces más que una adecuación del juego mercantil a su propio entorno.

⁴⁶ “Ce refus rapporté au Client, en tant qu’il est structure, est en effet premier chronologiquement, et les “non” du Client précèdent les “oui” du Dealer, au prétexte que dans la séduction la coquetterie du “non” précédait toujours les “oui”” (Job, 2008: 93).

Al considerar, además, la negación del Cliente, el Dealer tiende una cuidadosa trampa discursiva. A partir de que verbaliza el juego de negaciones que podría utilizar el Cliente, lo empuja a aceptar su papel con cualquier negación que pudiese pronunciar. Así, al negar su rol y su deseo, el Cliente está embonando en el esquema que el Dealer anticipadamente trazó para él. Al adelantarse al juego de negaciones de su interlocutor, el Dealer atrapa al Cliente en el papel que le asigna. El Cliente no tendrá forma de escaparse al rol impuesto: al negarlo, lo aceptará. Así, lo quiera o no, por el mismo discurso intrincado del intercambio, el Cliente queda enclaustrado en un papel social particular: el del comprador de bienes que reclama la legalidad atrapado en un comercio ilegal. Toda la lógica del intercambio se refiere, entonces, a un contexto cultural más amplio e inmediatamente reconocible por el público/lector: el de la economía de mercado en la que todos vivimos y a la que hace referencia Stéphane Patrice (2008). Dentro de este contexto, el marco del intercambio ilegal es también un horizonte cultural -más específico, sin duda- pero también global, trascendente⁴⁷.

⁴⁷ Prueba de ello es la traducción que se hizo de la obra de Koltès por la universidad de Baja California –única traducción mexicana- en la que se traduce Dealer por *Necte* –que es, en habla popular, un diminutivo de *Conecte* y que significa una transacción ilegal relacionada, particularmente, con el narcomenudeo. Esta traducción en el sentido de una jerga busca, evidentemente, volver más cercano el contexto del intercambio. Dicha traducción demuestra que el contexto que aquí se trata trasciende las particularidades de una cultura y que es reconocible de forma general en el contexto cultural-económico global.

CAPÍTULO IV:

IDENTIDAD DRAMÁTICA: DE LA TINTA A LA VIDA

Minding my own business

I come face to face, with my foe

Disguised in violence from head to toe.

Steel Pulse, “Ku Klux Klan”, 1978.

Todo en el personaje teatral corresponde, evidentemente, a la teatralidad. Si hablamos aquí de identidad dramática es simplemente para contrastar lo que expondremos en este capítulo con los demás rasgos identitarios que trataremos. Cuando hablamos de identidad dramática nos referimos a la relación que se establece en la obra entre el personaje y ciertos aspectos fundamentales de la estructura dramática: su relación con la acción, con el tiempo y con el espacio. Estos tres elementos perviven en el teatro europeo como los pilares teóricos del pensamiento teatral canónico. Desde su establecimiento en la herencia de la *Poética* de Aristóteles hasta nuestros días, siguen siendo un recurso frecuente en el pensamiento y la estructura teatral. También, al ser pilares del pensamiento clásico, desde el *Art Poétique* de Boileau, fueron los fundamentos dramáticos más atacados por las vanguardias de los últimos tres siglos.

En esta obra, particularmente cercana a ciertos preceptos clásicos, encontramos un singular respeto a la llamada regla de las tres unidades. Observamos entonces que, a pesar de no encontrar una gran acción, hay, en *ESCA* un hilo conductor más o menos homogéneo: la obra ocurre en un espacio circunscrito y transcurre en un tiempo que calca el presente de la enunciación. Koltès explicó en algún momento:

J'ai découvert la règle des trois unités du théâtre classique, qui n'ont rien d'arbitraire, même si on a le droit aujourd'hui de les appliquer autrement. En tous les cas, c'est bien la prise en compte du temps et de l'espace qui est la grande

qualité du théâtre. Le cinéma et le roman voyagent, le théâtre pèse de tout notre poids sur le sol. (Koltès, 2006: 57)

Las diferentes razones que encontramos en este respeto peculiar de las unidades dramáticas clásicas serán tratadas con mayor énfasis más adelante; aquí nos limitaremos a encontrar la relación interna, constitutiva, que tiene el personaje con estos tres elementos fundamentales. Buscaremos explicitar, entonces, los mecanismos de estas tres unidades relacionándolos con la figura central de nuestro análisis: el personaje del Cliente. En este segundo nivel descriptivo, mientras nos adentramos más a fondo en el funcionamiento del personaje con el drama, tejemos una comprensión más específica de la obra de Koltès, de los mecanismos, tensiones y estructuras que la constituyen. Como en el capítulo anterior, esta búsqueda se verá acompañada a cada paso por una lectura interpretativa global de la obra.

IV.1. Acción, fábula, tramas

Las formas específicas en que se ha desarrollado el concepto de acción en el teatro europeo mantienen una cierta unidad constitutiva. Como vimos en nuestra introducción, Abirached expone, a cada paso de su análisis, ciertos aspectos invariables en la historia del teatro moderno occidental -siendo, por supuesto, la mimesis el más anquilosado. El concepto de acción entra también en esta categoría como bien explica Abirached, 2012:

Donner à voir, en insufflant vie à la fiction sans aucun intermédiaire qui fasse écran ; transformer l'écriture en parole à dire, en la subordonnant, dans toutes ses parties, à l'efficacité d'un dynamisme général ; rapporter tout le processus de la représentation à l'activité des personnages, gouvernée dans un assemblage cohérent, qui s'appelle fable, c'est la démarche du théâtre comme on l'exerce en Europe, depuis l'Antiquité. (Abirached, 2012: 53).

El marco de esta parte constitutiva y fundamental del teatro, como lo comprendemos en Occidente, es el de la acción, el imperio de la fábula, como lo atestigua esta iluminadora cita del abbé d'Aubignac que se lee en Abirached, 2012:

“Ce poème [...] de la tragédie (mais on peut et on doit étendre son propos à toute espèce de théâtre), est nommé *Drama*, c'est-à-dire, *Action*, et non pas *Récit* ; ceux qui le représentent se nomment *Acteurs* et non pas *Orateurs* ; ceux-là même qui s'y trouvent présents s'appellent *Spectateurs* ou *Regardans*, et non pas *Auditeurs*. Enfin, le lieu qui sert à ses représentations, est dit *Théâtre*, et non pas *Auditoire*, c'est-à-dire, un *Lieu où on regarde ce qui s'y fait*, et non pas *où l'on écoute ce qui*

s'y dit. Aussi est-il vrai que les Discours qui s'y font doivent être comme les Actions de ceux qu'on y fait paroître” (Abirached, 2012: 53).

La fábula es, entonces, la suma articulada de todas las acciones del drama, la lógica organizativa de la obra; es lo que da a la representación una unidad coherente y una cierta significación global “que la sustrae del azar permitiendo entenderla como un todo”⁴⁸ (Abirached, 2012: 54). Así, en la fábula los personajes encontrarán sus caracteres, su constitución lógica:

Le personnage est d'ordinaire un agent de l'action, c'est-à-dire qu'il est impliqué dans la poursuite d'un projet dont l'issue, quelle qu'elle soit, se dessine à mesure que la pièce progresse. On s'intéresse dans ce contexte à ce que veut le personnage, à ce qui appartient au domaine de son désir et non à ce qu'il est. (Ryngaert y Sermon, 2006: 20)

Tradicionalmente, el concepto de fábula se refería a una “gran acción”, como la nombra Joseph Danan. Desde la tragedia griega, este tipo de construcciones entendían que la fábula, como unidad estructural, era el soporte esencial de la obra y que, como tal, englobaba todas las acciones en una misma dirección. Como se puede suponer, el teatro contemporáneo, sin llegar a destituir el imperio de la fábula por completo, sí afectó su funcionamiento unificador de “gran acción”. La puesta en crisis del drama no supone, sin embargo, que se deba abandonar analíticamente el concepto de fábula. Por el contrario, se debe “mantener siempre el criterio de acción, incluso cuando se trata de acciones a corto plazo o poco ambiciosas, y que no tiene ya nada que ver con la gran acción”⁴⁹ (Ryngaert y Sermon, 2006: 20). Ryngaert y Sermon exponen una serie de criterios alrededor del concepto de movimiento, sugerido por Danan, para el análisis de textos contemporáneos desde la perspectiva de la acción: el movimiento interior de los personajes, la forma en que éstos pueden incluirse en la acción por medio de la palabra –o como son completamente ajenos a ella-, el *performance* de los actores como lectura interpretativa de acciones y micro-acciones, la caracterización de personajes que “hablan de actuar”, los de inactividad filosófica (Beckett), aquellos propensos al comentario...

⁴⁸ *Qui soustrait la représentation au hasard et permette de la saisir comme un ensemble.* (Abirached, 2012: 54)

⁴⁹ *Maintenir le critère d'action, même quand il s'agit d'actions à court terme ou très peu ambitieuses, et qui n'ont donc plus rien à voir avec la grande action.* (Ryngaert y Sermon, 2006: 20)

ESCA es una obra que ha sido considerada -como ya lo mencionamos en nuestro primer apartado- como una tensión de pre-combate, una diplomacia, un detenimiento. La aparente inactividad de la obra podría engañarnos por un momento. Sin embargo, al adentrarnos más en su funcionamiento encontramos que diversas tensiones –movimientos- constituyen una acción dramática real y significativa. Así, enfocándonos particularmente en el personaje del Cliente intentaremos encontrar cuáles son los movimientos que guían su discurso, las tensiones que articulan su movimiento, y que ponen en juego su carácter dentro de la obra. Al comprender los movimientos del Cliente podremos explicitar una tensión central, si se quiere, una trama general y un potencial de representación en las indicaciones mínimas de acción escénica.

Antes de adentrarnos a los tres movimientos esenciales que distinguimos en el discurso del Cliente, es necesario aclarar un aspecto esencial. En este apartado, en particular, como en otros a lo largo de nuestro trabajo, encontraremos redundancias, repeticiones o recuentros con conceptos e interpretaciones abordadas anteriormente. Esto no es de sorprender pues es solamente en el trabajo teórico que distinguimos por partes, la constitución del personaje. Todas estas partes, sin embargo, están íntimamente relacionadas e interconectadas: dicho prosaica y culinariamente, el muslo y la pata, antes de la tijera, fueron un todo en el pollo entero. En cuanto a los movimientos del personaje, las interconexiones son particularmente evidentes. En el capítulo anterior explicitamos el carácter del Cliente y éste no es más que la conformación de líneas de conducta a partir de los movimientos del personaje. Sin embargo, estas dos nociones son fundamentalmente distintas y el estudio del movimiento del personaje nos sigue pareciendo esencial. Dentro de los movimientos sutiles que guían discursivamente la acción del personaje en *ESCA*, encontramos tres tendencias principales: los movimientos de distancia y justificación, los movimientos de sospecha y los movimientos de anulación. Estos movimientos nos dan una idea de los deseos cambiantes del personaje a lo largo de la obra, de sus intenciones.

Como vimos, el Cliente tiende a demostrar, primero, con su comportamiento una necesidad de distancia frente a su interlocutor. Ya se ha explicitado ampliamente esta voluntad, ahora nos interesaremos más específicamente en la contraparte del deseo de distancia: la voluntad de justificación. En efecto, una de las herramientas discursivas que el

Cliente emplea con mayor frecuencia para distanciarse del Dealer es la justificación. Nos referimos con esto a que este personaje, al imponer una distancia entre su mundo y el mundo del Dealer –distancia que se materializa en agresión y demostraciones autolegitimadas de superioridad–, expresa una fuerte necesidad de justificar su presencia. Es decir que para el Cliente resulta esencial, ante los ojos de un mundo legal al que pertenece, justificar su presencia en ese lugar y ese tiempo que son los de la ilegalidad, lo no-homologado o, como él mismo lo caracteriza, de las tinieblas.

Así, encontramos al inicio de la obra, una explicación detallada de su trayecto. Este trazado geográfico específico busca, a todas luces, caracterizar el encuentro con el Dealer como un accidente y no como un acto consciente. El Cliente quiere rectificar la intención que le imputa el Dealer como comprador de productos ilegales o estrictamente controlados, demostrando una voluntad totalmente distinta, la del desplazamiento, la de tratar asuntos ajenos:

Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure; je marche, tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points et non pas en parcours ; [...] et je veux ignorer les accidents de mon parcours. J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre, là-bas devant moi⁵⁰, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé. Or il n'existe aucun moyen qui permette, à qui se rend d'une hauteur à une autre hauteur, d'éviter de descendre pour devoir remonter ensuite, avec l'absurdité de deux mouvements qui s'annulent [...]. [13]

Debemos especificar aquí dos consideraciones importantes. Primero, que para el Cliente, el punto de inicio y el punto final de su trayecto constituyen espacios completamente ajenos al territorio que atraviesa –de ahí el absurdo movimiento de los ascensores. Es así como entendemos también la siguiente parte de su justificación en la segunda réplica: “Car dit-on d'un homme qui traverse l'Atlantique en avion qu'il est à tel moment au Groenland? Et l'est-il vraiment? Ou au cœur tumultueux de l'océan?” [19]. Al no existir otra forma de desplazarse más que por medio del capricho de los elevadores, el Cliente postula que sus

⁵⁰ Nos permitimos aquí notar una corrección a la traducción de la obra que utilizamos (KOLTÈS, Bernard-Marie. 2008. *Teatro*. Trad. Jorge DUBATTI y Marta TABORDA. Buenos Aires: Colihue Teatro). En la traducción se lee aquí “allá abajo, delante de mí” mientras que en el escrito original leemos: “là-bas devant moi”. Sin saber la razón de este añadido en la traducción, nos permitimos señalar el error: al añadir “abajo” se altera el sentido de la obra de forma importante e injustificada. Además, este añadido que nos permitimos calificar como un error grave, afectaría la lectura de la obra en lo que más adelante configuraremos como el trazado espacial volitivo del Cliente.

asuntos están en otro lado; que se dirigía a tratarlos y que por la necesidad de las contingencias del desplazamiento se encuentra en ese lugar sin verdaderamente estar en él. Su presencia se justificaría según esta lógica –absurda- del movimiento y se diluiría como provisional. Por otro lado, con esta misma justificación, el Cliente achaca al Dealer toda la responsabilidad del encuentro. Lo que el Cliente quiere demostrar es que sus asuntos y su destino son las únicas metas deliberadas que pone en acción. El encuentro sería, en primer lugar, un “accidente” y, después, el enfrentamiento con otra intención deliberada ajena a la suya, a saber, la del Dealer. Al adjudicarle a su interlocutor la responsabilidad del encuentro, el Cliente justifica su presencia como una imposición ajena a su voluntad.

Finalmente, el Cliente se esfuerza en otro sentido para justificar su presencia en el lugar del encuentro. Mediante intentos para probar su inocencia –frente a lo que resiente como una acusación, es decir, la certeza del Dealer sobre sus intenciones ilícitas- este personaje busca mostrarse ajeno a la voluntad que conduce a los hombres a ese lugar y a esa hora. Dentro de su lógica discursiva inferimos que si lograra demostrar su inocencia -la completa ausencia en él de deseos ilícitos- se justificaría inmediatamente su presencia en este espacio como un accidente, como una interrupción de su trayecto. Así, el Cliente comienza por negar tajantemente todo deseo: “je ne connais [...] aucune sorte de désirs” [13]; para después especificar su posición: “je n’ai pas [...] de désirs illicites” [18]; y terminar por matizarla completamente bajo la insignia del gusto: “témoignez pour moi que je ne me suis pas plu dans l’obscurité” [34]. Este trayecto decreciente en cuanto a la convicción con la que justifica su inocencia es altamente significativo: sea por una cierta resignación frente a una situación que reconoce como irresoluble, sea por una aceptación de la falsedad de su defensa. En todo caso, la intención de justificación a través de la demostración de la inocencia es clara a lo largo de la obra.

Como una extensión sutil de los movimientos de justificación del Cliente, encontramos otro más: el de la sospecha. En este caso, la intención del Cliente, su deseo, es el de comprender la voluntad del Dealer. Este movimiento camina en tres sentidos: confrontar la función que su interlocutor admite –la del vendedor; intentar identificarlo psicológica y socialmente por medio de sus intenciones para comprenderlo; e intentar moldear su conducta.

En el primer sentido, el Cliente confronta en dos ocasiones la atribución de “vendedor” que el Dealer se adjudica. Primero exigiendo que exhiba las mercancías que ofrece de manera abstracta: “s’il était vrai que nous soyons, vous le vendeur [...] et moi l’acheteur [...] pourquoi continuez-vous à les garder enfouies vos marchandises [...]?” [26]. Después, preguntándole al Dealer por qué no exhibe sospechas sobre la solvencia del comprador que, a su entendimiento, todo comerciante debe tener: “Puisque vous prétendez par hasard me vendre quelque chose, pourquoi ne pas douter d’abord que j’aie de quoi payer” [40].

En el segundo sentido, el Cliente buscará identificar al Dealer con ciertas características sociales para comprenderlo: identificarlo primero como un simple golpeador con intenciones violentas: “êtes-vous la brute qui écrase le pavé, ou êtes-vous commerçant?” [27]; después como un ladrón sin fines de lucro: “vous êtes un bandit trop étrange, qui ne vole rien ou tarde trop à voler” [32]; como un agente de la ley: “peut-être n’êtes-vous qu’un serviteur déguisé de la loi” [33]; y finalmente como un mendigo: “Vous n’êtes pas ici pour le commerce. Plutôt traînez-vous là pour la mendicité” [51]

En el tercer sentido, el Cliente intentará moldear el comportamiento del Dealer para poder identificarlo conforme a sus reacciones. El Dealer indentificará este intento como una voluntad de llevarlo a la agresión: “Vous tâchez de glisser une épine sous la selle de mon cheval pour qu’il s’énerve et s’emballe” [20]. El Cliente confirmará esa voluntad: “tout geste que je prends pour un coup s’achève comme une caresse; il est inquiétant d’être caressé quand on devrait être battu” [39], “Fâchez-vous: sinon, où puiserai-je ma force?” [40], “je vous préférerais retors plutôt qu’amical” [49], “je ne voudrais jamais de cette familiarité que vous tâchez, en cachette, d’instaurer entre nous” [50].

Esta voluntad de comprensión puede interpretarse de distintas formas. Se puede leer como una manera más por parte del Cliente de demostrar su inocencia: mientras no acepte entender el rol del Dealer, el Cliente no puede ser juzgado por tener intenciones ilícitas. Así, no buscó al Dealer sabiendo su función de vendedor porque exhibe no poder entender aún cuál es exactamente la función de su interlocutor. Por extensión, esta voluntad de comprensión del otro puede ser entendida como una simple consecuencia lógica de la distancia que quiere imponer el Cliente entre ambos: el otro es tan radicalmente distinto que

resulta difícil entender su papel. Finalmente –considerando, por supuesto, que estas tres posibilidades interpretativas no son mutuamente excluyentes- la voluntad de comprensión del Cliente puede ser entendida como un medio de supervivencia: sólo se pueden prever los embates del otro conociéndolo.

Por último, encontramos en el discurso del Cliente, un movimiento de *anulación*. Este movimiento traduce la voluntad ferviente del Cliente de concluir el encuentro con su interlocutor. Como los dos movimientos anteriores, éste se pondrá en acción de distintas formas. Por un lado, el Cliente expresará la voluntad de anular llanamente el encuentro. Primero, mediante una particular coreografía que muestra, en tiempo condicional, la posibilidad ya caduca de una anulación:

Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage ; alors j'aurais, peut-être, pu me tromper sur la légitimité de votre présence et de l'écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin et, à mon tour, faire un écart qui s'accommodât au vôtre [...] [14]

Después, intentará pactar una tregua por medio de la anulación de las intenciones, de las afrentas, de los orgullos -tanto del Dealer como del Cliente. Esto sólo ocurre, como ya lo explicamos, cuando el Cliente siente que el encuentro ya no tiene salida. Se trata de un último refugio, de un último intento desesperado –*cobarde*- de palear las consecuencias de todo el intercambio anterior:

Je ne veux, moi, ni vous insulter ni vous plaire; je ne veux être ni bon, ni méchant, ni frapper, ni être frappé, ni séduire, ni que vous tâchiez de me séduire. Je veux être zéro. [...] Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction. [52]

Y, más adelante:

Eh bien je vous propose l'égalité [...] Soyons égaux, à égalité d'orgueil, à égalité d'impuissance, également désarmés, souffrant également du froid et du chaud. Votre demi-nudité, votre moitié d'humiliation, je les paie de la moitié des miennes. Il nous reste une autre moitié, c'est largement suffisant pour oser encore se regarder et pour oublier ce que nous avons perdu tous deux par inadvertance, par risque, par espérance, par distraction, par hasard. [58]

Por otro lado, el Cliente expresará la voluntad de terminar el encuentro concluyendo la compra. Es evidente que esta conclusión se enarbola bajo los estrictos términos de su voluntad, de su comprensión de lo que debería ser este comercio:

Alors que si vous me les montriez, si vous donniez un nom à votre offre, choses licites ou illicites, mais nommées et alors jugeables du moins, si vous me les nommiez, je saurais dire non [...]. Décidez-vous, montrez-vous: êtes-vous la brute qui écrase le pavé, ou êtes-vous commerçant ? dans ce cas étalez votre marchandise d'abord, et l'on s'attardera à la regarder. [27]

Y, más adelante, con el regreso del mismo uso del condicional:

[...] j'aurais été près de vous, attendant de vous –trop de choses- trop de choses, non pas que vous deviniez, car je ne sais moi-même deviner, mais j'attendais de vous et le goût de désirer, et l'idée d'un désir, l'objet, le prix, et la satisfaction. [43]

Los movimientos que explicitamos ahora, sirven, en un plano general, para comprender los deseos cambiantes del personaje a lo largo del drama. Se trata de micro-acciones o, mejor aún, de micro-objetos de deseo que guían las líneas generales de conducta del personaje tratadas en el capítulo anterior. El apego a la legalidad y la superioridad son dos manifestaciones caracterológicas de la voluntad de distancia y el deseo de justificación, al igual que la agresión es una expresión –frustrada o provocadora- del deseo de comprensión del otro, y que la cobardía es un *síntoma* caracterológico del deseo de anulación del encuentro.

Por otra parte, es sólo a partir de nuestra lectura de la obra que explicitamos estos tres movimientos. En efecto, seleccionamos, entre otras potenciales voluntades del personaje, las que nos parecen más importantes dentro de la mecánica general del drama. Una de las principales pruebas de ello es que estos tres movimientos tienen su contraparte en la voluntad del personaje del Dealer. Esto es relevante porque la intencionalidad contrastante de los interlocutores, las voluntades que los enfrentan, son la fuente primordial de tensión dramática en esta obra.

A la voluntad de distancia y al deseo de justificación, el Dealer opone la intención de cercanía, de paridad y la cordialidad de quien atiende a un cliente decidido. De la misma forma, al deseo de comprensión, el Dealer no cesa de enfrentar explicaciones de sí mismo, muestras de sinceridad y transparencia. Ahora bien, frente al último movimiento que tratamos, encontraremos una oposición fundamental que constituye una de las tensiones más importantes de la obra. Es necesario especificarla detenidamente. Al primer movimiento de *anulación* del Cliente, a la intención *cobarde* de encontrar una igualdad y

de eliminar el encuentro, el Dealer opone un peculiar argumento comercial que será el principio del fin –potencialmente violento- del encuentro. El Dealer explica:

Mais maintenant il est trop tard: le compte est entamé et il faudra bien qu'il soit apuré [...]. Puisque vous êtes venu ici [...] pour ne rien chercher de tangible, puisque vous voulez être meurtri pour je ne sais quelle obscure raison, il va falloir, avant de tourner le dos, payer, et vider vos poches, afin de ne rien se devoir et ne rien s'être donné [...]. [53]

Cuando el Cliente, sin comprender qué intercambio se realizó y por cuál objeto debe pagar, se opone a saldar la deuda, el Dealer explica:

Si vous voulez savoir ce qui a été dès le debut inscrit sur votre facture, et qu'il vous faudra payer avant de me tourner le dos, je vous dirais que c'est l'attente, et la patience, et l'article que le vendeur fait au client, et l'espoir de vendre, l'espoir surtout, qui fait de tout homme qui s'approche de tout homme avec une demande dans le regard un débiteur déjà. De toute promesse de vente se déduit la promesse d'acheter, et il y a le dédit à payer pour qui rompt la promesse. [54]

Esta oposición fundamental de intenciones –la del Cliente, de anular la compra que no se realizó, por un lado, y, por el otro, la del Dealer, de cobrar la ausencia de esa compra- será lo que desencadenará finalmente el potencial desenlace violento de la obra⁵¹. Es el mismo mecanismo que encuentra Job en el proceder sofista de Protagoras: “si c'est moi qui dois gagner, tu dois me payer parce que tu as perdu; si c'est toi qui dois gagner, il faut que tu me paies parce que tu auras gagné ton premier procès. Suspendant ainsi l'énonciation, le *kairos*⁵² rendait le présent contingent et le futur nécessaire” (Job, 2009: 78). Será ésta, entonces, la tensión fundamental que sellará el carácter irresoluble del intercambio.

A esta oposición fundamental de intenciones frente a la posibilidad de anulación de la compra, hay que añadir la oposición esencial de posturas frente a la posible resolución de la compra. En efecto, explicamos que el Cliente busca terminar el intercambio con la única

⁵¹ La violencia final con la que acabará el encuentro será siempre –y esto es parte de la inteligencia de la obra- una violencia supuesta por el agotamiento de soluciones. Es después de numerosos intentos por resolver el conflicto que se llega a este punto y que se entiende que todas las demás formas de anulación o cumplimiento de la compra han sido desechadas. La confrontación física queda como el único final posible del encuentro; final que la obra nos niega presenciar. La certeza fatal de la violencia –por las amenazas constantes, por el contexto, por la frase final, por el agotamiento de las soluciones- queda en suspenso al término de la obra. Ni la resolución fatal nos queda como certeza, no la podemos presenciar, y el conflicto nunca llegará a resolverse en escena. La obra niega representar una solución cualquiera: es una puesta en escena de un conflicto irresoluble que nos hace incluso desear la violencia en nuestra sed, como lectores, de un punto final.

⁵² La justa medida, el momento conveniente u oportuno, la ocasión. “Es tiempo”, “es el momento”, algo que sucede en el momento deseado.

condición de realizarlo según su voluntad. Así, el Cliente propone terminar el comercio – sea adquiriendo, sea negando un deseo- siempre y cuando el Dealer esté dispuesto a exponer su mercancía. A esta voluntad del comprador, el Dealer opone su comprensión de lo que debe ser un verdadero comerciante:

C'est parce que je veux être commerçant, et non brute, mais vrai commerçant, que je ne vous dis pas ce que je possède et que je vous propose, car je ne veux endurer de refus, qui est la chose au monde que tout commerçant redoute le plus, parce que c'est une arme dont il ne dispose pas lui-même. [27]

Finalmente, éste será el verdadero meollo dramático de *ESCA*, la trama principal, la tensión irresoluble. Si la obra, como su prólogo lo indica, se enmarca en el contexto de una transacción comercial, es en la voluntad contrastante sobre el desarrollo de esta transacción que encontraremos su principal tensión. Así lo entendieron también Anne Ubersfeld y Dounia Mounsef, para la primera: “Elle devient une histoire simple et obscure: deux hommes se rencontrent la nuit dans une rue, l'un d'eux fait une offre à l'autre –nous ne saurons jamais ce qu'il offre-, l'autre refuse de dire ce qu'il veut ; pourtant l'échange continue, jusqu'à l'affrontement physique.” (Ubersfeld, 2001: 57); y para Mounsef:

Le paradoxe pénétrant que nous propose Koltès dans la pièce s'articule comme suit : le dealer ne peut étaler la marchandise qu'il a à vendre que si le client profère ce dont il a besoin, tandis que le client ne peut exercer sa volonté d'acheteur, ayant le droit inhérent de dire oui ou non, que si le dealer dévoile le contenu de sa marchandise. (Mounsef, 2005: 132)

El hecho de que la obra pueda ser resumida de tal forma indica bien que la principal tensión dramática, el principal hilo conductor se encuentra justamente en estos dos movimientos contrastantes. Es decir que, una vez expuesta la importancia de los sutiles movimientos en la búsqueda de micro-objetos del deseo, la voluntad cambiante del Cliente y el contraste creador de tensiones con la voluntad del Dealer, se puede apreciar globalmente los mecanismos de la acción en esta obra. Estos mecanismos, como bien podemos notar, responden a una tradición dramática –la de la “gran acción”- modificando su carácter único y total en movimientos, en micro-acciones. Sin embargo, la tensión creada por estos movimientos no es la única acción que podemos caracterizar en esta obra. Queda por preguntarse: ¿Qué hay de la acción escénica?

En efecto, como estudio de un texto teatral, no podemos terminar este apartado sin intentar observar los mecanismos de acción escénica que la obra pone en juego. En su acercamiento a la corporeidad en la obra de Koltès, Dounia Mounsef (2005) expone un particular interés por estos mecanismos, por el potencial kinésico del texto. Lo primero que observa Mounsef, cuestión notable en la lectura de la obra, es la escasez de elementos didascálicos. Por demás, la completa ausencia de observación de convenciones teatrales paratextuales –el índice onomástico o, mejor dicho, la lista de las *dramatis personae* y la descripción física de los personajes o de sus acciones en indicaciones didascálicas- siempre creó una duda sobre la teatralidad del texto de Koltès. El mismo autor lo llegó a confirmar: cuando Francois Malbosc le preguntó “Ce texte n’est pas écrit pour le théâtre?” Koltès responde:

Non, c’est un dialogue. Alors savoir si on peut monter un dialogue au théâtre? Chéreau va prouver que oui. Mais, non, ce n’est pas une pièce, ça touche à d’autres cordes. Je n’ai pas eu le souci des pièces, qui sont énormes. Et là, j’ai eu une telle liberté, un plaisir en me disant : si ça ne se monte pas... (Koltès, 2006: 75).

Mounsef encuentra entonces que el vacío entre los personajes vuelve imposible toda acción teatral, trabando los escasos elementos didascálicos en la irrealización:

Le spectateur assiste à quelques incidents où on aurait cru qu’un échange serait toléré : un manteau lancé pour couvrir une épaule, un crachat largué à une figure, une main posée sur un bras, mais ces actes, racontés par les protagonistes, s’avèrent des rendez-vous manqués puisque le manteau n’a pas revêtu l’épaule, le crachat n’a pas atteint la figure et le bras s’est escamoté à la main. Dès lors, c’est l’absence même de l’acte scénique qui nous révèle l’impossibilité de la satisfaction du désir. (Mounsef, 2006: 133)

Para Job, las indicaciones escénicas son, incluso, particularmente sospechosas. No se les puede considerar entonces literalmente. En este sentido, la duda se plantea sobre su naturaleza misma: “En réalité, il ne sera pas très difficile de montrer que les didascalies ont elles-mêmes un caractère métaphorique [...]. La conséquence est que leur traduction scénique ne va pas de soi” (2009: 101-102). De esta manera, es difícil considerar estas escasas acciones escénicas como verdaderas acciones, fuera del juego metafórico que sostienen con locuciones y formas del lenguaje cotidiano:

L’ennui est que les mentions de ces gestes sont sujettes à caution, dans la mesure où elles entretiennent de curieux rapports avec des locutions. “Faire un geste” à l’égard d’une personne, c’est après tout d’abord une façon de parler, un dire plutôt qu’un

faire [...]. Qu'est-ce que s'avancer "les mains tendues", sinon une variante imagée de la locution "tendre la main à quelqu'un", c'est-à-dire manifester qu'on est à son égard dans les meilleures dispositions, comme le proclamait d'emblée le Dealer? Même "ramasser une veste" entretient des rapports de proximité troublants avec "se ramasser une veste" au sens d'essuyer une humiliation [...]. (Job, 2009: 103)

De esta forma, Job considera que el director de una puesta en escena de esta obra puede incurrir fácilmente en errores considerables de interpretación:

Le pari d'un metteur en scène qui choisit [...] de demander à l'acteur de joindre le geste à la parole et de se dépouiller de la veste est bien risqué [...], car c'est s'en tenir ainsi dans un rapport mimétique aux mots et souligner leur littéralité à un moment où ceux-ci ne font que creuser un abîme sous nos pieds. (Job, 2009: 104)

Todas estas consideraciones indican, además, la dificultad para trasladar la obra a una representación y, con esto, su esencia fundamentalmente discursiva. Frente a la realidad de la acción como movimientos de discurso -sutiles manifestaciones de voluntad y deseo en las palabras de los personajes- encontramos la irrealidad metafórica, o suspendida en duda, de las acciones escénicas. Esto nos lleva a considerar la acción en la obra como un procedimiento más discursivo que gestual. Esta obra se desarrolla en la inacción fundamental de la espera. El comercio está bloqueado y ninguno de los personajes puede actuar hasta llegar a una imprevisible conclusión del comercio. Se narran acciones pasadas, se proyectan gestos futuros, pero la obra se encuentra estancada en un presente de inacción.

Es necesario resaltar, como lo hicimos, la importancia de los movimientos dentro del discurso del personaje para caracterizar su relación con la acción puramente discursiva de la obra. El hecho de que la acción escénica esté mínimamente especificada, por un lado, y de que no exista una "gran acción", por el otro, no impide la creación de una particular y poderosa tensión dramática. Finalmente, debemos considerar también la importancia de un acercamiento profundo a las relaciones temporales en la construcción dramática. Es ahí en donde encontraremos, frente a la aparente inacción, los restos de una acción pasada y la esperanza de movimientos futuros.

IV.2. Tiempo

Elemento central de las preocupaciones dramáticas, punto extremo de convergencia mimética entre la realidad y el desarrollo de una escena, el tiempo es una categoría esencial

para la teoría teatral. A la vez, es un elemento que se resiste particularmente a cualquier tipo de limitaciones. La mimesis permite una gran distancia entre el tiempo de la representación y el de la ficción sin romper nunca su poderoso encantamiento (podemos pensar, por ejemplo, en lo transcurrido durante la trama de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca). A pesar de esto, Aristóteles y, posteriormente el clasicismo francés a partir de Boileau, trataron de unificar los elementos dramáticos creando la ley de unidad de tiempo. Así, no podían transcurrir más de veinticuatro horas en escena por el riesgo –infundado– de perder un aspecto esencial de verosimilitud.

Como se puede inferir, en el teatro contemporáneo, el tiempo no está sujeto a ningún tipo de regla unitaria: las duraciones se fragmentan, se crean tiempos simultáneos, el pasado regresa intemporalmente en las voces de los muertos, el presente se instala como eterno... Ryngaert y Sermon (2006) proponen entonces, como punto esencial para la descripción de la identidad dramática del personaje, identificar cómo éste se inscribe en la duración y de qué tipo de duración se trata. La temporalidad define al personaje como ser de ficción, prisionero de un funcionamiento específico del tiempo. Así, la tragedia privilegiaba el pasado de sus personajes en detrimento de un futuro fatal; mientras que la comedia focalizaba su atención en el futuro de personajes cuyo pasado quedaba generalmente ausente.

En el caso del Cliente, encontramos una intensa relación entre la identidad del personaje y la construcción temporal de la obra. Para explicitar esta relación, en todos los aspectos que la conciernen, dividiremos nuestro apartado en función de tres consideraciones temporales: la relación del Cliente con el pasado, con el futuro y con el presente. Para volver aún más evidentes las particularidades identitarias de la construcción temporal, intentaremos contrastar la construcción temporal en el discurso del Cliente con la construcción temporal de su interlocutor, el Dealer.

La relación del Cliente con el tiempo pasado es rica y compleja. Para poder entenderla de forma más clara y precisa será necesario operar una nueva división temática. Hablaremos primero de la relación del personaje con el pasado lejano para después interesarnos en su relación con el pasado inmediato. Cada punto tratado, revelará, como lo planteamos anteriormente, una tendencia interpretativa global de la obra.

En lo que concierne al pasado lejano encontramos un elemento primordial en los discursos de ambos personajes: la cuestión del aprendizaje. Como ya lo tratamos en el capítulo anterior, el Cliente sostiene que la diferencia entre él y su interlocutor es una cuestión inherente, sustancial, que se remonta a la injusticia fundamental del nacimiento de los hombres. La idea primaria que sostiene es la de la diferencia entre los mundos que cada uno habita. En lo que concierne a la construcción temporal de la obra, este punto resulta reforzado por las referencias a un aprendizaje contrastante forjado en el tiempo y colocado en un pasado lejano.

El Dealer sustenta su argumentación y su poder de palabra en un cierto conocimiento. Por un lado, este conocimiento se relaciona con una herencia familiar, con las circunstancias de su niñez. En efecto, el Dealer utilizará un conocimiento generacional transmitido por su madre y encuadrado en un pasado lejano, vivido en otro tiempo: “Ma mère m’a toujours dit qu’il était sot de refuser un parapluie lorsqu’on sait qu’il va pleuvoir” [49]:

[...] ma mère qui n’était point avare mais pourvue du sens des convenances, m’a dit que s’il était louable de donner sa chemise ou sa veste ou n’importe quoi qui couvre le haut du corps, il faut toujours longuement hésiter à donner ses chaussures, et qu’il n’est en aucun cas convenable de céder son pantalon. [37]

Este pasado regresa en múltiples ocasiones: “quand j’étais petit, je courrais derrière elles [les poules] dans la basse-cour pour les tâter” [36]; “le seul rêve que je faisais lorsque j’étais petit [...], mon rêve à moi était de connaître la neige et le gel, de connaître le froid qui est votre souffrance” [36]; “supposé que votre mère vous fit des frères comme à moi, en nombre incalculable comme une crise de hoquet après un grand repas” [47]. Es evidente, por el momento de la argumentación, que estas referencias a un aprendizaje pasado, a una niñez, son formas de acercamiento que intenta el Dealer. Este personaje reitera en diferentes réplicas su intención de formar un lazo con su comprador por medio de la familiaridad⁵³. El hecho de mencionar a su madre y contar anécdotas de un pasado formador sirve, en este sentido, para crear un vínculo con su interlocutor, mostrar su pertenencia, borrar sospechas. Frente a la incomprensión del Cliente sobre sus intenciones,

⁵³ “Deux hommes qui se croisent n’ont pas d’autre choix que de se frapper, avec la violence de l’ennemi ou la douceur de la fraternité.” [47-48]; “cette correction, nécessaire mais gratuite, que je vous ai offerte, vous lie à moi” [22]

el Dealer responde abriendo su pasado: “de quelque race que je sois et de quelque race que vous soyiez, la mienne, du moins, je l’offre à vos regards, je vous laisse y toucher, me tâter et vous habituer à moi” [48]. Por otra parte, estas referencias a un aprendizaje pasado, como revelaciones sobre el mundo en que nacieron, distingue a los personajes según pertenencias. El Dealer habla del sueño que tenía de niño de conocer el frío, como “esos sueños que no son objetivos, sino cárceles adicionales, que son los momentos en que el niño percibe los barrotes de su primera prisión, como quienes, nacidos de esclavos, sueñan con ser hijos de amos”⁵⁴ (Koltès, 2008: 156). La comparación con los sueños de libertad en la esclavitud es particularmente significativa: la esclavitud era una cuestión hereditaria, el hijo de un esclavo permanecía esclavo –como lo siguen siendo las condiciones de castas en la India. Cuando el Dealer habla de su sueño de niñez por conocer el frío como el de un esclavo que sueña libertad, está decretando la misma irreversibilidad de los roles sociales. La “primera prisión” es entonces la de la inmovilidad social, la de la pertenencia a una clase y la dificultad –puesta aquí como imposibilidad, de ascensión social. Frente al imaginario del Cliente que divide el mundo en oscuridad y luz, el Dealer opone otro imaginario: el del calor y el frío. Por un lado, el frío representa para el Dealer, la ausencia de deseos, el control, la legalidad, la normatividad: “Je sais reconnaître les flammes qui, de loin, derrière les vitres, semblent glacées comme des crépuscules d’hiver, mais dont il suffit de s’approcher, doucement, peut-être affectueusement, pour se souvenir qu’il n’est point de leur définitivement froide” [16-17]. El calor, representado aquí por el Dealer y su mundo, es el que despierta el deseo en el hombre frío, el que lo tienta con la liberación de su deseo, de una norma, de un mundo. Finalmente, la diferencia social se ve expresada aquí por la pertenencia a un mundo en donde los deseos no están estrictamente controlados, el mundo del calor del deseo, el mundo olvidado de la norma⁵⁵; y la mención de sus múltiples hermanos no puede liberarse de una interpretación social sobre el crecimiento demográfico en cuadros pobres de la población. Es en el mismo sentido que se entiende otro de los aprendizajes del Dealer referente a un pasado lejano y relacionado con una realidad social: “Ainsi moi, je n’ai jamais appris à dire non, et ne veux point l’apprendre; mais toutes les

⁵⁴ *De ces rêves qui ne sont pas des objectifs mais des prisons supplémentaires, qui sont le moment où l’enfant aperçoit les barreaux de sa première prison, comme ceux qui, nés d’esclaves, rêvent qu’ils sont fils de maîtres. [36]*

⁵⁵ A la manera de las Favelas en Río de Janeiro o de la ciudad olvidada de Kibera en Kenia, en donde nada se controla estrictamente.

sortes de oui, je les sais” [27-28]; en oposición al conocimiento del Cliente: “Car je sais dire non et j’aime dire non, je suis capable de vous éblouir de mes non, de vous faire découvrir toutes les façons qu’il y a de dire non” [27]. Aquél que no sabe decir “no” es aquél que no tiene el poder de negar, que vive del “sí” por necesidad. La negación es un privilegio del comprador y el “sí” es una obligación del vendedor en el particular contexto de una contingencia: el rechazo del vendedor sólo existe si éste es un vendedor privilegiado, que puede escoger -discriminar- entre compradores. Todo esto se resume en los aprendizajes contrastados de los personajes, en la visión metafórica que ambos tienen del mundo:

Ainsi vous prétendez que le monde sur lequel nous sommes, vous et moi, est tenu à la pointe de la corne d’un taureau par la main d’une providence, or je sais, moi, qu’il flotte, posé sur le dos de trois baleines ; qu’il n’est point de providence ni d’équilibre, mais le caprice de trois monstres idiots. [46]

El Dealer ve en el mundo un cierto equilibrio mantenido –aunque siempre en peligro de precipitarse- por una providencia, por el destino que determina en donde se nace y que crea una estabilidad de opuestos. Para el Cliente el mundo es azaroso y caprichoso, los elementos y los hombres son imprevisibles, incomprensibles; y así se entiende su necesidad de control, la justificación de una legalidad implacable y del homologamiento de toda relación. Frente al conocimiento heredado que ofrece el Dealer, el Cliente opone tajantemente las leyes de su mundo. Nunca revela ningún aprendizaje personal fuera del respeto ciego a convenciones legales. El carácter individual y práctico del conocimiento pasado del Dealer se confronta entonces a las leyes eternas e imperturbables, colectivas y absolutas bajo las que se rige la conducta del Cliente.

Por otra parte, el Dealer se refiere a otra fuente de conocimiento más inmediata –aunque no menos duradera: la del vendedor de lo no-homologado. Así, este personaje justificará su lectura de las intenciones del Cliente y la comprensión que proyecta de su interlocutor, por medio de la referencia al tiempo transcurrido en el lugar del encuentro. Se trata aquí de un conocimiento pragmático que se forja en la duración: “Mais c’est que j’ai moi-même désiré, depuis le temps que je suis à cette place, tout ce que tout homme ou animal peut désirer à cette heure d’obscurité, et qui le fait sortir hors de chez lui [...]; voilà pourquoi je sais [...] que ce que je vous demanderez je l’ai déjà” [10]. Este conocimiento se

suma al conocimiento del pasado heredado que caracterizamos anteriormente: “Mais aujourd’hui que je comprends davantage de choses, que je reconnais davantage les choses que je ne comprends pas, que je suis resté en ce lieu et à cette heure tant de temps, que j’ai vu passer tant de passants [...]” [38]. Aquí, el Dealer proyecta una imagen de superioridad frente al desconocimiento total del Cliente sobre el territorio del encuentro. Su relación temporal con este mundo lo dota, de cierta forma, de un poder sobre el intercambio y sobre su interlocutor: a pesar de negar toda responsabilidad por el encuentro, el Dealer afirma que el Cliente tiene un deseo, a través del conocimiento previo sobre el tiempo transcurrido y los clientes observados. Frente a esta superioridad que le adjudica la duración -la permanencia- el Cliente no puede oponer su conocimiento absoluto de leyes inmutables. El Dealer tiene la capacidad de adaptarse al momento, de cambiar su aprendizaje pasado y el Cliente no puede más que seguir los preceptos de un conocimiento inamovible.

Por otra parte, encontramos en el Cliente una doble relación con el pasado lejano a través del recuerdo. Frente a los recuerdos del Dealer, el Cliente no quiere mostrar ninguna memoria, ninguna relación familiar, ninguna cercanía compartida: “Je ne veux pas que l’on trouve notre paix dans l’absence de la femme, ni dans le souvenir d’une absence, ni dans le souvenir de quoi que se soit” [45]. Para el Cliente entonces la posibilidad de una memoria compartida es fundamentalmente ofensiva e imposible por la separación constitutiva de sus pertenencias.

En su discurso encontramos también otra valoración peyorativa del recuerdo. Para describir el mundo del Dealer, el Cliente regresa con insistencia a la idea de “desechos”, concepto cargado de temporalidad en relación con el recuerdo: el desecho es el recuerdo vivo de una utilidad pasada. Para el Cliente, la presencia del Dealer lo obliga a enfrentar lo que fue desechado y seguirlo hasta sus últimas consecuencias, a “andar en medio de todo lo que arriba no quisieron, en medio de un montón de recuerdos putrefactos”⁵⁶ (Koltès, 2008: 145). Esto lo vive como una violencia que caracterizan bien las imágenes y adjetivos empleados: “desechos”, “recuerdos putrefactos”. El Cliente se ve expuesto a un desplazamiento temporal, como un error en su lógica: “Comme au restaurant, lorsqu’un garçon énumère, à vos oreilles éçœurées, tous les plats que vous digérez déjà depuis

⁵⁶ *Il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n’a pas voulu là-haut, au milieu d’un tas de souvenirs pourrissants. [14].*

longtemps” [14], el que desecha no tiene porqué regresar al desecho. La metáfora de la digestión es aquí particularmente interesante. En efecto, la digestión como proceso biológico fundamental que alimenta al cuerpo descomponiendo elementos, ordenándolos, distribuyéndolos en el organismo pone en juego una enorme cantidad de energía en una función esencial y necesaria. Sin embargo, esta función se cumple, justamente, de forma inconsciente y es en eso que puede ponerse en marcha. Por alguna razón, el siempre sabio ordenamiento constitutivo biológico mantiene alejada nuestra mente de este proceso de ordenamiento que nos excluye. Si nosotros tuviéramos que emplearnos conscientemente a perpetuar cada movimiento que nuestro organismo reproduce de forma mecánica estaríamos probablemente atados a una vida subyugada al cuerpo. Es la capacidad del olvido la que nos permite funcionar sin tener que pensar en lo que se juega mecánicamente en nuestra organización biológica. Al hablar de “digestión” el Cliente se refiere, justamente, a una lógica orgánica, es decir al funcionamiento natural de las cosas. El simple recuerdo de la digestión en proceso es indigesto como lo sería el recordar todo o el encargarse de los movimientos mecánicos del cuerpo. Es a esta indigestión simbólica (Nietzsche) a la que se refiere el Cliente: el mundo funciona de cierta forma en la que los que desechan y excluyen no tendrían por qué reparar en lo desechado y en lo excluido; siendo esto último del dominio de un funcionamiento mecánico que les es ajeno y del que no deberían de preocuparse. Como en numerosas ocasiones las transposiciones de una lógica biológica a roles sociales puede contener su dosis de peligro. En efecto, estas imágenes de los desechos, de los “desechadores”, de su apacible digestión, encierran una violencia fundamental con la que el Cliente busca protegerse y establecer, a su vez, la superioridad que quiere mostrar frente a su interlocutor. Violencia que se podría reducir a la idea de exclusión: el olvido selectivo para la funcionalidad orgánica de una organización social se desplaza rápidamente de lo general y abstracto a la particular situación del Dealer. Así, para el Cliente, también hay desechos humanos o, más bien, humanos desechados, excluidos, olvidados del mundo al que pertenece.

Frente a esta imagen negativa del recuerdo encontramos la nostalgia del Cliente por un recuerdo valorado positivamente. Este recuerdo que regresa en diferentes ocasiones es el de su anterior situación, el de estar en su mundo. Es así como comprendemos entonces, el regreso discursivo infatigable del Cliente al momento del encuentro: en su interés por evitar

toda responsabilidad de acercamiento y de regresar a un momento anterior –nostalgia-, el Cliente se obsesiona discursivamente con el regreso a un pasado inmediato. Este regreso obsesivo es también provocado por el Dealer que no deja de achacarle responsabilidad por su actual situación: “Car, qu’oi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu’elle était, est devenue tordue lorsque vous m’avez aperçu, et j’ai saisi le moment précis où vous m’avez aperçu par le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi” [17]; “ne me refusez pas de me dire l’objet, je vous en prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire” [31]; “en vous voyant venir vers moi tout à l’heure” [39]. Frente a las acusaciones del Dealer, el Cliente hace uso de un mecanismo temporal particular que revela, en un mismo movimiento, la necesidad de justificar su presencia, de negar toda responsabilidad por el encuentro, y la nostalgia por su situación pasada. En su primera réplica encontramos este particular mecanismo temporal con el uso del condicional pasado:

Il aurait d’ailleurs fallu que l’obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage ; alors j’aurais, peut-être, pu me tromper sur la légitimité de votre présence et de l’écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin et, à mon tour, faire un écart qui s’accommodât au vôtre [14]

Al construir una particular coreografía de hipotéticos en este pasaje, el Cliente intenta reproducir condiciones pasadas para una posible anulación del encuentro. Al evocar estas condiciones ya revocadas, el Cliente utiliza las contingencias naturales –la oscuridad- para justificar la incompreensión de las intenciones del Dealer y la inmovilidad que mantuvo frente a su acercamiento. Por otra parte, es evidente que el regreso a las posibilidades hipotéticas pasadas traduce el deseo de encontrarse en otro lugar, de haber podido hacer otra cosa, el deseo, finalmente nostálgico, de haber podido evitar el encuentro. Ese mismo deseo se expresará más adelante, de forma más evidente, con otro condicional: “si toutefois je l’ai fait, sachez que j’aurais désiré ne pas vous avoir regardé” [22].

El deseo del Cliente de haber evitado el intercambio se encuentra aquí con el deseo de ambos personajes de escapar a un cierto futuro. En efecto, el futuro incierto del intercambio se colorea en la obra con tonalidades de fatalidad o violencia. En este sentido, una buena parte de la literatura crítica alrededor de esta obra considera que la pregunta final “Alors, quelle arme?” [61] proyecta una antesala a la violencia física que preparó todo el encuentro.

Sea como invitación literal a la toma de armas, sea como resultado del agotamiento de los medios de discusión, la perspectiva general que plantea la obra es la de una resolución violenta. Esto comienza por la caracterización de las armas en el discurso del Dealer. Todas las menciones a armas en el texto se localizan –salvo la pregunta final- en el discurso de este personaje. Al recorrer someramente sus apariciones, encontramos que sólo una mención podría referirse a la primera acepción, literal, de la palabra “arma”: “ce qui maintient la brute, et la maintiendra encore pour des éternités, à distance de la demoiselle, c’est le mystère infini et l’infinie étrangeté des armes, comme ces petites bombes qu’elles portent dans leur sac à main, dont elles projettent un liquide dans les yeux des brutes pour les faire pleurer” [30]. Se hace referencia aquí a las latas de gas pimienta comercializadas cotidianamente para la defensa personal. Se trata entonces, literalmente, de un arma. Sin embargo, esta imagen sólo se comprende metafóricamente para ilustrar el temor al carácter desconocido del sufrimiento: “ce qu’il redoute par-dessus tout, c’est l’étrangeté de la souffrance, et d’être amené à endurer une souffrance qui ne lui soit pas familière.” [29-30]. Entonces, aquí se debate sobre formas de crueldad y sufrimiento, sobre medios para infligirlos. En este caso, el verdadero daño que la lata de gas pimienta causa sobre las “bestias” no es un daño físico, sino el daño de la extrañeza, la facultad que tienen para hacerlas llorar frente a las “señoritas”. Trasladado así a un plano que trasciende lo concreto, las armas no están caracterizadas como medios de violencia física –sentido literal- sino como estrategias, en un sentido mucho más amplio. Todas las siguientes referencias tienden hacia el mismo sentido interpretativo. El Dealer caracteriza sucesivamente como un arma el rechazo del cualquier cliente: “je ne veux pas endurer de refus, qui est la chose au monde que tout commerçant redoute le plus, parce que c’est une arme dont il ne dispose pas lui-même” [27]; los recuerdos: “Les souvenirs sont les armes secrètes que l’homme garde sur lui lorsqu’il est dépouillé, la dernière franchise qui oblige la franchise en retour; la toute dernière nudité” [48]; y las intenciones ocultas: “de quelque race que je sois [...] je l’offre à vos regards [...] comme un homme se laisse fouiller pour ne point cacher ses armes” [48]. Finalmente, el Dealer terminará caracterizando él mismo a los “medios” como armas: “Il n’y a pas de règle; il n’y a que des moyens; il n’y a que des armes” [60].

En estas referencias se puede observar que las armas, al menos en el discurso del Dealer, siempre aparecen en manos del Cliente. La única arma de la que toma posesión el

Dealer es la tan violentamente rechazada arma de los recuerdos, “la última franqueza”. Se trata de un medio defensivo desesperado y no de un medio violento privilegiado, como lo sería el rechazo. Así, en esta particular construcción de la imagen del “arma” encontramos un sentido que trasciende el sentido literal en la pregunta final del Cliente: si las armas son medios, hasta ahora, discursivos, exclusivos al Cliente, cuando éste pregunta finalmente “¿qué arma?” plantea el agotamiento de los medios, de la palabra. El Dealer deja en manos del Cliente las formas de resolución del intercambio y serán los insistentes rechazos del Cliente que agotarán los medios para esta resolución. Dicho de otro modo, al detentar el monopolio de los medios, la pregunta final del Cliente plantea su agotamiento, el fin de los medios discursivos, y sugiere así el paso de lo connotativo a lo literal, a las armas, a la violencia.

Este futuro fatídico para ambos personajes se anuncia también bajo otras formas. El tiempo del intercambio pacífico es limitado, como bien lo plantea el Dealer, regulador privilegiado de este tipo de intercambios: “C’est pourquoi je ne me fâcherai pas encore, parce que j’ai le temps de ne pas me fâcher, et j’ai le temps pour me fâcher, et que je me fâcherai peut-être quand tout ce temps-là sera écoulé” [41]. De ahí inferimos el miedo constante del Cliente frente a la posibilidad latente de violencia física: “si vous m’avez abordé, c’est parce que finalement vous voulez me frapper” [24]; y frente a las constantes amenazas de ambos interlocutores en esta guerra fría. El Dealer amenaza con su estatura – como lo mencionamos en el primer capítulo-; con la fatalidad del tiempo que se agota: “La seule camaraderie qui vaille la peine qu’on s’y engage n’implique pas d’agir d’une certaine manière, mais de ne point agir; je vous propose l’immobilité [...]. Ma mère m’a toujours dit qu’il était sot de refuser un parapluie lorsqu’on sait qu’il va pleuvoir” [49]; y con el fin del juego de camaradería: “Méfiez-vous du marchand : son discours a l’apparence du respect et de la douceur, l’apparence de l’humilité, l’apparence de l’amour, l’apparence seulement” [54]. Las amenazas del Cliente tratan más sobre el poder de un mundo ausente, de su mundo; sobre el carácter inamovible de la ley, sobre el auxilio que puede pedir, sobre la posibilidad de respuesta a la violencia física⁵⁷.

⁵⁷ Puesto que ya caracterizamos estos aspectos previamente, nos limitaremos aquí a enumerarlos sin recurrir a citas.

La fatalidad del encuentro se sella, sin embargo, por razones más profundas. Las amenazas son sintomáticas de un choque irresoluble de voluntades que precipita el encuentro hacia su término potencialmente violento. En efecto, si el Dealer propone “medios”, si deja la iniciativa al Cliente: “dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir, et je vous la fournirai doucement, presque respectueusement, peut-être avec affection” [12]; si le presta la arrogancia, si se le acerca “con las manos abiertas y las palmas orientadas hacia usted, con la humildad del que ofrece, frente al que compra”⁵⁸ (Koltès, 2008: 143), es porque lo que él desea en un futuro cercano es el término del intercambio en una compra. En repetidas ocasiones, el Dealer niega la voluntad de violencia –“pourtant je ne souhaite pas me battre avec vous” [60]- y su discurso conciliador busca siempre encontrar la forma de lograr el intercambio: “S’il s’agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-la comme on la dit à un arbre” [31], “Puisque à tout prix je dois vendre et qu’à tout prix il vous faudra acheter, eh bien, achetez pour d’autres que vous [...] pour réjouir par exemple et satisfaire ce qui se réveille auprès de vous le matin dans vos draps” [44]. Como bien lo explica Job, “tout son dire est donc orienté vers le futur” (Job, 2009: 82), hacia la realización de la compra, deseo principal de voluntad constante y guiadora. Por el contrario, el discurso del Cliente tiende incesantemente hacia el pasado; y prueba de ello también es la nostalgia que caracterizamos anteriormente. El futuro vislumbrado por el Cliente está en el reestablecimiento de una temporalidad perdida en el pasado cercano, interrumpida por el momento del encuentro. El Cliente quiere caracterizar el encuentro como un accidente que se puede ignorar –“je veux ignorer les accidents de mon parcours” [13]-, como una contingencia mínima. Al hacerlo, trata de mantener viva una línea temporal que se fracturó con el encuentro: la línea de sus “asuntos privados que se tratan en esos puntos y no en el trayecto”⁵⁹ (Koltès, 2008: 145). Para el Cliente, el futuro está bloqueado porque toda su voluntad tiende hacia un pasado interrumpido por el que siente nostalgia. El Dealer caracteriza su tiempo pasado y su presente como una permanencia “en este lugar y a esta hora” y su futuro se concentra entonces en esta continuidad, en la resolución de otra compra más. El Dealer tiene la capacidad de acomodar las circunstancias en vista de este futuro deseado, mientras que el pasado del Cliente,

⁵⁸ (...) *les mains ouvertes et les paumes tournée vers vous avec l’humilité de celui qui possède face à celui qui désire.* [14]

⁵⁹ (...) *affaires privées qui se traitent dans ces points et non pas en parcours* [13]

interrumpido, omnipresente y deseado como futuro, le impide adaptarse a las circunstancias del presente. En estas dos líneas temporales encontramos, por lo tanto, otra oposición más, otra fuente de tensión dramática, que conduce la acción hacia su desencadenamiento fatal.

Estas dos líneas temporales se entrelazan en el momento, anterior a la obra, del encuentro. Al negarle al espectador/lector el pasado y el futuro inmediatos, la obra los liga sin remedio al mismo presente del que son prisioneros los personajes. El presente del encuentro es el presente de la enunciación, el presente de la escena y el presente de la lectura. La obra traduce así una reflexión sobre la escena misma y sus circunstancias, tal y como la describió Koltès mismo:

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est un peu comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici ? [...] Et l'enjeu du théâtre devient: quitter le théâtre pour retrouver la vraie vie. Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite. (Koltès, 2006: 54-55)

Manteniendo los parámetros de la mimesis teatral, Koltès está consciente de la separación fundamental entre representación y realidad: la mimesis puede acercarse hasta un punto ominoso a la realidad sin jamás unirse a ella; se reducen distancias, nunca se anulan (Abirached, 2012). Pero las confusiones son potencialmente creativas, las distancias se reducen, las fronteras se borran. Aquí, el espectador/lector se ve sometido al presente de enunciación, a una acción que se desarrolla frente a sus ojos. El encuentro que sufren los personajes es el mismo encuentro que sufren los que los observan y los leen, sometidos a la misma línea temporal, conscientes progresivamente de la misma fatalidad. Dice Koltès:

Il m'arrive parfois, lorsque je suis avec une personne en qui rien, je dis bien rien – sauf le fait de manger, de dormir et de marcher- ne ressemble à telle autre, il m'arrive de me dire : et si je les présentais l'un à l'autre, qu'arriverait-il ? Dans la vie, bien sûr, il n'arriverait rien ; les chiens s'accommodent bien des humains sans être quotidiennement stupéfaits des différences. Il faut des circonstances, des événements ou des lieux bien précis pour les obliger à se regarder et à se parler ; la guerre, la prison, en sont, je suppose ; ce hangar en était un ; le plateau de théâtre en est un, certainement. (Koltès, 2009: 48)

La escena propone entonces un lugar de encuentro en el que se desarrolla, en ficción, otro encuentro. Los presentes se superponen aquí reforzando la presencia imponente del tiempo que transcurre, del final que se acerca. Además, el tiempo que se agota en esta ficción es el

tiempo por el que el Cliente debe pagar, el tiempo gastado en paciencia y esperanzas que plantea el Dealer:

Si vous voulez savoir ce qui a été dès le début inscrit sur votre facture, et qu'il vous faudra payer avant de me tourner le dos, je vous dirai que c'est l'attente, et la patience, et l'article que le vendeur fait au client, et l'espoir de vendre, l'espoir surtout, qui fait de tout homme qui s'approche de tout homme avec une demande dans le regard un débiteur déjà. De toute promesse de vente se déduit la promesse d'acheter, et il y a le dédit à payer pour qui rompt la promesse. [54-55]

El espectador/lector que se acerca con una esperanza en la mirada, que busca de este encuentro con la escena o con el texto la explicitación de un deseo -que se hable de drogas, de armas, de prostitución, de lo que sea, mientras se *trate* de algo- quedará, como el Dealer, sin pago. La esperanza del que observa o lee la obra la tiene que pagar, fatalmente, él mismo, como el Dealer. La suspensión final, el misterio profundamente literario que guarda *ESCA*, no se revela sencillamente y nunca se revela en lo absoluto. El tiempo fatal que transcurre, el encuentro inevitable que representa el texto, la esperanza traicionada del vendedor, se calcan sobre el tiempo de la representación, sobre el encuentro del espectador con la escena, sobre las esperanzas del receptor. Tanto los personajes como los espectadores/lectores, buscan escaparse de este presente, proyectando dudas, voluntades y deseos en un futuro incierto y un pasado perdido. De ahí, suponemos, la constante necesidad de explicación que ha sufrido esta obra; la obsesiva búsqueda del objeto del intercambio, mil veces nombrado y que, sin embargo, sigue su camino elusivo. De ahí entendemos también la necesidad de los asideros a otro tiempo por parte de los personajes: a este presente fatal que transcurre penosamente, le oponen un presente guía, un presente genérico (Maingeneau, 1981: 62) que plantea la posibilidad abstracta de otro aquí y ahora, la posibilidad de enmarcar este encuentro en absolutos. Este presente genérico lo encontramos en numerosas ocasiones en la forma de reglas, proverbios, leyes a las que ambos personajes recurren. El Dealer multiplica las afirmaciones de verdad general que tratan la naturaleza de los intercambios: “tout vendeur cherche à satisfaire un désir qu'il ne connaît pas encore, tandis que l'acheteur soumet toujours son désir à la satisfaction première de pouvoir refuser ce qu'on lui propose” [28]. Con el adjetivo “todo”, y el adverbio “siempre”, las verdades absolutas se evidencian. Por dar solo unos ejemplos, podemos observar que el Cliente cita leyes físicas: “de par la distance et les lois de la perspective, tout homme et tout animal est provisoirement et approximativement à la même

hauteur que moi.” [23]; absolutos: “le regard du chien ne contient rien d’autre que la supposition que tout, autour de lui, est chien en toute évidence.” [45-46]; y evidencias geográficas: “Or il n’existe aucun moyen qui permette, à qui se rend d’une hauteur à une autre hauteur, d’éviter de descendre pour devoir remonter ensuite” [13].

Mientras tanto, el tiempo transcurre inevitablemente y el presente continúa su camino. Este presente, a diferencia del pasado y el futuro externos a la obra, pero intensamente tratados en ella, tiene, además, un cierto valor referencial. En general, la crítica de *ESCA* se niega a concederle un carácter concreto al texto y, como lo hace Patrice Pavis, apelando a las funciones del lenguaje de Jakobson, busca el sentido metafórico y abstracto olvidando toda posibilidad de referencialidad: “La pièce donc ne représente pas un univers: elle n’a pas de fonction référentielle, mais seulement poétique” (Pavis, 2004: 95). Sin embargo, otras críticas parecen opinar lo contrario: “Cette rencontre n’est possible que dans l’illégalité ténébreuse des espaces situés en dehors de la loi et de la lumière” (Mounsef, 2006: 130). Al igual que el prólogo parece inclinarse hacia este sentido: “à n’importe quelle heure du jour ou de la nuit, indépendamment des heures d’ouverture réglementaires de lieux de commerce homologués, mais *plutôt* à la fermeture de ceux-ci.” [7]⁶⁰. Así, encontramos que, en esta obra, las menciones a un momento específico del día que enmarca el presente de enunciación pueden comprenderse referencialmente. Las menciones de la oscuridad no nada más están contenidas en el imaginario del Cliente, sino que son comunes en las réplicas del Dealer: “cette heure d’obscurité” [10], “l’heure du crépuscule à laquelle nous nous sommes approchés l’un de l’autre” [21-22]. Frente a un pasado incierto y lejano, y a un futuro que tiende a la fatalidad pero que permanece indefinido, el presente se impone en la enunciación y en referencialidad: el encuentro transcurre entonces en el tiempo de la escena fuera de la ficción, y en la oscuridad de la noche, dentro de ella. La referencialidad no llega tan lejos como para proyectar un año, una fecha. El carácter contemporáneo de la obra se evidencia, claro está, en las referencias a *strip-clubs*, gases pimienta, e incontables guiños urbanos. Sin embargo, la obra queda lo suficientemente cercana a la realidad que roza en el transcurso del tiempo y la situación de su acción, sin nunca confundirse con ella. Así, guarda un carácter mítico fundamental: permite la transposición, particulariza sin delimitar precisamente, se abre a la generalidad,

⁶⁰ Las cursivas son nuestras

“comme si la particularisation temporelle devait assurer au spectateur-lecteur assez d’éléments référentiels pour “se trouver”, mais rester assez vague pour que les possibilités mythiques subsistent” (Ubersfeld, 2001: 121).

La capacidad referencial flexible de la obra se extiende a otro aspecto de la teatralidad. El espacio también se presenta como un elemento esencial. La inmensa mayoría de las referencias temporales en *ESCA* están intrínsecamente ligadas al espacio y la obra se articula por medio de referencias cronotópicas. En la frontera entre referencia y mitificación, realidad y ficción, será necesario abordar ahora las nociones de espacio que se relacionarán íntimamente con el tiempo dramático anteriormente analizado.

IV.3. Espacio

El personaje teatral tiene una relación fundamental con el espacio. La escena, como materialización de una ficción, lo condiciona siempre a una dimensión concreta de representación. Sin embargo, numerosas escrituras contemporáneas tienden a diluir la dimensión espacial, creando espacios metafóricos, lugares abstractos. De cualquier manera, por lo general, el personaje teatral se sitúa en un lugar y, como explican Ryngaert y Sermon “es de algún lado o se dirige a algún lado”⁶¹ (Ryngaert y Sermon, 2006: 22). Para el análisis del personaje resulta entonces esencial establecer de qué forma se relaciona con el espacio que habita: el grado de pertenencia, de identificación, su vivencia del espacio. En relación con lo anterior, Ryngaert y Sermon sostienen: “ce n’est d’ailleurs pas le degré de réalité d’un lieu qui contribue directement à la caractérisation d’un personnage, mais la façon dont il devient emblématique, dont il fait sens en se rattachant de manière significative à la figure.” (Ryngaert y Sermon, 2006: 23).

Antes de adentrarnos en la relación del personaje del Cliente con el espacio, debemos abordar una cuestión fundamental: la estrecha relación entre temporalidad y espacio. Esta relación, que puede parecer evidente, toma, en esta obra, un significado particularmente importante. La gran mayoría de las referencias espaciales están íntimamente ligadas a referencias temporales. Dicho de otro modo, y utilizando el mismo léxico bajtiniano que se permite Pavis, los elementos referenciales de la obra son, en su

⁶¹ *il est de quelque part ou il va quelque part.* (Ryngaert y Sermon, 2006: 22).

mayoría, cronotópicos. La separación que ejercemos entre las categorías dramáticas de tiempo y espacio es, sin duda, arbitraria, pero sirve para separar los elementos puramente temporales de los de un análisis espacial que se permitirá inclinarse más hacia las referencias cronotópicas. Así se explica también la disposición de nuestras categorías de análisis: ninguna de ellas puede ser tajantemente separada de las otras y, en este apartado, como en apartados anteriores, relacionaremos elementos tratados a lo largo de todo nuestro estudio.

Para continuar con lo que hemos observado sobre la temporalidad, consideremos primero la relación del espacio con una realidad externa a la obra. Encontramos, antes que nada, cuantiosas referencias a “esta tierra”, “la tierra”, “este mundo”. De ahí que se localice una referencia un poco más específica a un todavía muy general exterior: “afuera”. Esta última referencia nos remite con toda evidencia a un espacio al aire libre, a un lugar no enclaustrado que se sitúa “abajo en la calle”. En lo que concierne al espacio, se pueden encontrar, desde la primera réplica, tres indicios descriptivos generales que, en una primera aproximación, nos permiten suponer que la escena en cuestión se sitúa en nuestro mundo, al exterior, abajo, en la calle.

Ahora bien, al profundizar en estas observaciones sumarias, podemos observar cómo el contraste, edificado por medio de binomios reconstruidos, nos permite entrever un medio urbano. En efecto, si hay un exterior es porque se opone a un interior -suponemos, por lo menos, el del hogar del que sale el que busca algo: “et qui le fait sortir hors de chez lui” [10-11]. Comprendemos que se trata de un lugar en el que hay construcciones. Si hay un abajo, hay un arriba que no es la calle y entrevemos, entonces, un espacio en el que las construcciones se extienden verticalmente. El resto de las referencias espaciales en el texto se encaminan hacia el mismo sentido: al reconstruir lo dicho por los personajes podemos situar espacialmente este encuentro en un medio urbano, en el exterior, en la noche, en las calles.

Encontrar estas referencias generales en el texto no es un ejercicio gratuito. La importancia de la situación espacial fue resaltada en numerosas ocasiones por Koltès: “Le lieu est très important. Je ne peux écrire une pièce, m’enfoncer dans des personnages que si j’ai trouvé le contenant. Un lieu qui, à lui seul, raconte à peu près tout.” (Ubersfeld, 2001:

115). En efecto, el autor insistió en la necesidad de referirse a lugares cada vez más concretos: “Une réalité aussi complète, parfaite et cohérente que celle que l’on découvre parfois au hasard des voyages ou de l’existence, aucune imagination ne peut l’inventer. Je n’ai plus le goût pour inventer des lieux abstraits, des situations abstraites” (Koltès, 2006: 10). Así se entiende también una voluntad en la creación de sus obras: “Pour ma part, j’ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière, et des bruits, n’importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous.” (Koltès, 2006: 15). Ahora bien, como lo explica Abirached, la mimesis no permite la exacta consonancia de la realidad con la ficción sin anularse esencialmente:

Le champ d’action du personnage est un espace construit de toutes pièces pour signifier un autre espace absent, mais il faut et il suffit, pour opérer cette figuration, de se fier à des signes arbitrairement définis et doués d’une entière autonomie de fonctionnement. La mimésis ne copie pas le réel, elle l’invente, et, par ses voies propres, elle en suscite l’image concertée. (Abirached, 2012 : 65)

Así lo entiende también Anne Ubersfeld: “Le lieu concret est, il [Koltès] l’affirme, le point de départ de tout le processus de la construction imaginaire. Il est concret mais en même temps métaphorique [...]” (Ubersfeld, 2001: 110). Considerando lo anteriormente expuesto es necesario preguntarse, primero, sobre el significado de este espacio concreto que encontramos como referencia a lo largo de la obra. Puesto que nos interesa el personaje del Cliente, intentaremos primero ubicar qué significa este espacio para él, qué sentido metafórico le adjudica.

Elementos caracterológicos se funden aquí con la concepción espacial del personaje. La relación entre su condición de extranjero está íntimamente ligada a su concepción espacial. Si recordamos bien, el Cliente se caracteriza como un ser radicalmente distinto del Dealer, al punto de implementar una frontera entre él y su interlocutor que calca la línea divisoria entre el hombre y el animal. Es interesante observar ahora que esta línea divisoria está trazada en la tierra, se expresa en líneas geográficas. El Cliente es extranjero, en efecto, porque el territorio que pisa no le resulta familiar; literalmente es otro mundo, otro espacio, regido por otras reglas y habitado por otros hombres –y animales:

[...] ma surprise à moi fut au moins aussi grande en vous regardant vous approcher de moi. Mais en terrain étranger, l’étranger prend l’habitude de masquer son

étonnement, parce que pour lui toute bizarrerie devient coutume locale, et il lui faut bien s'en accommoder comme du climat ou du plat régional. [50-51].

Ahora bien, al Cliente no le basta considerar este espacio como un espacio extraño al que visita en calidad de extranjero. Como mencionamos en el capítulo anterior, en la voluntad de mostrarse superior al interlocutor, el Cliente llegará a hacer evidente un cierto desprecio antropocéntrico hacia el Dealer: “Mais si je vous amenais parmi les miens, que vous fussiez, vous, l'étranger forcé de cacher son étonnement, et nous les autochtones libres de l'étaler, on vous prendrait à coup sûr pour un manège de foire, et l'on me demanderait où l'on achète les billets.” [51]. Como mencionamos anteriormente, el recuerdo de las ferias naturales en donde se exhibían ejemplares humanos a principios del siglo diecinueve en París no está lejos. A este desprecio cultural que llega a rozar incluso con el desprecio racial, se adhiere toda una concepción del espacio. El Dealer califica este espacio, desde su primera réplica, como el de “las relaciones salvajes entre los hombres y los animales”⁶²; lugar en donde se deja “al animal y al hombre tirar de sus correas y mostrarse salvajemente los dientes”⁶³, de “los gruñidos salvajes de los animales insatisfechos y de los hombres insatisfechos”⁶⁴ (Koltès, 2008: 143-144); y el Cliente no tardará en aceptarlo como el lugar de las relaciones violentas, comunes entre hombres y animales:

Peut-être, en effet, que la seule différence qui nous reste pour nous distinguer, [...] est celle qui fait que l'un a vaguement peur d'une taloche possible de l'autre ; et la seule ressemblance [...] est l'ignorance où l'on est du degré selon lequel cette peur est partagée, du degré de réalité future de ces taloches, et du degré respectif de leur violence. Ainsi ne faisons-nous rien d'autre que reproduire le rapport ordinaire des hommes et des animaux entre eux [...]. [23]

De esta forma comprendemos que este cronotopo del *deal* se caracteriza, en la concepción de ambos personajes, por las interacciones salvajes que en él ocurren.

Podemos interesarnos ahora en la terminología alrededor del término “salvaje”. Rápidamente encontraremos una estrecha relación con los indicios caracterológicos del Cliente. En efecto, la recurrencia principal del binomio sociedad y naturaleza nos conduce de vuelta al antropocentrismo del personaje. Podemos observar que el término “salvaje” remite sistemáticamente, en sus distintas acepciones, a un estado de hechos no regulado por

⁶² *Des rapports sauvages entre les hommes et les animaux* [9]

⁶³ *L'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents* [10]

⁶⁴ *Les grognements sauvages des animaux insatisfaits et des hommes insatisfaits* [11]

el hombre, inscrito en la naturaleza. De todo este problema habló desde la etnología Michel Leiris:

De même qu'à l'idée de nature s'oppose celle de culture, comme s'oppose au produit brut l'objet manufacturé ou bien à la terre vierge, la terre domestiquée, à l'idée de civilisation s'est longtemps opposée –et s'oppose encore dans l'esprit de la plupart des occidentaux- l'idée de sauvagerie (condition du "sauvage", de celui qu'en latin on nomme *silvaticus*, l'homme des bois) ; tout se passe comme si, à tort ou à raison, la vie urbaine était prise comme symbole de raffinement par rapport à la vie, censément plus grossière, de la forêt ou de la brousse et comme si pareille opposition entre deux modes de vie permettait de répartir le genre humain en deux catégories : s'il est dans certaines portions du globe, des peuples que leur genre de vie fait qualifier de "sauvages" il en est d'autres "civilisés" qu'on se représente comme plus évolués ou sophistiqués et comme les détenteurs et propagateurs de culture par excellence, ce qui les distinguerait radicalement des sauvages, considérés comme encore tout proches de l'état de nature (Leiris, 2001: 32-33)

Ahora bien, es interesante notar cómo, en el discurso del Dealer y en los temores del Cliente, encontramos los mismos elementos relacionados con la palabra "salvaje". Por ejemplo, el peligro: "y que lo hace salir de su casa *a pesar* de los gruñidos salvajes"⁶⁵; la violencia: "se lanzan salvajemente el uno sobre el otro"; y, sobre todo, la cercanía insistente del hombre y del animal. En efecto, el hecho de que siempre, en la caracterización de este cronotopo, se hable conjuntamente de "hombre y animal" o, más precisamente, de "hombre o animal" es, sin duda, significativo –y esto ocurre en el discurso de ambos personajes. Se observa "la insatisfacción ligada a una condición paralela o común"⁶⁶ (Job, 2008: 63), es decir, que el animal aparece igualmente insatisfecho que el hombre: el animal toma conciencia y se empareja al hombre, en él se puede descargar el deseo: "comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal qui passe devant moi" [9]. A la par, el hombre aparece, en este cronotopo, gruñendo: el animal desea y el hombre gruñe, el hombre desea y el animal gruñe, entrelazados en un juego en donde se borran las fronteras de lo humano. Job ve ahí "Que la figuration récurrente de l'animalité fonctionne en somme comme un opérateur d'une disqualification de la nature (en tant que violence) et d'une requalification de la nature (en tant que sa loi appelle l'homme à se dépasser)" (Job, 2008: 62). En efecto, el Dealer se adjudica provisoriamente la humildad porque son iguales en esta hora y esta latitud, iguales entre ellos e iguales a los animales insatisfechos. La

⁶⁵ Las cursivas son nuestras.

⁶⁶ *L'insatisfaction liée à une condition parallèle ou commune.* (Job, 2008: 63)

corrección, las normas de conducta, dice el Dealer, son necesarias en esta hora porque ya no son obligatorias:

Je vous ai laissé l'arrogance à cause de l'heure du crépuscule à laquelle nous nous sommes approchés l'un de l'autre, parce que l'heure du crépuscule à laquelle vous vous êtes approché de moi est celle où la correction n'est plus obligatoire et devienne donc nécessaire, où plus rien n'est obligatoire qu'un rapport sauvage dans l'obscurité. [21-22].

La naturaleza se ve indirectamente revalorada en tanto que obliga a los hombres a trascender el primer impulso frente a la libertad completa, a la ausencia de obligación, de autoridad, y a adoptar la corrección y la diplomacia como condición de la comunicación pacífica. Así, por la necesidad de corrección y la descalificación de la naturaleza como lugar de las relaciones salvajes, vemos cómo el hombre, en esta hora y este lugar así caracterizados, se acerca al animal en virtud de la clausura del comercio regulado. En la profundidad de la ciudad encontramos un mundo salvaje, la frontera transportada de la naturaleza bestial del hombre en el seno mismo de la cultura⁶⁷. De la misma forma comprendemos en esta obra las palabras que dedicó Koltès a *Quai Ouest*: “un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé” (Koltès, 2006: 13).

Las leyes de este mundo son totalmente ajenas al Cliente y es por eso que este espacio representa para él una constante amenaza: “Vous, vous ne risquez rien ; vous connaissez en moi l'inquiétude et l'hésitation et la méfiance; vous savez d'où je viens et où je vais; vous connaissez ces rues, vous connaissez cette heure, vous connaissez vos plans; moi, je ne connais rien et moi, je risque tout.” [32]. El Cliente entiende la falta de regulación institucional en este espacio como un acercamiento a la naturaleza, es decir, a la ley del más fuerte:

[...] C'est de ces mystères et de cette obscurité qui sont vôtres qu'est issue la règle qui veut qu'entre deux hommes qui se rencontrent il faille toujours choisir d'être celui qui attaque; et sans doute, à cette heure et en ces lieux, faudrait-il s'approcher de tout homme ou animal sur lequel le regard s'est posé, le frapper et lui dire: je ne sais pas s'il était dans votre intention de me frapper moi-même, pour une raison insensée et mystérieuse que de toutes façons vous n'auriez pas cru nécessaire de me faire connaître, mais, quoi qu'il en soit, j'ai préféré le faire le premier, et ma raison, si elle est insensée, n'est du moins pas secrète : c'est qu'il flottait, de par ma

⁶⁷ Nos acordamos de Freud: el ser primitivo no pertenece a un pasado superado.

présence et par la vôtre et par la conjonction accidentelle de nos regards, la possibilité que vous me frappiez le premier, et j'ai préféré être la tuile qui tombe plutôt que le crâne, la clôture électrique plutôt que le museau de la vache. [25]

Como se puede observar, el Cliente opone la regulación comercial no-homologada propuesta por el Dealer, a la ley natural de supervivencia del más apto. El personaje califica esta ley como “insensata” y “misteriosa”: no nada más es incomprensible para él, sino que está desprovista de razón. Los mismos binomios se repiten: cultura/naturaleza, razón/violencia. A pesar de los intentos de acercamiento del Dealer, de sus propuestas de familiaridad, de su discurso de cordialidad, el Cliente no puede considerar que un espacio exterior a la regulación absoluta de las leyes de su mundo pueda tener cualquier tipo de norma –ni siquiera la diplomacia necesaria que le propone el Dealer: “il n’y a point de paix ni de droit dans les éléments naturels, il n’y a pas de commerce dans le commerce illicite, il n’y a que la menace et la fuite et le coup sans objet à vendre et sans objet à acheter et sans monnaie valable et sans échelle des prix, ténèbres, ténèbres des hommes qui s’abordent dans la nuit” [24]. Regresamos de nuevo al imaginario del Cliente y recordamos la historia y las denominaciones culturales: se llamó a un periodo del medioevo “la edad oscura” ignorando la producción cultural del momento, calificando un periodo y un espacio como carente de razón, incivilizado, peligroso. Finalmente, como ya lo mencionamos, este espacio representa para el Cliente el peligro del contagio. El personaje asume que la ilegalidad puede transponerse a su persona por el simple contacto con su territorio. La visión paranoica de una ley omnipresente muestra bien la incomprensión del Cliente frente al espacio que pisa: comprende que en este espacio no tienen poder las leyes que rigen su mundo y, aun así, en un pensamiento mórbidamente reconfortante, las siente cercanas, presentes.

El poder de contagio en este lugar de riesgo también emana de otra característica del espacio del encuentro: su indefinición. Observamos entonces, en la concepción espacial del Cliente, un elemento particularmente contradictorio. Por un lado, el personaje considera que el espacio del encuentro es vago e indeterminado. Desde su primera réplica niega incluso acordarle el estatuto de territorio. En su discurso, el mundo del Dealer aparece primero como un no-lugar: “Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure, je marche tout court” [13], “si je suis ici, en parcours, en attente, en suspension, en

déplacement, hors-jeu, hors vie, provisoire, pratiquement absent, pour ainsi dire pas là” [19]. Posteriormente, cuando el personaje comienza a aceptar la realidad de su situación, el mundo de su interlocutor –que ya parece como territorio-, permanece sumido en la vaguedad y la indeterminación: “Labyrinthe obscur dans l’obscur territoire où je me suis perdu” [20], “dans l’infinie solitude de cette heure et de ce lieu qui ne sont ni une heure ni un lieu définissables [...]” [52]. Se conjuntan aquí también los elementos del imaginario del Cliente. En la oscuridad el hombre no puede ver claramente, sólo percibe sombras, siluetas, no puede situarse geográficamente, se pierde toda referencia sumergido en una masa negra, indeterminada, vaga. Así percibe al Dealer en relación directa con la hora y el lugar: “je suis celui qui ne vous connaît pas, qui ne peut vous connaître, qui ne fait que supposer votre silhouette dans l’obscurité.” [32]. La imposibilidad de visión en la oscuridad es una calca aquí de la imposibilidad de la razón frente a lo desconocido: el Cliente no nada más no puede verlo, sino que no puede conocerlo, es decir, comprenderlo.

Por otro lado, la peculiar caracterización que hace el Cliente del espacio vago e indeterminado del Dealer contrasta con la lógica más evidente: ¿Cómo se puede definir un espacio sin límites? ¿Cómo se puede pensar un territorio sin fronteras? ¿Cómo puede el Cliente sentirse prisionero de un mundo extranjero si no puede definir el espacio que lo aprisiona? El Dealer propone al Cliente, al final de la obra, una posibilidad de evasión: “¿Si ce n’est pas le déshonneur de la fuite qui vous en empêche, pourquoi ne fuyez-vous pas?”[56]. Sin embargo, esta propuesta no encuentra ningún eco en su interlocutor: sea la razón que sea, el Cliente no puede escaparse del territorio del encuentro. Anne Ubersfeld caracterizará así los espacios contradictorios en la obra de Koltès:

Restent les espaces ouverts, sans limites assignables [...]. Que dire de *La Solitude*, si ce n’est que cette rue vide, dont on ne sait à la lettre où est sa place, figure en même temps comme champ clos dont les deux “combattants” ne peuvent sortir. Faux vide, fausse liberté [...]. On se croit libre mais il y a “une clôture électrique”. [...] Comme si chez Koltès tout abri, tout espace protégé était du même coup ouvert à tous les dangers –et comme si l’espace vide, sans frontière, était en même temps une prison (Ubersfeld, 2001: 113-114).

Ubersfeld nos sugiere incluso la imagen que propone el Cliente en la obra: “on est le musée d’une vache qui a voulu brouter de l’autre côté de la clôture électrique” [25]. Esta imagen puede funcionar en dos sentidos: sea que el Cliente lamenta el haber intentado cruzar la reja para adentrarse en este territorio, sea que el Cliente teme las consecuencias de

querer salir de él. En cualquier caso, la idea de un espacio indeterminado y vago se difumina frente a la realidad de un espacio cercanamente delimitado, cerrado, enclaustrado como prisión, en la situación actual de los personajes.

Espacio delimitado, espacio salvaje, espacio peligroso, sin duda, pero también espacio de la soledad, espacio vacío, abandonado. El Cliente caracteriza en diferentes circunstancias este vacío – “Là, que nous sommes seuls, dans l’infinie solitude de cette heure et de ce lieu” [52] – y llega incluso a culparlo de la incomodidad entre los interlocutores, del desarrollo funesto que empieza a tomar el encuentro: “Venez avec moi; cherchons du monde, car la solitude nous fatigue” [56]. Esta caracterización del espacio no se da exclusivamente en el discurso del Cliente. El Dealer propone una imagen que resulta interesante:

Deux hommes qui se croisent n’ont pas d’autre choix que de se frapper, avec la violence de l’ennemi ou la douceur de la fraternité. Et s’ils choisissent à la fin, dans le désert de cette heure, d’évoquer ce qui n’est pas là, du passé ou du rêve, ou du manque, c’est qu’on ne s’affronte pas directement à trop d’étrangeté. [47-48]

El desierto evoca aquí dos cuestiones diferentes. Por un lado, literalmente, el espacio vacío del encuentro, el territorio desierto que los rodea. Por otro lado, metafóricamente, el espacio vacío entre los hombres que se encuentran en este territorio: “le rien qui est entre nous” [54], como la define el Cliente. Ambos sentidos se corresponden: al ser un territorio desolado, todo encuentro con alguien es singular, extraño; y entre los hombres que se encuentran en este desierto, el desconocimiento mutuo es la única característica compartida. La soledad de este territorio se traduce en la extrañeza fundamental de todos los hombres que ahí se encuentran accidental o conscientemente: esta soledad es el espacio de la singularidad.

Se opone aquí, inmediatamente, otro espacio, un espacio soñado por el Cliente, un espacio que recuerda con nostalgia, en donde los hombres piensan de la misma forma, actúan como uno ciñéndose a una voluntad reguladora. Así, cuando el Cliente amenaza con pedir auxilio, deja en claro que una multitud lo auxiliará, una multitud que lo comprenderá en conjunto como víctima. Son entonces personas de su mundo que comparten y se someten a la ley que el Cliente no deja de evocar: “Si j’appelais de ce côté, vers ce mur, là-haut, vers le ciel, vous verriez des lumières briller, des pas approcher, du secours” [55].

Existe entonces otro espacio contrario al territorio del encuentro: el espacio que habitaba el Cliente. Así lo entendió también Ubersfeld: “il est un espace déterminé mais il suppose dans la parole des personnages un ailleurs” (Ubersfeld, 2001: 110). Como lo señalamos, el Cliente, en su voluntad de diferencia, afirma una pertenencia, dibuja en contraparte un mundo que opone al del Dealer. Es así como podemos entender ciertas imágenes en su discurso: “si vous donniez un nom à votre offre, choses licites ou illicites, mais nommées [...] si vous me les nommiez, je saurais dire non, et je ne me sentirais plus comme un arbre secoué par un vent venu de nulle part et qui ébranle ses racines.” [26-27]. El Cliente se siente entonces como un árbol que intentan desenraizar. La imagen de las raíces nos remite inmediatamente a la de pertenencia, sobre todo si observamos la caracterización del Dealer aquí como “un viento sin origen”. Así, su interlocutor queda dibujado como un ser sin pertenencia, indefinible, que no se puede asir, mientras que él se figura con la imagen de un árbol que crece desde sus raíces, que se mantiene apegado a su pertenencia y que la muestra con orgullo. Esta pertenencia está íntimamente ligada a un espacio ausente que regresa constantemente en el discurso del Cliente. Para caracterizarlo y explicar su relación íntima con el personaje, es necesario encontrar los puntos de oposición en el territorio del encuentro y su organización lógica.

En la concepción espacial del Cliente, el mundo se distribuye de cierta manera. Así, la distribución geográfica de los mundos enfrentados —el del Dealer y el Cliente— responde a una cierta clasificación que resuena en preceptos morales y estratificaciones sociales. Los mundos de ambos personajes se organizan entonces, en la comprensión del Cliente, según una lógica vertical y una lógica horizontal.

Verticalmente, el mundo del Cliente se sitúa arriba, “hacia el cielo”⁶⁸ (Koltès, 2008: 165). Es el espacio salubre en donde vive la legalidad, el control y el orden: “plus on habite haut, plus l’espace est sain” [13]. En el mundo elevado del Cliente prima la luz eléctrica, los elementos naturales se controlan por calefacción y luminosidad porque “toda luz natural, todo aire sin filtrar y la temperatura de las estaciones no alterada hace azaroso al mundo” (Koltès, 2008: 150)⁶⁹ [24]. En la lógica del Cliente, este espacio elevado del que

⁶⁸ *Vers le ciel* [55]

⁶⁹ *Toute lumière naturelle et tout air non filtré et la température des saisons non corrigée fait le monde hasardeux.* [24]

proviene y al que quisiera regresar debería de estar aislado de todo contacto, relacionarse sólo con las alturas: “Or il n’existe aucun moyen qui permette, à qui se rend d’une hauteur à une autre hauteur, d’éviter de descendre pour devoir remonter ensuite, avec l’absurdité de deux mouvements qui s’annulent” [13]. A esto responde también que sea el espacio de los asuntos privados -“ je marche tout court, allant d’un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent dans ces points et non pas en parcours ” [13]-, y el espacio de los interiores – “J’allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi là-haut, à cette autre fenêtre éclairée” [13]-, que se opone al espacio público de los encuentros, espacio exterior, a ras de suelo. Es también el espacio que desecha, el espacio que desprecia a los hombres desechados, “los residuos arrojados por las ventanas”⁷⁰ (Koltès, 2008: 145): “lorsque l’ascenseur vous a déposé en bas, il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n’a pas voulu là-haut” [13]. Así, el espacio del Dealer está poblado –en su desolación- por los desperdicios del espacio salubre de las alturas. Los que habitan el territorio bajo del encuentro son seres a los que se les niega la posibilidad de ascensión, que portan “una indescriptible ley de gravedad” y que los “ata a este momento, a este lugar [...] desde donde evalúa[n] suspirando la altura de los edificios”⁷¹ (Koltès, 2008: 145-146). Lo que caracteriza entonces a los seres que habitan el espacio de las alturas es la movilidad, la posibilidad de ascensión –social, en imagen-, mientras que los habitantes de lo bajo suspiran en deseo frustrado por la imposibilidad de ascender, fijos, inmóviles.

Por otra parte, el territorio del encuentro es, de la misma forma, un espacio que el Cliente califica –a su pesar- como un lugar de igualdad geográfica. El Dealer había afirmado esta igualdad en su noción de justicia:

[...] il n’y a pas de vraie injustice sur cette terre autre que l’injustice de la terre elle-même, qui est stérile par le froid ou stérile par le chaud et rarement fertile par le doux mélange du chaud et du froid ; il n’y a pas d’injustice pour qui marche sur la même portion de terre soumise au même froid ou au même chaud ou au même doux mélange, et tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux est son égal car ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude, esclaves des mêmes froids et des mêmes chaleurs, riches de même et de même pauvres [...] [11]

⁷⁰ *Les déchets jetés par la fenêtre* [13]

⁷¹ *Une imprescriptible loi de pesanteur qui vous est propre, que vous portez, visible comme un sac, et qui vous attache à cette heure, en ce lieu d’où vous évaluez en soupirant la hauteur des immeubles.* [14]

El Cliente, finalmente acepta esta constatación en vista de justificar la mirada que posó sobre su interlocutor:

Regarder vers le ciel me rend nostalgique et fixer le sol m'attriste, regretter quelque chose et se souvenir qu'on ne l'a pas sont tous deux également accablants. Alors il faut bien regarder devant soi, à sa hauteur, quel que soit le niveau où le pied est provisoirement posé; c'est pourquoi quand je marchais là où je marchais à l'instant et où je suis maintenant à l'arrêt, mon regard devait heurter tôt ou tard toute chose posée ou marchant à la même hauteur que moi; or, de par la distance et les lois de la perspective, tout homme et tout animal est provisoirement et approximativement à la même hauteur que moi. [23]

Al mismo tiempo, el Cliente explica las razones de esta mirada a través de su lógica vertical: mirar al cielo le causa nostalgia porque quiere regresar a su acostumbrada altura, mirar al suelo lo entristece por la fatalidad que lo mantiene atado a ese territorio de lo bajo. Frente al carácter inaccesible y de superioridad que imprime el Cliente al mundo de las alturas, el espacio a ras de suelo es el espacio de la igualdad. Por las mismas “leyes de la perspectiva” se intuye la distancia que traza el Cliente: desde arriba, sin esfuerzo, se ve para abajo, nunca se confronta la mirada con la de los que habitan ese territorio inhóspito; en lo bajo, todos los que ahí se encuentran, sin importar la pertenencia, responden a una misma latitud, deben confrontarse con la mirada del otro. Esta justificación se contradice con el uso de un condicional planteado por el Cliente en una forma difuminada de confesión:

Si c'était par inertie que je m'étais approché de vous? Porté vers le bas non par volonté propre mais par cette attirance qu'éprouvent les princes qui vont s'encanailler dans les auberges, ou l'enfant qui descend en cachette à la cave, l'attirance de l'objet minuscule et solitaire pour la masse obscure, impassible qui est dans l'ombre. [42]

Las justificaciones del Cliente se entorpecen y su discurso parece estar cada vez más cerca de la admisión de un deseo anterior. Pero no nos adelantemos. Aquí, la lógica vertical es también la que alimenta una justificación: lo bajo, lo oscuro ejerce un extraño poder de atracción. La imagen social ya no se muestra aquí velada por imágenes y supuestos, la comparación del Cliente con “los príncipes que van a envilecerse a las posadas”, muestra bien la superioridad social que proyecta y el espacio al que pertenece. De la misma forma, el niño se esconde para descender a la oscuridad del sótano porque no lo tiene permitido. El Cliente admite en hipotéticos entonces el estarse escabullendo de una pertenencia social que se rige por una ley absoluta para descender al mundo de la ilegalidad.

El Dealer, por su parte, niega la imposibilidad de ascensión al mismo tiempo que afirma su pertenencia y critica la autoproclamada superioridad de aquellos que se dicen dueños excluyentes del movimiento de los ascensores:

Vous avez raison de penser que je ne descends de nulle part et que je n'ai nulle intention de monter, mais vous auriez tort de croire que j'en éprouve du regret. J'évite les ascenseurs comme un chien évite l'eau. Non pas qu'ils refusent de m'ouvrir leur porte ni que je répugne à m'y enfermer [...]. Il en est des ascenseurs comme de certaines drogues, trop d'usage vous rend flottant, jamais monté jamais descendu, prenant des lignes courbes pour des lignes droites et glaçant le feu en son centre. [16]

Como ya lo señalamos, la imagen del binomio calor/frío representa para el Dealer la separación entre dos mundos, aquél sustraído de la ley, abierto al deseo y aquél sometido a la regularización, con el deseo helado reprimido. El constante recorrido por las alturas que ejecutan aquellos afines a los ascensores parece, según la lógica del Dealer, volverlos inapetentes frente al deseo. El apego a la legalidad los caracteriza. Pero, considerando ahora cuestiones geográficas, no podemos dejar de observar otra relación transtextual entre la lógica vertical del Cliente y el binomio calor/frío en el imaginario del Dealer. En efecto, la distribución global de la riqueza se caracteriza también por zonas geográficas y, por ende, climáticas. Al sur pertenece, en el plano geo-político general, la pobreza y la marginación, los climas cálidos, los desiertos interminables. Al norte corresponde, en el mismo plano, la riqueza global y las temperaturas bajas. Las imágenes también responden aquí a referencialidades que significan globalmente como símbolos.

Finalmente, el movimiento de los ascensores, en la imagen del Dealer, aleja a las personas de la realidad, los vuelve volátiles. Su crítica al Cliente es clara: por el desplazamiento en las alturas, este personaje pierde piso, se vuelve ajeno a la realidad que lo rodea. Fenómeno cotidiano de sustracción: el Cliente olvida todo el mundo bajo que habita el Dealer, como quiere olvidar la comida que digiere y los desechos que tira por la ventana⁷². Es así como el Dealer comprende también la contradicción que observa entre el desplazamiento del Cliente y la justificación que intenta aminorar su impacto. Cuando

⁷² A la imagen de una clase extremadamente adinerada que se transportan en helicópteros por los aires o camionetas de vidrios polarizados cuando tocan los suelos; o de los turistas de crucero que llegan a las costas para nunca tocar tierra: un puente los encamina del barco hacia tiendas y restaurantes selectos a su gusto. Lo que vive a ras de suelo queda, en los dos casos, invisible, olvidado.

habla de “confundir líneas rectas con líneas curvas”, critica la lógica de desplazamiento horizontal que pone en juego su interlocutor.

A la lógica que organiza el espacio verticalmente en la concepción del Cliente, responde entonces una organización horizontal. La lógica espacial horizontal del Cliente expone, como señala Patrice, una cierta organización de los desplazamientos en una rígida concepción geométrica: “[au Client] semble lui déplaire l'équivocité du sens de *deal* et du Dealer, et la géométrie non euclidienne” (Patrice, 2008: 43). Así, el Cliente valoriza, sobre todo, las líneas rectas, los círculos perfectos, la organización controlada, en general, de las formas: “J'allais de cette fenêtre [...], à cette autre fenêtre [...], selon une ligne bien droite” [13]; “je n'en ai pas plus que d'offre à vous faire, et il va bien falloir que vous fassiez un écart pour que je n'en ai pas à faire, que vous démenagiez de l'axe que je suivais, que vous vous annuliez” [15]; “Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction.” [52]. Esta organización espacial retoma la imagen moralmente valorizada de la rectitud –la línea frente a lo desviado, torcido, esquivo –la curva. El Cliente terminará admitiendo que su rectitud se torció, pero no puede admitir que esto haya pasado por un deseo anterior o una voluntad de satisfacerlo. En vez de eso, culpa la mirada del Dealer:

[...] du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent soudainement violée, l'innocence coupable, et la ligne droite, censée me mener d'un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur dans l'obscur territoire où je me suis perdu [19-20]

Mounsef añade otra idea más: “La pièce pose en premier lieu l'incommensurabilité du destin de deux solitudes vouées à n'être que deux lignes parallèles qui naturellement ne peuvent se croiser que dans la clandestinité des espaces illicites” (Mounsef, 2005: 130). La existencia de estos dos seres en los planos diferenciados de sus mundos plantea exactamente la paradoja de dos líneas paralelas que se cruzan: en la regulación natural del mundo, en la disposición diferenciada de las procedencias, en un cierto equilibrio de fuerzas sociales, estos dos seres no debían cruzarse nunca. Sin embargo, como lo entiende el Dealer, el espacio de lo bajo -donde se confunden las leyes de los hombres con las leyes naturales, en donde se pierden las referencias y prima el irracional deseo- es el lugar

fatídico de un encuentro que, tal vez, no debió suceder y que no hubiera sucedido en ningún otro lugar, a ninguna otra hora:

Et si je dis que vous fîtes une courbe, et que sans doute vous allez prétendre que c'était un écart pour m'éviter, et que j'affirmerai en réponse que ce fut un mouvement pour vous rapprocher, sans doute est-ce parce qu'en fin de compte vous n'avez point dévié, que toute ligne droite n'existe que relativement à un plan, que nous bougeons selon deux plans distincts, et qu'en toute fin de compte n'existe que le fait que vous m'avez regardé et que j'ai intercepté ce regard ou l'inverse, et que, partant, d'absolue qu'elle était, la ligne sur laquelle vous vous déplaçiez est devenue relative et complexe, ni droite ni courbe, mais fatale. [18]

CAPÍTULO V:

IDENTIDAD DISCURSIVA: DEL HABLA AL MUNDO

*This morning I woke up in a curfew;
O God, I was a prisoner, too!
Could not recognize the faces standing over me;
They were all dressed in uniforms of brutality.*

*How many rivers do we have to cross,
Before we can talk to the boss?
All that we got, it seems we have lost;
We must have really paid the cost.*

Bob Marley, “Burning and Looting”, 1973.

El diálogo, como lo concibe Hegel, citado aquí por Ryngaert, es lo que “representa el modo de expresión dramática por excelencia”⁷³ (Ryngaert, 1993: 104). Se comprende entonces su importancia en cuanto al estudio del personaje; sobre todo si consideramos el problema de las modificaciones al diálogo teatral en el siglo XX. El teatro, a partir de los años setenta, se interesó más en los modos de aparición del lenguaje, en la enunciación, tejiendo lazos particulares con la fábula del drama. La situación deja de ser lo que propicia la aparición del lenguaje dramático. Dicho de otro modo, el diálogo crea, por él mismo la situación. Como lo observamos en capítulos anteriores, en la dramaturgia de Koltès ya no encontramos –necesariamente- una “gran acción” que justificaría todas las apariciones de la palabra. La palabra, por ella misma, teje acciones a lo largo del drama mostrando los movimientos, los micro-actos que crean la tensión dramática. Así, es de primera

⁷³ (...) représente le mode d’expression dramatique par excellence. (Ryngaert, 1993: 104).

importancia el estudio de la relación del personaje con su palabra. Desde el momento en que se privilegia la enunciación, se puede encontrar en la palabra de los personajes la imagen que proyectan de sí mismos, la imagen que tienen de los otros personajes y la relación que crean con el mundo que lo rodea -y la dramaturgia de Koltès está fuertemente relacionada con el mundo, con una “realidad concreta”, como le gustaba llamarla a Duvignaud (1999).

En este capítulo buscaremos encontrar la relación entre el personaje, su palabra, y el mundo que lo rodea. Con este fin, el análisis se encaminará en un principio hacia lo que se esconde detrás de la construcción discursiva del Cliente. Esto nos permitirá comenzar el capítulo con una interpretación más general de la obra al mismo tiempo que damos cuenta de la engañosa relación que mantiene el personaje con las acciones que realiza y el lenguaje que utiliza a lo largo del drama. Posteriormente, intentaremos elucidar la relación del discurso del personaje con identidades -su identidad primero y la identidad de la situación después- con el fin de relacionar la constitución del personaje mediante su palabra. Es la enunciación que nos señala esta situación pragmática del discurso: si nos interesamos en sus modos de aparición, debemos interesarnos en quién es el que lo profiere y cómo se proyecta él mismo en su decir. Job lo comprenderá así también:

En se reportant à ses propres conditions d’effectuation, dans la mesure où, à la lettre, celles-ci visent un effet sur l’autre, le discours fait une part essentielle à l’implication de l’image morale ou mentale du locuteur [...]. Pour inspirer confiance, l’orateur construit une certaine image de lui-même (prudence, vertu, bienveillance) et affecte à son auditeur certains traits : c’est l’*èthos* aristotélicien⁷⁴ du discours [...]. (Job, 2009: 44)

⁷⁴ El concepto de *ethos*, en Aristóteles, “designa las virtudes morales que hacen creíble al orador, es decir: la prudencia, la virtud y la benevolencia”: “De que los oradores sean dignos de crédito se señalan, pues, tres causas: porque tres son las causas que nos mueven a creer aparte de las demostraciones. Son estas tres la prudencia, la virtud, y la benevolencia; porque los oradores, sabemos, recurren a la falsía en aquellas cosas sobre las que hablan o deliberan, sea por todas estas causas juntas, sea por alguna de ellas; ya que, o bien por falta de prudencia no opinan con rectitud, o bien opinando rectamente, no dicen lo que en realidad creen por maldad, o bien, siendo prudentes y honrados no son benevolentes, por lo cual es posible que no aconsejen lo mejor a los que han de decidir el litigio. Y fuera de estas causas, no hay otra. Es, pues, necesario que, el que parezca poseer en sí todas estas cualidades resulte digno de crédito a los oyentes.” (Aristóteles, 2007: 138) Por otra parte, Amossy comenta, siguiendo a Eggs, que el *ethos* aristotélico tiene una dimensión social en tanto que el orador puede ser eficiente convenciendo si presenta una imagen apropiada de su “carácter y tipo social”(Amossy, 2005: 246). En cualquier caso, el *ethos* se dibuja como una representación del orador que no es más que una imagen de sí mismo, una imagen que, como bien lo señala Amossy, es producto de su discurso y no es necesariamente su “persona real”.

Finalmente, se mostrará la relación de la palabra con un realidad concreta, subrayando su calidad mimética⁷⁵. Así, nuestro último punto de análisis será la relación de la palabra del personaje con una capacidad de mitificación, mostrando que la calidad mimética del discurso del personaje trasciende su situación y aborda problemas que van más allá de los límites referenciales de la obra.

V.1. El Cliente detrás de sus palabras

Todo parte de un giro temporal que sorprende. En el discurso del Cliente irrumpe repentinamente un tiempo verbal que desordena la lógica discursiva imperante por su inusual y contrastante ruptura: el tiempo de la nostalgia. Tiempo que, a pesar de su extrañeza, concuerda con la imagen que proyecta el personaje en su discurso: la desesperación retrospectiva del Cliente acentuada por el condicional pasado.

Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage ; alors j'aurais, peut-être, pu me tromper sur la légitimité de votre présence et de l'écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin et, à mon tour, faire un écart qui s'accommodât au vôtre ; mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle ? Il n'est pas de nuit sans lune qui ne paraisse être midi si vous vous y promenez, et ce midi-là me montre assez que ce n'est pas le hasard des ascenseurs qui vous a placé ici, mais une imprescriptible loi de pesanteur qui vous est propre, que vous portez, visible, sur les épaules, et qui vous attache à cette heure, en ce lieu, d'où vous évaluez en soupirant la hauteur des immeubles. [14]

En el discurso del Cliente, el uso de este tiempo se refiere a las condiciones hipotéticas en las que el encuentro hubiera podido evitarse. Se trata entonces de una construcción de causalidad y de consecuencias posibles. Ésta se edifica principalmente alrededor del adverbio “Alors” que nos señala las posibles consecuencias dentro de este pasado hipotético. A través de estas consecuencias comprendemos que el Cliente hubiera podido equivocarse sobre la legitimidad de la presencia del Dealer y del desplazamiento que efectuó para ponerse en su camino. Debemos detenernos un momento para considerar las nociones implicadas en estas consecuencias; nociones esenciales para la comprensión del pasado hipotético que plantea el Cliente y sus reales implicaciones en la lógica del

⁷⁵ Recordemos que la mimesis, como la plantea Abirached, no señala una imitación resuelta, absoluta, de la realidad

texto. Nos referimos justamente a la idea de legitimidad de la presencia y legitimidad del desplazamiento. Podríamos preguntarnos a qué se refiere el Cliente con la legitimidad de una presencia, o de un desplazamiento. ¿Cómo podría un desplazamiento ser ilegítimo? ¿Cómo podría legitimarse una presencia?

Si aceptamos una acepción del concepto de “legitimidad”, siguiendo un empleo contemporáneo del término, “legítimo” se referiría a lo “justo” en el sentido de fundado, razonado, basado en justicia; algo así como el empleo hecho de legítimo en frases como las siguientes: “miedo legítimo”, “duda legítima”, “preocupación legítima” (Comte-Sponville, 2001: 337). Ahora bien, este sentido no parece concordar congruentemente con “presencia” o “movimiento” si no es justamente a través de una necesidad de “justificación” impuesta a estos dos estados.

El Cliente parece señalar aquí que, en su concepción, la presencia y el desplazamiento del Dealer no están justificados. Pero también necesitamos preguntarnos qué es lo que finalmente justifica un desplazamiento y una presencia. Al comprender que, en el lenguaje de la obra, numerosos términos arcaicos nos remiten a una lengua pasada en un contexto contemporáneo -y que Koltès mismo comparó esta obra con los diálogos filosóficos del siglo dieciocho- podemos hablar de diferentes concepciones enmarcadas dentro del término de “legitimidad” tal y como lo usa el Cliente. En efecto, una presencia sería legítima si está bien fundada en razones precisas o bien si se demuestra conforme a la justicia –sea esta natural o en referencia al derecho positivo, conforme a la equidad, moralidad o a la legalidad. Podemos entonces concordar con la definición que presenta Comte-Sponville de legitimidad:

Est légitime ce qui est dans son “bon droit”, ce qui suppose qu’un droit ne l’est pas toujours. La légitimité, c’est la conformité non seulement à la loi (légalité) mais à la justice ou à un intérêt supérieur. Voler pour ne pas mourir de faim, comploter contre un tyran, désobéir à un pouvoir totalitaire, résister, les armes à la main, contre un occupant, voilà autant de comportements qui, pour être le plus souvent illégaux, n’en seront pas moins, sauf situation très particulière, parfaitement légitimes. On demandera qui en décide. Un tribunal le peut, s’il est assez fort et assez juste, mais il ne le fera le plus souvent qu’après coup –quand il sera trop tard- et non sans risque, bien souvent, de se tromper. Seuls les vainqueurs sauf exception, disposent de tribunaux, et rien n’interdit que la justice, parfois, soit du côté des vaincus. C’est pourquoi la seule instance de légitimation reste la conscience individuelle. Cela fait peu ? Sans doute, pour ceux qui en manquent ou voudraient

une garantie. Mais ce peu, pourtant, doit suffire –puisqu’il n’a rien d’autre. (Comte-Sponville, 2001: p 337)

La legitimidad como concepto podría ser comprendida, entonces, en general como una cuestión puramente subjetiva que puede o no englobar la conformidad a la ley, a la legalidad y a una instancia superior de justicia. Finalmente no hacemos más que juntar aquí, siguiendo la definición de Comte-Sponville, la percepción antigua que se tenía de esta palabra y su acepción moderna. Es decir, la legitimidad como sinónimo de legalidad, conformidad a una instancia superior de justicia –empleo arcaico del término- y la legitimidad como noción subjetiva más cercana a una idea moral. En este acercamiento a dos significados de la misma palabra, significados que han cambiado con el tiempo, comprendemos también el discurso mismo de la obra, entre lo arcaico y lo contemporáneo, entre el discurso y su aspecto concreto que lo relaciona con el mundo actual.

Al dudar entonces de la legitimidad de la presencia y del desplazamiento del Dealer, el Cliente podría estar dudando de la legalidad y de las intenciones morales que conllevan dicha presencia y dicho desplazamiento. Para decirlo de otro modo, se podría entender, por esta formulación, que el Cliente duda de las intenciones que motivan al Dealer, que justifican su presencia y su desplazamiento como acciones legales, moralmente aceptables o bien, justificables desde algún punto de vista racional. Al comprender las acusaciones que el Cliente deja caer sobre el Dealer, y al tomar en cuenta la carga subjetiva que conllevan en la palabra de “legitimidad”, podemos desenmarañar una cierta imagen del Cliente en su propio decir, la identidad discursiva que enfrenta al Dealer: su *ethos*.

Al tratar de achacarle a su interlocutor este aspecto tan ambiguo del concepto de legitimidad, el Cliente está afirmándose dentro de una posición de poder. Al formular este concepto en discurso, el Cliente está suponiendo una superioridad moral, está proyectando detrás de sus palabras todo un sistema de justicia –el aspecto legal, antiguo del concepto- y de normas sociales. Justicia y normas que el Dealer quiebra y el Cliente no duda en recordarle. Frente a una afrenta a un sistema, a ciertas normas, a ciertas conductas, el Cliente se convierte en el portavoz subjetivo de la legalidad y el orden. Subraya las leyes que prevalecen en su concepción, se refiere a un sistema que parece frágil en este lugar y esta hora. Ya se construye aquí el *ethos* del Cliente, la identidad discursiva que muestra galante en su discurso: su propia imagen de ser de luz eléctrica y de intercambios

regulados, proclive al orden y al bienestar dentro de las obligaciones legales. Al mencionar el concepto de legalidad comprendemos, más allá de la frase, al personaje en su representación discursiva: lo observamos en la construcción de su identidad hablada, del *ethos* que muestra, como un ser que, lejos de pertenecer al mundo del Dealer, lo juzga a través de las normas y leyes de su propio mundo. Lo impone en respuesta a la toma de poder pragmática del Dealer (cf. p. 100); se afirma como parte de una instancia superior de justicia y normatividad.

El encuentro, en este pasado hipotético que plantea el condicional pasado, se debió a un error de percepción, a la diferencia entre haberse equivocado o no sobre la legitimidad de los movimientos y de la presencia del Dealer. Esta percepción y luego esta legitimidad, ambas plenamente subjetivas, se refieren a la dicotomía metafórica entre luz y oscuridad, y al respeto o violación de normas sociales y de justicia. Ambas separan radicalmente el mundo del Dealer del mundo del Cliente; ambas suponen, en la plena subjetividad del hablante, una diferencia fundamental en actos y presencia. El Cliente opone un sistema, un mundo en el que se incluye, del que se siente parte, el cual conforma su identidad, la insigne pertenencia; y otro mundo que violenta sus reglas. Este otro sistema tenía necesariamente que cargar con todas las connotaciones de lo extraño: la oscuridad, lo oculto, lo peligroso, lo inasible, incomprensible, difícil de delimitar.

Ahora bien, ¿no es esta oscuridad misma, la oscuridad del lugar, enfrentada a la oscuridad del personaje la que justamente impide al Cliente la posibilidad de un error de percepción? ¿No es la oscuridad intrínseca del personaje, la identidad inconfundible que muestra el Dealer, la que le permite al Cliente, según sus propias palabras, estar seguro sobre la legitimidad de sus movimientos y su presencia? ¿Si nunca hubo un error de percepción, si nunca hubo accidente, qué fue lo que causó el encuentro? ¿Si no fue un azar, qué podemos encontrar en este condicional pasado, en este discurso del Cliente, que nos guíe hacia las razones del encuentro?

El Cliente afirma una pertenencia, muestra su careta discursiva, la construye y la viste. Veremos ahora, detrás de ella, cómo ve en oposición la que oculta el rostro de su interlocutor. En la caracterización que seguirá a la consecuencia hipotética que acabamos de explicitar, el Cliente afirma una separación entre él y el Dealer: este último sería en sus

palabras un ser condenado a este lugar y a esta hora por una “imprescriptible ley de gravedad”, un ser que evalúa suspirando la altura de los edificios. Un ser condenado a no poder ascender, a permanecer en este lugar que el Cliente únicamente atraviesa. En todo caso, la condena es diferente: el Dealer no se desplaza y él puede desplazarse. El lugar del encuentro y del diálogo es un lugar que se ve representado en el discurso del Cliente como un lugar de condena del que unos no pueden salir y que otros deben de atravesar, al que unos llegan por “el azar de los elevadores” y que otros no pueden abandonar, negados al uso de dichos elevadores, a una ascensión que, a decir del Cliente, desean.

Esta caracterización del Dealer, la identidad de condenado se encadena a nuestro fragmento en condicional pasado con el peso de la realidad que niega todas las posibilidades esbozadas con un retorno abrupto y tajante al presente del indicativo. Realidad que, para el Cliente, es la constatación de la oscuridad de su interlocutor: “Il n’est pas de nuit sans lune qui ne paraisse être midi si vous vous y promenez” [14]. Abrupto regreso al presente del indicativo, tiempo que usa el Cliente con insistencia para establecer un discurso universal de verdad general. El tiempo resuena como el tiempo de la verdad irrefutable, subrayando la certeza que tiene el Cliente sobre la caracterización que hace de su interlocutor, sobre la identidad que les asigna. Más aún, encontramos el muy particular uso de *être* en vez de *avoir*, fórmula que en su extrañeza agudiza la sentencia: pequeño giro semántico, no es que no *hayan* noches tan oscuras, es que no pueden *existir* noches tan oscuras.

El Dealer aparece entonces, en esta proyección que se quiere verdad irrefutable, como un personaje oscuro, como aquél que minimiza toda oscuridad ambiente con su propia oscuridad. En oposición a la altura y a la luz anteriormente mencionados como propios a su lugar de pertenencia, el Cliente percibe en primera impresión al Dealer como un ser terrestre y oscuro o, aún más, como un ser condenado al suelo y a la oscuridad.

Se reafirma aquí la posición de superioridad que busca crear el Cliente en su discurso, posición que se refiere a la posibilidad de movimiento. Con desagrado y muy a su pesar, el Cliente baja al mundo del Dealer para volver a subir a su mundo, el de las alturas, el de la luz. Su condena es la que le dicta bajar para volver a subir, la que lo fuerza a tocar un mundo al que no pertenece y que le es peligrosamente ajeno. La condena del Dealer, en

las palabras del Cliente, es la condena de la inmovilidad, de la permanencia estática, condena que crece con el deseo imputado de ascensión. De esta forma, al describir lo que considera como una frustración del Dealer, como el deseo frustrado del ascenso, el Cliente traza una línea, una frontera fundamental entre ellos, una separación irresoluble: la de la pertenencia. Con una autoridad agresiva, al Cliente no le bastará trazar esa línea sino que también la jerarquizará: es el Dealer el que desea algo imposible, a saber, la posibilidad de movilidad del Cliente, la posibilidad de elevarse a su mundo.

Podemos volver a plantear aquí la relación entre el texto y el mundo. El prólogo mismo, en su calidad de definición provocadoramente rigurosa, nos invita a considerar el texto a la luz de “la realidad concreta”, de una situación que en su carácter general forma parte de una realidad social y en este caso urbana. Los *deals* se dan en todo lugar y a todas horas en nuestro mundo y los personajes no deben de ser necesariamente considerados como personajes extraordinarios o muñecos metafísicos, sino como los actores en el desarrollo particular de una situación profundamente anclada en la realidad. Como bien lo señalará Patrice: “Le Client et le Dealer ne sont pas des marginaux, ni des êtres d’exception, un *blues man* et un Noir⁷⁶ : des hommes ordinaires. Ils ne sont pas les anormaux que certaines mises en scène voudraient donner à croire.” (Patrice, 2008: 62).

De esta forma, nos permitiremos comentar que en el orgullo del Dealer y la prepotencia del Cliente, en las referencias a la calle y la ascensión, a la luz y a la oscuridad, en las jerarquías y pertenencias, encontramos la realidad de una confrontación de desigualdades sociales: entre el que vende y compra, en los mundos creados por el discurso del personaje y que el Cliente no duda en subrayar. El hablar de desigualdades tal y como nos las sugiere el discurso del Cliente, es hablar, aquí desde la obra, del mundo. Como lo quiso Koltès : “Le théâtre est déjà abstrait en soi, comme n’importe quelle fiction, alors on ne doit y parler que de choses très concrètes, que l’on connaît et que l’on reconnaît” (Koltès, 2006: 82). No se trata de un realismo sino de un lenguaje concreto, en relación con el mundo, la escritura de un pedazo de tierra, un encuentro cotidiano y gente de carne y

⁷⁶ Notamos aquí una pequeña pero significativa equivocación de Patrice: el *blues man* inspira, en realidad, el personaje del Dealer y, por ende, el Negro del que habla. El Cliente, si recordamos la cita de Koltès es un “blondinet méchant”, inspirado de un *punk*.

hueso. Esta obra es la representación simbólica de un realidad externa al contexto de los personajes, a su decir.

Así, en el discurso del Cliente se observa claramente la idea de pertenencia. Un cierto estatuto es infranqueable para algunos, mientras que la vida en la calle, en los intercambios nocturnos ilegales, está ahí: existe para quién la encuentre. La inmovilidad del Dealer que el Cliente caracteriza como condena es claramente una referencia a lo que en su concepción es una evidencia: la imposible inversión de los roles sociales. En efecto, para el Cliente, cada quien pertenece a un mundo preciso y delimitado, inamovible y excluyente. La actitud del Cliente se dibuja en su ya mencionada prepotencia que sugiere que su estatuto es envidiable y que personas como el Dealer no hacen más que suspirar por la ventajosa condición que goza, la condición de la movilidad, de lo regulado, en el marco de lo permitido, de lo establecido, de los hogares en los edificios. Que se entienda bien, no estamos observando en los roles mismos –cliente/vendedor- una suposición intrínseca de distribución de clase, como si el cliente fuese inevitablemente de una cierta condición que excluyera al vendedor, puesto que estos roles no son excluyentes en sí: todo comprador es también un vendedor en esta lógica de mercado. No es posible adjuntar intrínsecamente una pertenencia fija de clase a estos roles sociales. A lo que nos referimos, más bien, es a la manera en que el Cliente muestra su identidad discursiva, construye una imagen propia en el discurso y la opone a la del Dealer. En esta asignación de identidades, el Cliente se retrata como de un estatuto envidiable e inalcanzable, a saber, el de aquel que no *tiene* que recurrir a la ilegalidad, el de aquel que no ha sido ensuciado *-defiled-* por lo que ve como una expresión en riesgo de la necesidad: el que recurra a esta ilegalidad, está necesitado, queda excluido de su mundo pues vive de desechos, toma lo que puede como puede y no lo que quiere, como “se debe”. Para el Cliente, finalmente, el Dealer, caracterizado como un ser de oscuridad, pertenece a un mundo desconocido, al margen del suyo.

La metáfora de la oscuridad en el Dealer va entonces más allá de la asociación entre lo regulado y lo no regulado, de lo que se vende y se compra en horas de luz o de oscuridad, de lo que se hace a escondidas y de lo que se ilumina con luz artificial. Señala también la incomprensión del Cliente frente al mundo del Dealer: es oscuro lo que no llega a asir, lo que no tiene contornos delimitados, aquello en lo que no ve claramente ni el

funcionamiento, ni las normas. El Dealer lleva la identidad de un ser de oscuridad para el Cliente porque se escapa a lo que para él es inmediatamente reconocible, a lo que para él es evidente y comprensiblemente regulado; porque no ve en él más allá de la oscuridad que le imputa. La oscuridad aquí es el otro, la luz sería lo propio.

Regresamos necesariamente a la caracterización que el Cliente hace del Dealer y encontramos en ella un elemento desconcertante y aparentemente paradójico. El Dealer aparece caracterizado como un ser de oscuridad, misterioso pues no se pueden percibir sus contornos, sus intenciones ocultas, sus mecanismos secretos. Sin embargo, la misma oscuridad que lo oculta lo vuelve inmediatamente reconocible, sus intenciones parecen evidentes, su presencia está ligada permanentemente a este lugar y esta hora. El Dealer, a pesar de su misterio, puede ser caracterizado pues muestra una identidad: es un ser de legitimidad dudosa pero finalmente inconfundible.

¿Qué esconde esta aparente contradicción? ¿Cómo puede equivocarse el Cliente sobre las intenciones del personaje misterioso que, sin embargo, imposibilita todo equívoco?

Entre la duda sobre la legitimidad y la certeza de las intenciones se devela una contradicción. Las acciones que se presentan en retrospectiva parecen esconder elementos esenciales sobre quien las narra. La contradicción bien podría ser significativa y llevar finalmente a la caída de las identidades, al descubrimiento del deseo.

Podemos observar primero que la frase en condicional en el discurso del Cliente muestra la siguiente estructura de causa y efecto:

-Si la noche hubiese sido más oscura, no habría podido observar su rostro.

-Entonces me hubiera podido equivocar sobre la legitimidad de su presencia y la legitimidad del desplazamiento que efectuó para ponerte en mi camino.

-Entonces hubiera podido desplazarme de forma adecuada en relación a su desplazamiento.

En la simple constatación de movimiento podemos observar dos desplazamientos: uno que se realizó -el Dealer se puso en el camino del Cliente- y otro que no llegó a realizarse -el Cliente desplazándose de forma adecuada para evitar al Dealer. De esta forma es sencillo inferir la razón por la cual no se realizó este último movimiento: el Cliente sólo hubiera podido apartarse evitando el encuentro si, al no ver el rostro del Dealer, se hubiera equivocado sobre la legitimidad de su presencia. En la sencilla constatación de lógica encontramos una inquietante confesión disfrazada. En efecto, la frase dice más de lo que aparenta decir, a saber que el Cliente admite, desde la primera réplica, de forma sutil y torpe, que no se equivocó sobre la legitimidad de la presencia y del desplazamiento del Dealer y que por ello no pudo evitar ir a su encuentro. Es entonces lo que hace al Dealer inconfundible -a saber su identidad de oscuridad- lo que atrae al Cliente y, al mismo tiempo, lo que le prohíbe alejarse de la ruta tomada por su interlocutor.

En el desarrollo anterior observamos que la caracterización que hace el Cliente del Dealer se plantea como una certeza absoluta, se impone, con el retorno del presente del indicativo como una verdad irrefutable, como una inconfundible identidad. Esta certeza se afirma principalmente desde el momento en que, a través de ella, se destruye la posibilidad del anterior reino de los hipotéticos. Es decir que es porque su rostro siempre será visible - por la oscuridad misma que lo caracteriza- que su pertenencia y sus intenciones aparecen como evidentes. En otras palabras, transcribiendo la metáfora, es porque son evidentes sus intenciones, función, actividad, ilegalidad, pertenencia social, que no puede haber ningún equívoco sobre la legitimidad de su presencia y de su desplazamiento. Si esto es así, podemos preguntarnos, de nuevo: ¿qué sentido tienen las consecuencias hipotéticas esbozadas por el Cliente?

El Cliente parece afirmar desde la primera réplica lo que en realidad se esforzará por negar durante el resto de la obra, a saber, que en pleno conocimiento de la pertenencia y de las intenciones del Dealer no pudo evitar el encuentro. Al admitir que hubiera podido malinterpretar la legitimidad del Dealer y esquivarlo, el Cliente acepta entonces que le fue imposible equivocarse sobre sus intenciones y que fue a su encuentro o se dejó alcanzar sin modificar su desplazamiento.

Este pequeño fragmento que nos señaló la peculiar intromisión en el discurso del Cliente del condicional pasado es entonces de fundamental importancia para la comprensión del texto. En él se esconde, confusa y disimulada, una involuntaria identidad del Cliente -que se esconde detrás del discurso-, a saber, la imagen que proyecta de deseo y culpa. De alguna forma, el Cliente se defiende, busca demostrar, desde el principio de su réplica, que él no fue el culpable del encuentro: “[...] je veux ignorer les accidents de mon parcours. J’allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé” [13].

Decir “culpable” ya es decir mucho. Existe un sentimiento anclado de culpa que recae en el Cliente: una responsabilidad que significaría, finalmente, un tipo de atadura, una relación. El Cliente quiere eludir cualquier trato con el Dealer, quitándose la responsabilidad de haber causado el encuentro, desplazándola a su interlocutor. De tal forma que, en su formulación, entendemos que si no se demuestra culpable de haber ido hacia el Dealer, de buscar algo, no habría razón de seguir entablando la disputa. En todo caso, encontramos en esta consideración implícita del Cliente, la voluntad clara de escaparse del dominio de poder discursivo impuesto por el Dealer: si demuestra que está equivocado en la identidad anticipada que interpretó y expresó -la de un comprador-, su sistema de reglas se derrumbará. No debiendo nada, sin ninguna responsabilidad, el Cliente podría seguir su camino.

Sin embargo, en este pasaje en condicional pasado, en esta construcción hipotética en la que el encuentro se hubiera evitado, el Cliente deja entrever otra realidad que es un desplazamiento entre su defensa, al principio del diálogo, y la acción tomada, evocada por la destrucción del pasado hipotético. Job, comenta, hablando también de los tiempos verbales otro pasaje revelador, más adelante en la obra:

On notera cependant l’extrême ambiguïté de l’affirmation qui suit: “j’aurais désiré ne pas vous avoir regardé”, qui se substitue à l’énoncé attendu: “je préférerais ne pas vous avoir regardé”. S’agissant justement du désir, tout se passe comme si celui-ci était venu contaminer le moment de l’énonciation, ce qui aurait eu pour conséquence d’en déporter l’effet en amont sur l’axe du temps (“j’aurais désiré” plutôt que “je désirerais”). Le résultat prend l’allure d’un aveu doublé d’une rétractation: j’ai

désiré ; je préférerais ne pas avoir désiré. Lapsus, quand tu nous tiens... (Job, 2009: 83).

Se trata también de un condicional pasado, de una confesión disimulada que trata también sobre la cuestión fatídica de la mirada, del regreso a ese instante esencial del encuentro; instante que forma parte de toda la concepción fundamentalmente nostálgica del discurso del Cliente⁷⁷. Job habla de *lapsus* y en verdad parece que toda la compleja estructura de la frase, que el extraño uso del condicional pasado sean defensas elaboradas contra un inconsciente que de todas formas perfora el discurso, atraviesa la identidad y se revela. En esto, encontramos finalmente el deseo y la culpa del Cliente. Vemos ya la contradicción interna de la culpa aplacando la confesión del deseo por el otro, que se manifiesta en la inacción admitida. Podría tratarse incluso de un doble deseo: el de una noche más oscura que hubiera evitado el contacto visual, y el del encuentro que no se pronuncia, pero que se transparenta en la inmovilidad frente a las evidentes intenciones del Dealer.

Un primer acto de sumisión se devela entonces: el Cliente no fue tal vez al encuentro del Dealer, tal vez no tenía la intención de formular un deseo, pero sí admite el no haber evitado el contacto sabiendo lo que implicaría su inmovilidad. El Cliente se muestra aquí deseante, ávido del otro, en búsqueda no asumida de un encuentro. Desde su primera intervención entonces, el Cliente deja entrever, posiblemente sin quererlo, en *lapsus*, la expresión de su deseo: al buscar negarlo, lo afirma. Posición contradictoria que creará tensión a lo largo de la obra: el desacuerdo fundamental entre la necesidad de encuentro del Cliente y la voluntad de ocultarlo.

En la construcción discursiva de identidades no todas las representaciones soportan la prueba del deseo. Éste perfora las construcciones lingüísticas más sólidas para revelarse. Hay en el discurso una estrategia pensada, una construcción consciente de la imagen que quieren dar los personajes. Sin embargo, y en esto encontramos lo que alimenta de una vida inusitada a los personajes, el *ethos* no solamente se constuye, es un hecho que en el discurso se muestra. El deseo del Cliente se revela aquí sobre la construcción de la identidad que quiere proyectar como defensa y contraataque al Dealer. Es el análisis de la

⁷⁷ “L’insistance du Client à chercher des points d’appui référentiels [...] prend une coloration indéniablement nostalgique pour tout ce qui touche au passé” (Job, 2009: 81).

identidad del Cliente el que nos permite descubrir esta brecha en una lógica discursiva pensada, revelándonos así la intimidad de un personaje: ser de discurso, sin duda, pero dotado de una intrigante profundidad viva.

V.2. Discurso, identidades y realidad

El acercamiento a la identidad discursiva del personaje teatral es fundamental para el análisis de su constitución. En el caso particular del Cliente, retomar este análisis podría parecer redundante. En efecto, todas las características que hemos venido señalando a lo largo de este estudio son características extraídas tanto de su discurso como del de su interlocutor. El análisis de los indicios de la identidad pragmática y de la identidad dramática del Cliente nos han revelado, copiosamente, proyecciones morales, físicas y mentales del personaje –sin mencionar la voluntad de deseo oculta que acabamos de analizar. Por demás, comprendemos que un análisis discursivo lo suficientemente riguroso rebasa por mucho las intenciones del presente trabajo. Así, nos limitaremos a recordar y clasificar, según parámetros muy generales, los indicios principales que conforman la identidad discursiva del personaje, dejando de lado el complejo aparataje teórico que un análisis discursivo concienzudo necesitaría.

En el apartado anterior, observamos cómo la identidad discursiva del Cliente dice más de lo que al personaje le gustaría admitir. Retomaremos aquí algunos de estos elementos para insistir sobre su importancia. Por otro lado, nos interesaremos también en la identidad discursiva de la situación; es decir, en la construcción discursiva del conflicto dramático. Éste es un tópico que aún no hemos tratado a profundidad y que no requiere los desvíos metodológicos anteriormente mencionados.

En lo que concierne la identidad discursiva del personaje podemos señalar cuatro indicios fundamentales que podrían servir para un futuro análisis discursivo y que bastan ahora para recapitular someramente la identidad del Cliente: los pronombres personales y la

necesidad de distancia, las isotopías⁷⁸ y la creación de un imaginario, la argumentación y la inocencia, y el discurso del Dealer.

La necesidad fundamental del Cliente de distanciarse de su interlocutor ha sido planteada en este trabajo desde diferentes ángulos: por una diferencia física peligrosa, por el poder de contagio de la ilegalidad, para demostrar una superioridad social, racial o moral... Sin embargo, desde un punto de vista discursivo, es interesante observar cómo la disposición de los pronombres personales señala también esta necesidad de distancia. Es decir que, fuera de la comprensión interpretativa que podemos tener del texto, desde el discurso y su organización sintáctica encontramos los mismos indicios profundos de una necesidad de distancia. En efecto, desde las primeras réplicas de ambos personajes, notamos que el Dealer tiende a la inclusión y el Cliente a la exclusión: mientras uno conjunta constantemente los pronombres “yo” y “tú” y utiliza con frecuencia el “nosotros”, el otro separa tajantemente la primera y segunda persona y evita las fórmulas incluyentes⁷⁹.

Por otro lado, el Cliente construye un discurso particularmente isotópico –y podemos también encontrar su contraparte en el discurso del Dealer. Esto conlleva a la construcción de un imaginario que caracteriza al personaje. En efecto, las imágenes que observamos en binomios tales como oscuridad y luz, alto y bajo o naturaleza y civilización, nos dejan entrever la forma en que el personaje construye y organiza el mundo. Desde este punto de vista, un análisis más completo de la función de las isotopías podría confirmar con más certeza lo que ya podemos inferir interpretativamente. Así, el Cliente proyecta una imagen de superioridad moral, social e incluso racial que divide al mundo en dos mitades contrastantes y absolutas –en el sentido en que son inalienables, infranqueables. Por una parte, se encuentra el mundo que él habitaba, el mundo del comercio legítimo, de la riqueza y de la posibilidad de movilidad social. Un mundo vigilado por una instancia reguladora superior –la ley-, en el que todos sus habitantes comparten una serie de valores y se

⁷⁸ “L’isotopie désigne globalement les procédés concourant à la cohérence d’une séquence discursive ou d’un message. Fondée sur la redondance d’un même trait dans le déploiement des énoncés, une telle cohérence concerne principalement l’organisation sémantique du discours” (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 332)

⁷⁹ Anne Ubersfeld notó también esta diferencia fundamental en los discursos de ambos personajes (Ubersfeld, 2001: 166-167), sin embargo, no citamos la opinión de esta prominente crítica porque consideramos que su aproximación a los pronombres personales es incidental y superficial. Además de un desacuerdo teórico: se podría comprobar en sus conclusiones un error fundamental provocado por una necesidad interpretativa. Dado que no queremos cometer el –potencialmente- mismo error, no nos apresuramos a juzgar su interpretación como no nos permitimos citar una idea que nos parece dudosa.

acompañan dentro del sistema establecido. Por otro lado, se encuentra el mundo del Dealer, el mundo del comercio ilegítimo, la pobreza y la inmovilidad social. Se trata de un mundo ajeno a la legalidad, caótico y violento, en el que sus habitantes mantienen relaciones de poder basadas en la fuerza física y en el que las funciones sociales se borran: los mendigos se disfrazan de comerciantes, los hombres de mujeres, los bandidos de servidores de la ley y viceversa. En la calificación valorativa de estas isotopías, el Cliente no nada más muestra su pertenencia sino que proyecta los valores que esta pertenencia le inculca: esta identidad discursiva califica también el mundo del que proviene.

En relación directa con su pertenencia, surge la necesidad de justificar su presencia en un mundo que le es ajeno. El análisis detallado de las formas argumentativas que toma el discurso del Cliente podría así mostrar otra parte de su identidad discursiva, a saber su caracterización como sujeto inocente, apegado a la ley. La argumentación del Cliente pasaría entonces por la necesidad de responsabilizar al Dealer del encuentro al mismo tiempo que buscaría demostrar su inocencia, es decir, la completa ausencia de deseos ilegítimos en su persona. De nuevo, esta identidad discursiva del Cliente rebasa la caracterización del personaje desbordándose en una caracterización de su mundo: la legislación de su lugar de origen es tan estricta que no se limita a regular los intercambios comerciales, sino que regula los deseos dentro de sus sujetos. Así, el Cliente no nada más niega el tener deseos ilícitos, sino que niega conocerlos y niega pertenecer a la clase de hombres que podría conocerlos; como si una prohibición externa pudiera constituir plenamente a un individuo al punto de aniquilar por completo una parte deseante amarrando su deseo, volviéndolo selectivo.

Finalmente, el discurso del Dealer resulta fundamental para terminar de construir la identidad discursiva del personaje. En un sentido, el lector/espectador es el sujeto interpretante de esta identidad discursiva proyectada –y la puede desglosar e inferir tal y como lo hacemos nosotros ahora. Por otra parte, el receptor directo de la identidad discursiva del Cliente es su interlocutor. Así, sería importante analizar, en el discurso del Dealer, la imagen recibida del Cliente.

El Dealer crea, desde su primera réplica, una relación de superioridad: al ser el regulador del intercambio, se adjudica una situación de poder que él mismo legitima en su

discurso. Frente a esto, el Cliente no será más que un instrumento previsible dentro del intercambio, un ser inferior en conocimiento práctico del lugar y de la hora así como en su constitución física. La forma en que el Cliente proyecta una identidad será comprendida y reconstruida por el Dealer. Este personaje comprende la superioridad que quiere mostrar su interlocutor, comprende su procedencia y comprende sus intenciones; al mismo tiempo utiliza esta comprensión para atraparlo, discursivamente, dentro del rol que le quiere imponer.

La relación que se establecerá entre esta lucha de identidades será una fuente de tensión dramática: el Dealer intenta imponer un rol a su interlocutor al mismo tiempo que busca demostrar su superioridad, el Cliente intenta librarse del rol que le impone mientras intenta mostrar su propia superioridad. El Dealer, siguiendo su discurso, conoce y posee “todo lo que cualquier hombre o animal puede desear en esta hora de oscuridad” (Koltès, 2008: 143). De alguna manera, se adelanta así a cualquier deseo de su interlocutor y asegura poder satisfacerlo por la experiencia del deseo ligado al lugar y a la hora del encuentro. Apuesta riesgosa pero que afirma con seguridad e insistencia. En su discurso encontramos entonces premisas impuestas sobre el sistema práctico del intercambio. El discurso del Dealer es un discurso que plantea los fundamentos de su propia legitimidad: con esto, crea todo un sistema legislativo y se instituye frente al otro como figura de poder. Al saber de antemano el deseo de su interlocutor, le impone ciertas reglas para completar de forma satisfactoria un trato del que no solo prevé el objeto, sino el desarrollo y la conclusión.

El uso del futuro en el último párrafo del discurso del Dealer nos lo muestra claramente. En este párrafo encontramos la intromisión del futuro en un discurso que se desarrolla principalmente en tiempo presente. Vemos cómo esta intromisión repentina señala puntualmente, prevé e impone, lo que sucederá después del momento de la enunciación, el desarrollo final de la transacción:

Dites-moi donc, vierge mélancolique, en ce moment où grognent sourdement hommes et animaux, dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir, et je vous la fournirai doucement, presque respectueusement, peut-être avec affection ; puis, après avoir comblé les creux et aplani les monts qui sont en nous, nous nous éloignerons l'un de l'autre, en équilibre sur le mince et plat fil de notre latitude [12]

El hecho de prever así una transacción, de describir por anticipado sus etapas, dictando las reglas de su desarrollo, su propósito y las condiciones de su éxito, muestra claramente que su interlocutor tal vez desconozca este tipo de trato y en esto encontramos, justamente, la dimensión de lo no-homologado.

En este acercamiento “dulce, respetuoso y casi afectuoso”, el Dealer plantea una frontera entre dos construcciones legisladas de intercambio. A partir del discurso del Dealer comprendemos, entonces, que el estado de cosas es diferente de la experiencia previa de su interlocutor. El Dealer asume anticipadamente la ignorancia del otro. Ignorancia que más tarde el Cliente aceptará:

C'est vous qui êtes le familier de ces lieux, et j'en suis l'étranger ; je suis celui qui a peur et qui a raison d'avoir peur ; je suis celui qui ne vous connaît pas, qui ne peut vous connaître, qui ne fait que supposer votre silhouette dans l'obscurité. [...] Vous, vous ne risquez rien ; vous connaissez en moi l'inquiétude et l'hésitation et la méfiance ; vous savez d'où je viens et où je vais ; vous connaissez ces rues, vous connaissez cette heure, vous connaissez vos plans ; moi, je ne connais rien et moi, je risque tout. [32]

Al imponer sus reglas, el Dealer está trazando una línea entre este tipo de transacción y todo tipo de intercambio al que podría estar acostumbrado su interlocutor -como cualquiera ajeno a su espacio. Así, aleja toda pretensión de intercambio homologado, de legalidad o de cualquier regularidad ajena que quiera traer el Cliente a su mundo. Dos regímenes de intercambio se dibujan: uno al que el Dealer supone estar sujeto el Cliente y otro que impone el Dealer afirmando sus reglas, sus prohibiciones y obligaciones, su “jurisdicción”. Paralelamente, en el discurso del Cliente se afirma esta diferencia: el único régimen de intercambio que él considera es el homologado, el sistema legal de su mundo. No importa mucho si las reglas que busca imponer el Dealer son de un tipo institucional de intercambio que el personaje reproduce o si son reglas propias: frente al otro que las desconoce, tiene una posición fundamental de poder al transmitir un tipo de reglamentación. Las identidades discursivas contrastantes de los personajes y el choque de éstas construirán entonces el contexto discursivo de la situación que viven. Situación que el Cliente no reconoce –aunque comprende que se trata de un intercambio de productos ilegales o estrictamente controlados- y que el Dealer hace propia, regula e impone.

Consideramos esto de manera diferente a la sugerencia de Job quien plantea un juego de roles que demuestra la preponderancia de la enunciación sobre cualquier subjetividad anterior en el discurso de los personajes (Job, 2008: 46). Más bien, consideramos que existe una compleja red entre poder y necesidad que se refiere también a todo un universo anterior de intercambios, el homologado y el no homologado. Universos que se caracterizan discursivamente y que dejan entrever una realidad de pertenencia que trasciende la situación de enunciación.

Además, el Dealer deja entrever una necesidad, una vez impuesta su posición de superioridad en el intercambio, que sólo puede verse satisfecha por el Cliente. Comprendemos entonces que el Dealer sólo tiene poder sobre un intercambio en el que es evidentemente necesario un comprador. Sin embargo, la condición mínima del intercambio no basta para el Dealer. El hecho de satisfacer deseos aparece en su discurso como una necesidad: “C’est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi.” [9]⁸⁰ Se observa así la posición que ocupa el Dealer en su discurso como centro de toda una organización particular del intercambio y, al mismo tiempo, como dependencia frente al deseo ajeno, frente a la voluntad ajena, frente a su interlocutor. Por esto vemos en un momento una imposición de autoridad que se asemeja mucho a una súplica que, claudicando, amenaza: “C’est pourquoi j’emprunte provisoirement l’humilité et je vous prête l’arrogance.” [11].

A diferencia del comercio homologado que se ofrece abiertamente a una multiplicidad en movimiento de potenciales compradores, la identidad discursiva del comerciante no-homologado que encontramos proyectada en el discurso del Dealer denota bien la necesidad, en este tipo de comercio, de capturar, seducir, encontrar, pacientemente al posible comprador individual. Al no estar expuestas las mercancías, el intercambio procede del cara a cara, del encuentro, cada vez único, entre comerciante y comprador. Se trata

⁸⁰ Notamos aquí la peculiaridad sintáctica en el uso, dentro de una misma frase, de “quiconque” y “qui”. Una vez usado uno de estos pronombres el otro no puede usarse siendo a la vez, en esta frase, pronombre relativo y sujeto. Entonces, dentro de esta fundamental necesidad de un cliente, de un comprador, encontramos en la formulación sintáctica un desdoblamiento, una repetición que en el error hace efecto de vacío. Es como si el cliente cualquiera quedara anulado como sujeto por el simple hecho de su indefinición. Este giro sintáctico en un error cargado de intencionalidad traduce, nuevamente, las intenciones ocultas del hablante. El *ethos*, la identidad discursiva, finalmente, como dijo Barthes (1970), no se dice, se muestra. A pesar de calcular su discurso, la imagen que proyecta no siempre puede quedar acorde a la que quiere proyectar.

entonces de un comercio que se repite entre individuos, que se debe aprovechar como tal; un comercio en el que el vendedor impone las reglas de su venta pero en el que debe esconder la imposición bajo una cortesía fabricada, ya no obligatoria sino necesaria por el peligro latente de violencia que reina en el espacio siempre vago en el que se desarrollan este tipo de transacciones. La cercanía y la cortesía reglamentarias de todo comerciante en una situación homologada se juntan, de forma inquietante, con la necesidad de corrección en este intercambio: aquí se convierten en las únicas reglas tácitas que separan al hombre del animal. Es por eso que la seducción del Dealer pasa por una cortesía que se admite necesidad dejando ver, en cada uno de sus pliegos, la búsqueda insistente de un comprador y el peligro latente que la precede.

El Cliente comprende esta seducción: no sólo la palabra fatal, el acto de lenguaje que representa la demanda, puede hacerlo partícipe del comercio que se le impone; la cercanía con el Dealer produce *de facto* un sentido de culpabilidad en él. En sus réplicas encontramos todo un esfuerzo discursivo para separarse de su interlocutor, toda una narración constitutiva de su relación o lejanía en pronombres personales y argumentación. La transacción comercial implica una cercanía que trasciende en mucho el simple intercambio de bienes; crea identidades en los agentes que comparten a través de ella, códigos, contexto, fines, necesidades. El poder discursivo del Dealer comienza a revestirse de autoridad a través de la delimitación contextual de su área de comercio. Área que significa en su discurso una indisoluble relación con este comercio. El contexto mismo implica al Cliente que, por error, deseo -o la fatal combinación de ambas- se ve inmerso en significación, partícipe de un espacio particular de intercambio. Así, el discurso también lo vuelve cómplice. El discurso entablado por el Dealer lo obliga a la respuesta, lo empuja al diálogo y en éste, a algún tipo de relación con su interlocutor. El juego físico, del que estamos excluidos, pero que presupone la escritura dramática, es otra forma más de relación. Es por eso que en la mirada se relacionan también los personajes. El Cliente incluso la subrayará como una de las principales razones del encuentro.

Si toutefois je l'ai fait, sachez que j'aurais désiré ne pas vous avoir regardé. Le regard se promène et se pose et croit être en terrain neutre et libre, comme une abeille dans un champ de fleurs, comme le museau d'une vache dans l'espace clôturé d'une prairie. Mais que faire de son regard ? Regarder vers le ciel me rend nostalgique et fixer le sol m'attriste, regretter quelque chose et se souvenir qu'on ne

l'a pas sont tous deux également accablants. Alors il faut bien regarder devant soi, à sa hauteur, quel que soit le niveau où le pied est provisoirement posé ; c'est pourquoi quand je marchais là où je marchais à l'instant et où je suis maintenant à l'arrêt, mon regard devait heurter tôt ou tard toute chose posée ou marchant à la même hauteur que moi [22-23]

Todo el esfuerzo discursivo del Cliente se concentrará entonces en negar desde su primera intervención toda relación con el Dealer. Negarla discursivamente y negarla sintácticamente en el ordenamiento mismo de su argumentación. Los pronombres personales reconstruyen en la escritura dramática una escena social en acción; traducen movimientos, gestos, miradas. Por la mediación privilegiada del texto dramático se reconstruye simbólicamente, una realidad concreta; realidad que no está por ello alejada de la teatralidad. Relación social que implica discurso, acción, códigos y gestos. A saber, el encuentro anónimo de dos individuos en una situación de comercio ilegal. La reconstrucción de esta situación en la obra alarga las réplicas, evidencia los dobles sentidos, muestra lo que normalmente se dice tácitamente. Estamos frente a la representación teatral de una situación concreta que procede de una realidad más allá del texto, una realidad cotidiana en nuestro mundo. Esta dramatización con función social nos remite también a la obra de Koltès. Por la mediación poética del texto dramático, un rito social se despoja de sus personas, de su realidad tangente para convertirse en una representación discursiva. En el *Deal* se intercambia mucho más que bienes:

Je n'ai jamais aimé les histoires d'amour. Ça ne raconte pas beaucoup de choses. Je ne crois pas au rapport amoureux en soi. C'est une invention des romantiques, de je ne sais pas trop qui. Si vous voulez recouvrir les rapports entre deux personnages en disant : c'est de l'amour, point, et on n'en parle plus... c'est un truc qui m'a toujours révolté. Déjà avant. Quand vous voyez un couple, qu'ils n'arrêtent de s'engueuler, qu'ils sont odieux mutuellement, et qu'on vous explique, oui, mais ils s'aiment, je sais que les bras m'en tombent ! Ça recouvre quoi, le mot « amour », alors ? Ça recouvre tout, ça recouvre rien ! Si on veut raconter d'une manière un peu plus fine quand même, on est obligé de prendre d'autres chemins. Je trouve que le deal, c'est quand même un moyen sublime. Alors ça, ça recouvre vraiment tout le reste ! (Koltès, 2006: 76).

V.3. Discurso y mitificación

Como pudimos observar, la situación en la que se desarrolla el encuentro no reproduce exactamente una situación análoga a nuestra realidad concreta. Se trata de una representación y no de un intento de copia documental. La mimesis teatral no permite la

exacta coincidencia de la realidad con lo que representa y es en esta distancia que encontraremos la dimensión *mítica* del discurso. Nos alejamos así de la identidad específica del personaje del Cliente para tratar un elemento fundamental del discurso en esta obra. No por eso dejamos de caracterizarlo: lo que analizaremos en este último apartado engloba tanto la identidad del Cliente como la identidad del Dealer en su relación mimética con la realidad concreta de nuestro mundo. En general, consideraremos la relación de distancia que tiene la obra con la situación que plantea; relación que le permite “decir un pedazo del mundo” (Koltès, 2006), al mismo tiempo que procede a interesarse por problemáticas mucho más amplias. La obra no se queda en los colores locales, no caricaturiza ni recrea estereotipos; por el contrario, desfamiliariza⁸¹ una situación que todos reconocemos como cercana para elevarla a la generalidad, para amplificar su impacto y escapar al documentalismo banal.

En *ESCA* esta distancia con la situación concreta es la que permitió tal cantidad de interpretaciones que tienden hacia lo metafísico: al acercarse la obra al terreno lejano del mito, se permitió leerla desde una perspectiva abstracta. Intentaremos aquí analizarla desde el punto de vista discursivo sin perder nunca de vista su dimensión concreta. Con los análisis establecidos por André Job, Patrice Pavis y Jean-Pierre Ryngaert buscaremos mostrar cómo el discurso de los personajes se distancia de la situación que representa utilizando modelos de la antigüedad griega y de la tradición clásica. Al encontrar las coincidencias con modelos discursivos tan alejados en el tiempo, mostraremos cómo se pone en obra una *desfamiliarización* discursiva.

⁸¹ Al emplear el término *desfamiliarización* estamos tomando prestado un concepto de los formalistas rusos que también utilizan Ryngaert y Sermon (2006). Este término se relaciona con la teoría de Abirached sobre la mimesis y es a partir de ella que nos parece importante explicarlo: “Le langage théâtral est fondé, toujours, sur un système d’écarts qui l’éloignent de la pratique vécue de la parole. Il fonctionne, par rapport à la parole quotidienne, comme un masque (...).” (Abirached, 2012: 25). Paralelo a este concepto encontramos el de mitificación que Ryngaert y Sermon explican citando a Thomas Pavel (1988: 100): “Appelons mythification le transfert d’un événement à l’intérieur des frontières de la légende. La parenté lointaine entre mythification et ce que les formalistes russes appelaient “défamiliarisation” est digne d’attention : car qu’est-ce que projeter un événement dans un territoire mythique, sinon le situer dans une certaine perspective, le placer à une certaine distance confortable, l’élever sur un plan supérieur, afin qu’il soit plus aisé à contempler et à comprendre ?” (Ryngaert y Sermon, 2006: 28).

Ryngaert (1993) explica en *Lire le théâtre contemporain* que en los años setenta, el Teatro de lo Cotidiano intentó crear una relación mimética con la conversación cotidiana. Esta relación tuvo un cierto éxito y permitió creaciones de importante teatralidad, paradójicamente, por la distancia que estableció con fórmulas de la conversación cotidiana. En realidad, este teatro reprodujo ciertos aspectos de la conversación sin jamás dejar de mostrar la distancia, la máscara, como la llama Abirached, que conlleva el lenguaje dramático. En realidad, el teatro, por más caótico que se construya, jamás llegará a reproducir el orden aleatorio y mediado por el deseo en una conversación cotidiana. Así, explica Ryngaert, “la vraie conversation se caractérise aussi par le caractère aléatoire de l’enchaînement de ces répliques et par un enchevêtrement des sujets qui n’obéit qu’au désir de ceux qui parlent” (Ryngaert, 1993: 111).

La conversación en la obra de Koltès, no responde a la misma exigencia del teatro de los años setenta. En ningún momento trata de imitar cercanamente los mecanismos conversacionales y tiende, más bien, a mostrar explícitamente su carácter de construcción discursiva. En esto, Koltès ejecuta un regreso de la literatura al teatro. La tradición del teatro francés estuvo sujeta, durante muchos años, a una cierta literalidad del discurso teatral. Fueron las vanguardias de mediados del siglo veinte que buscaron destituir preceptos que consideraban anquilosados y que atacaron principalmente el lenguaje teatral:

Le théâtre français repose sur la tradition historique d’une “belle langue”, celle du XVIIIe siècle, qui lui a valu la réputation d’un théâtre pour être “dit” plus que pour être incarné. Ses représentations souffrent parfois d’une sorte de déficit corporel, comme si la voix ne faisait pas partie du corps ou que l’on pouvait entièrement faire confiance au verbe pour tout exprimer. C’est peut-être pour cette raison que l’avant-garde des années cinquante s’est attaquée à la langue en mettant en avant sa fragilité, son manque de sûreté comme outil de communication ou en exhibant la théâtralité comique de ses clichés. (Ryngaert, 1993: 119).

Lejos ya de estos movimientos de vanguardia, el teatro de Koltès regresa a una tradición de la “bella lengua”. Se habla entonces constantemente de la relación que mantiene con el teatro de Marivaux, con los diálogos filosóficos del siglo XVII⁸² o con las

⁸² Pensamos en los diálogos filosóficos de Diderot –*Le rêve de D’Alembert, Entretien d’un philosophe avec la maréchale de **** o *Le neveu de Rameau*- y de Voltaire –*Dialogue du chapon et de la poularde*. O bien en los cuentos filosóficos que contenían diálogos –como el *Supplément au voyage de Bougainville*. Podemos observar, por ejemplo, la similitud en el estilo citando un breve extracto de *La suite d’un entretien entre M. d’Alembert et M. Diderot*: “Un animal étant un instrument sensible parfaitement semblable à un autre, doué de la même conformation, monté des mêmes cordes, pincé de la même manière par la joie, par la douleur, par

tendencias críticas del clasicismo. Koltès mismo asumió en algún momento esta relación: “Cela ne me gêne pas qu’on parle du XVIIIe car c’est, avec Shakespeare et Tchekhov, le seul théâtre que j’aime. Celui de Marivaux en tout cas !” (Koltès, 2006: 72). Job notó también la coincidencia entre ciertos usos de un francés arcaico:

D’où vient alors ce sentiment d’une parenté indiscutable? Du seul caractère massif et étrangement abstrait de l’échange réglé, qui revendique sa facture classique jusque dans l’archaïsme de certains tours et des emprunts lexicaux (malice du « et c’est une souffrance que je ne veux point *souffrir* » p.23, au sens de « tolérer », qui est d’une maladresse trop « précieuse » pour être honnête). (Job, 2009: 48)

Por su lado, Pavis desarrollará más a fondo las conexiones entre una dramaturgia clásica y las exigencias del drama en la *ESCA*. Para analizar esta obra desde la perspectiva del teatro contemporáneo, propone catalogarla como una dramaturgia “postclásica”. Encuentra cercanías con los diálogos filosóficos anteriormente mencionados, con reminiscencias de Corneille y parentescos con Racine. Sin embargo, es en la forma dramática que encuentra las mayores similitudes con una estética clásica revalorada. Para Pavis, no se puede hablar de un neoclasicismo o protoclasicismo –a pesar de que encuentra elementos anteriores en la relación con los diálogos filosóficos de la antigüedad y la *disputatio* medieval. Se trata de un postclasicismo porque, según el teórico, retoma los elementos del canon clásico de forma irónica. Si el lector puede encontrar la aparente claridad y virtuosismo riguroso de la estética clásica, no encuentra ningún apoyo semántico para comprender la obra en su totalidad: “Le lecteur a tôt fait de s’apercevoir qu’il ne peut compter sur ce texte, malgré sa forme rassurante et sérieuse, que l’œuvre se refuse à une conclusion claire et à toute coopération durable.” (Pavis, 2004: 83-84). En realidad, a Pavis le preocupa la falta de claridad que este tipo de relación transtextual puede traer sobre la comprensión semántica de la obra. A nosotros nos interesan, más bien, la importancia de estas relaciones transtextuales como medio de mitificación a través del discurso. El parentesco que encuentra con fórmulas clásicas⁸³ responde a un particular alejamiento: para

la faim, par la soif, par la colique, par l’admiration, par l’effroi, il est impossible qu’au pôle et sous la ligne il rende des sons différents” (Diderot, 1972 [1769] : 173).

⁸³ Fórmulas que están profundamente impregnadas en la memoria colectiva francesa. La enseñanza literaria desde la secundaria pasa, en este país, por una revisión exhaustiva de la literatura clásica. Además de organismos que regulan y mantienen la herencia de estas obras, como *La comédie Française*, por ejemplo. Esto podría añadir aquí una importante reflexión sobre la efectividad de la mitificación en la cercanía cultural con la situación concreta, por un lado, y con la permanencia en la memoria colectiva de ciertos parámetros

representar el mundo caótico y ajeno a la regulación del *deal*, se utiliza un lenguaje fuertemente codificado con preceptos estrictos del canon clásico. En cualquier caso, Pavis encuentra diferentes figuras textuales y procedimientos dramáticos que sería interesante comentar aquí.

Primero que nada, Pavis observa, en esta obra, lo que nosotros ya aclaramos anteriormente: el respeto particular en esta obra a la regla de las tres unidades clásicas: acción, tiempo y espacio. Podemos añadir a esto, sin embargo, que este respeto no fue una constante en la obra de Koltès. Sobre todo al final de su vida en donde cambió completamente su percepción frente al ordenamiento dramático clásico. Dice Koltès en 1989, poco tiempo antes de su muerte:

Il y a eu une période dure, parce que je m'imposais des règles idiotes, des règles de théâtre classique. Vous savez, tout ce que vous apprennent les théoriciens : qu'il faut un motif pour entrer en scène, un motif pour en sortir, qu'il faut respecter le déroulement du temps. Tout ça c'est faux, et c'est idiot. (Koltès, 2006: 151)

Sin embargo, estas reglas se respetan completamente en *ESCA*, junto con otros parámetros clásicos como la tendencia a las recapitulaciones periódicas. En numerosas réplicas, en efecto, antes de atacar el argumento de su interlocutor, cada personaje recapitula sobre el estado actual de la negociación. Este tipo de repeticiones lleva, incluso, al final de la obra, cuando las réplicas se aceleran, a efectos particularmente cercanos a la esticomitia⁸⁴, figura común en la antigüedad griega, Shakespeare y numerosas obras barrocas:

Le Dealer: S'il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi, et que je n'aurais pas entendu?

Le Client: je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'ai pas deviné ?

Le Dealer: Rien [61]

Ryngaert, ya había notado esta tendencia en el teatro contemporáneo:

literarios, por otro. Sin embargo, este acercamiento necesitaría sus propias herramientas teóricas y, por el momento, se aleja de nuestro propósito.

⁸⁴ *La facture classique de la textualité se confirme dans la reprise régulière de certaines tournures que ce soit par simple répétition d'une tournure (...) ou comme une manière de répondre systématiquement à une parole précédente (...).* (Pavis, 2004 : 92)

La liberté formelle est à peu près totale dans les constructions, et paradoxalement certains textes modernes retrouvent l'usage de la stichomythie classique qui fait claquer les répliques vers à vers dans les affrontements mémorables. (Ryngaert, 1993: 78)

Siguiendo el comentario anterior, si observamos, al principio de la obra, cuando las réplicas son más largas, encontramos que se adecuan perfectamente, según Pavis, a la *dispositio* clásica. Así, la primera réplica del Dealer se organiza rigurosamente en exordio, *narratio*, confirmación y peroración. Pavis observa que esta disposición retórica particular obliga al Cliente a responder con la misma organización en su primera réplica. Esto resulta particularmente interesante si hablamos anteriormente de las pretensiones de poder discursivo del Dealer: el poder de cada uno se establece en esta etapa del encuentro por medio del discurso, desde el discurso y con el discurso. Por otra parte, Pavis encuentra que el uso de un cronotopo específico recuerda al establecimiento espacial y temporal de ciertas obras del siglo XVIII y en particular de Marivaux -que comienza, por ejemplo, *La Dispute*, de la siguiente forma: “Voici le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire...” (Pavis, 2004: 86). Pavis especifica que si se quitan todos los indicios concretos -tal y como los establecimos en el capítulo anterior- la escena queda flotando en una irrealidad que sólo se crea simbólicamente por el lenguaje. A pesar de que concordamos con la cercanía transtextual de las formas clásicas con la obra, no podemos estar completamente de acuerdo con la postura de Pavis sin contradecirnos: si bien este espacio se simboliza por el lenguaje, la referencia a un plano concreto no deja de fortalecerse y no nos parece que la obra caiga en una lejanía onírica frente a la realidad.

Finalmente, para Pavis,

Dès la première phrase, le lecteur est saisi par l'ampleur, la complexité et aussi la clarté classique du texte. Ses longues périodes, où alternent interpellations et descriptions, font penser à un sermon de Bossuet, à un traité de Fénelon, à un élégant dialogue précieux de Marivaux. Le niveau de langue n'est jamais neutre (non marqué), mais toujours élevé, voire sublime : il ne recule pas devant quelques expressions familières ou vulgaires [...], mais elles sont comme balayées par le tourbillon de la phrase. (Pavis, 2004: 88-89).

La idea principal aquí es que el estilo sublime al que se enfrenta el lector se sobrepone a una realidad completamente trivial -“l'activité illicite des deux malfrats” (Pavis, 2004: 89). Encontramos así la distancia desfamiliarizadora entre un estilo literario clásico con una situación cotidiana. La distancia es aún más grande si se considera el tipo de medio social

representado y el tipo de intercambio ilegal que incluye el encuentro frente al carácter tradicionalmente aristocrático del clasicismo francés. Con esto no queremos hablar de un medio sórdido, ni caer en la trampa del Cliente al tipificar demasiado rápido un espacio y adjudicarle una lengua predeterminada. Sin embargo, la teatralidad crece considerablemente, se muestra a sí misma, en la distancia considerable que hay entre un habla cotidiana y callejera frente a la escritura plenamente escénica y estrictamente estética del teatro del siglo XVII en Francia. Además de marcar una distancia social considerable – como lo hace Genet con *Les Bonnes*- que se invierte políticamente: “Déplacer la langue est aussi une façon de la faire entendre de manière différente et de dévoiler ses enjeux politiques. Le hiatus entre le personnage et la langue qu’il parle interroge aussi sa dépossession, mais celle-ci n’a plus rien de métaphysique.” (Ryngaert, 1993: 124). Existe entonces una postura política real en el hecho de trasladar una lengua instituida como la “bella lengua”, la lengua oficial del periodo de oro del teatro francés y prestarla al desarrollo cotidiano de un comercio ilegal. Por un lado, se presta la locuacidad a todo hombre, como si la grandeza en la expresión no fuera una cuestión exclusivamente literaria, encerrada en un estetismo inalcanzable: la belleza poética de todo encuentro vive latente en los trasfondos urbanos, en todo intercambio, en lo cotidiano. Por el otro, hay una fuerte postura frente a la tradición teatral y los temas que canónicamente se trataban en ella. No se habla aquí de grandes figuras heroicas, sino de hombres anónimos en una realidad cotidiana. La tragedia no necesita buscar grandes temas en la antigüedad: se desarrolla en todo traspatio.

Finalmente, este último punto de Pavis se encuentra con el pensamiento de Anne Ubersfeld: la principal distancia que se crea es entre la banalidad del encuentro –en principio- y la grandilocuencia de los personajes al igual que en la lengua se juega la – aparente- simplicidad del habla popular con la grandilocuencia poética.

L’écriture de Koltès est, de sa propre volonté, prise entre deux exigences antithétiques: d’une part, l’écriture du poète dont le modèle est probablement le verset ou “vers” claudélien; de l’autre, l’écriture la plus unie, la plus accessible à tous, “populaire” pourrait-on dire –mais sans aucun trait de particularisme “peuple”. Il proteste comiquement: “On me classe toujours dans la catégorie des auteurs-pour-théâtre-subsventionné, donc pour des gens intelligents, cultivés, alors que c’est vraiment la dernière chose que j’aie envie de faire.” (Ubersfeld, 2001: 168).

Ahora bien, el análisis estilístico y dramático de Pavis no ha sido el único acercamiento a aspectos de desfamiliarización en el discurso de *ESCA*. André Job elabora también un minucioso análisis de las relaciones entre la obra, la retórica antigua y la revalorada actividad sofisticada. Job encuentra entonces los tres géneros del discurso retórico que plantea Aristóteles en la confrontación de los dos interlocutores; y esto parte también de una exigencia fundamental de la retórica cuyo “deseo profundo es, según Marc Fumaroli, el de realizarse en dramaturgia”⁸⁵ (Job, 2009: 46). Así, *ESCA* realiza los tres géneros retóricos de Aristóteles –el deliberativo, el judicial o forense y el epidíptico o demostrativo (Aristóteles: 93)- en el discurso teatral creando un género mixto.

El género deliberativo, según Job, conducía el discurso en la tragedia antigua cuando se daba un proceso entre dos causas opuestas. Aquí, en particular lo encuentra en la disputa fundamental que ya caracterizamos entre “nombrar un deseo para el Cliente, proponer una mercancía para el Dealer”⁸⁶ (Job, 2009: 47). Esta relación con el discurso deliberativo se sostiene al encontrar en el discurso arcaísmos clásicos, una orientación hacia el futuro, es decir, hacia la resolución del encuentro y, sobre todo, las condiciones de posibilidad que impone el intercambio:

Le bon usage du discours étant, comme le précisait Aristote, relatif au temps, aux circonstances, aux lieux et aux personnes, le discours délibératif considère ce qui dépend de nous pour l’avenir et conseille sur ce qui s’inscrit dans un cadre tout fait, constitué de “conditions de faisabilité” (Georges Molinié), excluant par conséquent l’inévitable et l’impossible. (Job, 2009: 47).

Job mantiene siempre una actitud crítica hacia la facilidad de imponer arbitrariamente un modelo racional. Así, no se deja llevar por las apariencias que podrían otorgarle “al Dealer el privilegio del discurso deliberativo (bajo el pretexto de que busca convencer) y al Cliente la exclusividad del discurso judicial (bajo pretexto de que busca defenderse sobre el hecho de estar en una situación de expresar una demanda)”⁸⁷ (Job, 2009: 51). En efecto, sucede en el texto que encontramos demandas escondidas bajo la apariencia de una defensa; lo vimos claramente en los apartados anteriores: el Dealer busca defenderse

⁸⁵ *Le rêve profond de la rhétorique est de s’accomplir en dramaturgie.* (Job, 2009: 46)

⁸⁶ *Nommer un désir pour le Client, proposer une marchandise pour le Dealer.* (Job, 2009: 47)

⁸⁷ *De même que ce serait un erreur de croire qu’une répartition bipolaire réserve au Dealer le privilège du discours délibératif (sous prétexte qu’il est en position de convaincre) et au Client l’exclusivité du discours judiciaire (sous prétexte qu’il a à se défendre d’être en situation d’exprimer une demande.* (Job, 2009: 51).

pretextando convencer y el Cliente admite una petición mientras delibera sobre la pureza de sus intenciones. Sin embargo, es evidente que el Cliente utiliza frecuentemente el género judicial en los procesos que entabla en contra del Dealer al igual que en sus justificaciones de inocencia.

Finalmente, Job encuentra rastros del género epidíptico en los discursos de ambos personajes. No están presentes bajo la forma antigua de un largo elogio –en el elogio a la línea recta por el Cliente o en el elogio del *deal* por el Dealer- pero se encuentran en diferentes momentos de los discursos cuando éstos se ven investidos por las categorías del honor, la honorabilidad, la vergüenza y lo bello:

L'énumération des parties de la vertu telle qu'on peut la lire dans la *Rhétorique*: la justice, le courage, la prudence, la générosité, la magnanimité, la libéralité, la douceur, le jugement, la sagesse, ne se retrouveraient peut-être pas intégralement dans ces tirades, mais après tout le développement sur les brutes et les demoiselles traite du courage, celui sur la "règle" traite de la libéralité sous le rapport du convenable et de l'inconvenant, donc de la honte, et les éloges du "non" et du "oui", qui rappellent jusque dans leur forme paradoxale les exposés divergents de l'*Éloge d'Hélène* et du *Plaidoyer pour Palamède* de Gorgias, portent à l'évidence sur la qualification morale des faits, sur l'affirmation d'un choix présidant à la beauté de l'action. (Job, 2009: 56)

Este tipo de discursos, explica Job, no están dirigidos “ni a ciudadanos ni a jueces, sino a espectadores, a testigos”⁸⁸ (Job, 2009: 55) y es en esta voluntad de maravillar al espectador que se relacionan con la sofística.

Esta cercanía con la sofística plantea en el estudio de Job preguntas particularmente interesantes. La ascensión de la sofística en la antigüedad clásica se dio junto “con un esfuerzo del pensamiento griego para sustraer el humanismo naciente a la idea de una justicia celeste y a la ontología de los de Elea, y para reintegrar los elementos de una ciencia [...] en el cuadro de un pensamiento sobre la naturaleza humana”⁸⁹ (Job, 2009: 57). De ahí Job tiende un paralelismo con la idea moderna de ciencia y la crisis actual de los valores. En cierto sentido, el Dealer sería el sofista que se enfrenta a las leyes del

⁸⁸ (...) *ne s'adresse ni aux citoyens ni aux juges, mais à des spectateurs, à des témoins* (Theôroi, dit Aristote.) (Job, 2009: 55)

⁸⁹ *Si l'on s'avise que l'essor de la sophistique fut solidaire de l'effort de la pensée grecque pour soustraire l'humanisme naissant à la pensée d'une justice céleste et à l'ontologie des Éléates, et pour réintégrer les éléments d'une science (...) dans le cadre de la pensée de la nature humaine.* (Job, 2009: 57)

racionalismo del Cliente: uno busca establecer como universales las leyes de la naturaleza y el otro busca imponer el discurso de la ciencia:

Mais je me saisis volontiers de ce rapprochement suggéré par l'histoire pour me demander si cette rupture ne s'applique pas *mutatis mutandis*, à notre rationalité de fin de siècle et à notre crise de légitimité des savoirs. Et cela pourrait alors m'amener à cette vérité possible à l'horizon du texte de Koltès : que c'est quand un gouffre se creuse entre d'une part la rationalité des discours savants et techn(ocrat)iques qui en appellent à l'universel, et l'état réel de souffrance de la Cité, qu'affleurent les symptômes de déterritorialisation et les nouveaux discours se réclamant de l'universalité de la "nature" ou de toutes les utopies se rattachant au multiculturalisme et au multiracialisme. (Job, 2009: 58).

Este acercamiento es particularmente interesante por dos razones. Primero porque al unir los discursos de los personajes a la Retórica Antigua y a la sofística, Job muestra otros mecanismos de desfamiliarización en el lenguaje de la obra. En efecto, el tipo de construcciones retóricas que Koltès pone en juego alejan la situación concreta de la consideración del lector a través de la percepción del instante. Es decir, que reproduce el diálogo común de un comercio ilegal ordinario con base en discursos profundamente pensados y organizados. Aquí, la distancia se crea entre lo imprevisible del encuentro y la planeación de los discursos, como si estos procedieran de algún pasado mítico, de alguna pertenencia misteriosa, encontrando en este espacio su camino en las voces de dos hombres que se encuentran, abruptamente, en una esquina, en la noche. La representación de dos mundos complejamente estructurados se encamina a través de dos existencias singulares. El enfrentamiento ya no es el de dos individuos sino el de dos mundos y toda la estructura de pensamiento que representan.

Por otra parte, Job tiene interesantes relaciones con el pensamiento y la historia. Estas relaciones sólo se pueden producir por la distancia mítica del texto y la invitación plena que sugieren para relaciones transtextuales. La desconfianza en una racionalidad por parte del Dealer se liga aquí también a la desconfianza general que traduce el texto hacia la separación racional y tajante que establece el Cliente. De algún modo, su discurso racional crea un cierto orden del mundo, orden inamovible en el que se complace el personaje frente a la humillación y la pobreza del mundo que excluye. Los procesos de exclusión racionalizados y transmitidos, procedentes de todo un complejo sistema de creencias y de toda una regulación de poder que se expresa a través del Cliente, se enfrentan aquí a las

sintomáticas pretensiones universalizantes del Dealer. Si el Dealer tiende hacia la ley del más fuerte y la igualdad de los hombres en una impostada –porque imposible- ley natural, es tal vez, como lo plantea Job, como una reacción frente a la imposición de un sistema excluyente por parte del mundo del Cliente. En esto nos permitimos observar las consideraciones de Stéphane Patrice:

Le dialogue est donc également un corps à corps; cette dispute est aussi un combat où le verbe et le corps s'affrontent et se confondent sur fond de *deal* qui résonne comme une critique non des commerces illégaux, mais du règne du commerce, des échanges officiels, réglementaires, homologués, et du partage entre le licite et l'illicite : la légalité du marché et ce qu'il réprime pour pouvoir fonctionner. (Patrice, 2008: 60-61).

Como explicamos al principio de este apartado, los procesos de distancia en la conformación discursiva de la obra abren las problemáticas particulares del encuentro a dimensiones más globales. La “logorrea” de los personajes en esta obra es una reacción, en contraparte, al mutismo de los personajes en el Teatro de lo Cotidiano de los años setenta:

Les auteurs du théâtre du quotidien [...] s'attachèrent à la difficulté de dire de leurs personnages, à la douleur de l'aphasie et à la résistance du langage quand il s'agit d'exprimer une souffrance sociale qui ne trouve pas ses mots ou qui existe au-delà des mots. [...] la langue que parlent les personnages du “théâtre du quotidien” révèle un “mal à dire”, une douleur dans la difficulté ou l'impossibilité de dire le monde. La parole y est rare, souvent convenue, le dialogue s'alourdit de silences. (Ryngaert, 1993: 119-125).

Lo que nos lleva a considerar que la complejidad semántica y formal de la expresión de los personajes en *ESCA* no puede tampoco subsanar la dificultad que resentían sus predecesores del Teatro de lo Cotidiano. La profusión de la palabra no sirve para enmendar las diferencias de dos mundos que se enfrentan, ni para transmitir el dolor social de cada uno de ellos. Separados siempre, como líneas paralelas, los personajes no encuentran ninguna relación a través del lenguaje: “c'est le langage qui est le véritable sujet de la pièce; le langage qui vous désigne, qui vous enferme, ne vous permet pas de communiquer. [...] si parfois un lien s'établit, ce n'est pas par l'intermédiaire du langage” (Ubersfeld, 2001: 154). Y así entendemos también la relación que establece el Cliente al final de la obra: “quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés et, inéluctablement, le sang nous unira, comme deux indiens, au coin du feu, qui échangent leur sang au milieu des animaux sauvages” [166]; la única relación posible sería, calcando la imagen mítica de otra

cultura en donde el entendimiento es posible, a través de la violencia. Solo se pueden conocer concretamente las naturalezas humanas mediante el derramamiento de sangre. Ni los medios universalizantes del Dealer pueden lograr la comunión que se logra mediante la violencia. Esa potencial conclusión de la obra a la que nos encamina interpretativamente el texto es terrible y, al mismo tiempo, ominosamente profética⁹⁰. Patrice lo dijo: “la pièce, comme la cité, est traversée par l’économie et l’Histoire” (Patrice, 2008: 58).

El grado de generalidad alcanzado por la mitificación de la obra es entonces considerable. A través de la distancia en el lenguaje, un encuentro banal que relacionamos referencialmente, trata problemas globales, dinámicas económicas, culturales, sociales y políticas del mundo que vivimos. El encuentro de estos personajes nos concierne profundamente tocando acordes que se extienden mucho más allá del placer literario -o del análisis dramático. Esta obra dice el mundo sin calcarlo, corriendo siempre el riesgo de perder en lecturas abstractas su relación intensa con la realidad. Lo pedestre no es banal, nunca lo ha sido; y el alcance global de *ESCA* no lo desmiente: desde la calle, la escritura de Koltès nos concierne a todos.

⁹⁰ Un ejemplo particular de esta relación profética –fuera de las incontables guerras que ahora vivimos- es el caso de los disturbios que vivió Francia en el 2005. En ese momento, cuando les preguntaban a jóvenes encapuchados que quemaban coches y negocios el porqué de sus acciones, algunos respondieron con mitigados “casser du CRS”. Los CRS o Compagnies Républicaines de Sécurité son la policía antimotines de Francia. Aquí, en argot, expresaban: “golpear a policías antimotines”. La realidad de las manifestaciones violentas fue, en todo caso, que nadie se adjudicó los actos: nadie reclamó una protesta política, nadie izó una bandera religiosa. Los hechos procedían de un descontento generalizado por la exclusión, incluso geográfica, de los suburbios marginales. No hubo reivindicación política porque no había posibilidad de diálogo: frente a la falta de discurso, la diplomacia inexistente y las iniciativas agotadas, la única forma de comunicación resultó ser la violencia.

CONCLUSIONES

Como si alguna vez se hubiera escapado, recuperamos por la literatura algo de nuestro mundo. La representación de una situación cotidiana adquiere así por su potencia transformadora las amplitudes míticas de una visión cultural, política, histórica, económica, social. La violencia que se juega entre los dos personajes no es simplemente un juego estético, aquí no se trata solo del deseo de diálogo en sí mismo, sino de un juego peligroso y real, una calca del mundo que habitamos. A través de la búsqueda identitaria del Cliente en *ESCA* encontramos una realidad más profunda en el texto, más a flor de piel en nuestra vida. Lo queramos o no reconocemos el racismo, la desigualdad, los mecanismos discursivos de exclusión del otro, la historia colonial de masacres y esclavismo, la división del mundo en franjas de mercado, el comercio equitativo y la libertad que aprisiona. Lo que opone a estos personajes, la barrera infranqueable con la que se encuentran, solos en la noche, es la misma distancia que nos separa como hombres en la lógica del mundo contemporáneo. Lejos de banalizar el texto, estas relaciones fortalecen su proyección mítica. Los personajes sin nombre se convierten de pronto en las figuras anónimas del comercio común entre los hombres.

Desde la identidad pragmática empezamos a enarbolar esta interpretación concreta de la obra, la diferencia física de los personajes comenzaba por distinguirlos. En el contexto de su encuentro cada uno se atrinchera en una superioridad buscada, siempre a la defensiva, siempre con el riesgo humano de aniquilar al otro. La talla del Dealer es su superioridad en esta franja del mundo alejada de la ley. La superioridad racial y social que el Cliente se atribuye funcionan en contraparte en el mismo sentido defensivo y agresivo. Las líneas de conducta que elabora el drama concuerdan con esta primera caracterización física: el Cliente busca la distancia y la superioridad, teme el enfrentamiento y amenaza con las potencias desconocidas de su mundo. Al mismo tiempo, describe su pertenencia valorando cierto tipo de imaginario moralmente. A través de imágenes bíblicas y referencias culturales busca imponer la verdad absoluta de sus convicciones, el carácter trascendente de las leyes de su universo. Al mismo tiempo, caracteriza este universo como un mundo que valora, en el recuerdo constante, las implicaciones del racismo histórico y las separaciones cavadas entre humanos por la lógica de la economía de mercado.

Las características identitarias dramáticas refuerzan esta imagen. Los movimientos sutiles del discurso, las únicas acciones entabladas en la inmovilidad del encuentro, tienden, en el personaje del Cliente, a reforzar la distancia que busca imponer con el otro, la sospecha hacia el extranjero, el deseo de anular su contacto. En la dimensión temporal se agrandan las diferencias. Cada personaje procede de un aprendizaje distinto, de mundos que observan la realidad de forma diferente. La nostalgia del Cliente se encamina hacia el regreso a la normalidad, a las prescripciones de su mundo. El pragmatismo del Dealer se impone en una continua inmovilidad a ras del suelo. El futuro de ambos se colorea entonces, por la diferencia fundamental que los separa, con tonalidades fatales. La violencia se dibuja en el horizonte y la confrontación física, fatídica, se contempla en el agotamiento de los medios discursivos. Atrapados en el presente del encuentro, los personajes vislumbran su gris futuro. La obra se acerca entonces, insinuante, al espectador que la observa, al lector que la consume. La situación fatal en la que se encuentran los personajes se vive en una estrecha relación cronológica con su recepción. La ficción comienza entonces a desbordarse sobre la realidad concreta. Como el tiempo, el espacio también se delimita en la imposibilidad de abandonar el encuentro, de abandonar la escena. El cronotopo del *deal* se relaciona estrechamente con una referencialidad, se proyecta en espacios ajenos al texto. Al mismo tiempo condiciona a los dos personajes, los identifica según la lógica en la que organizan el espacio. Esta lógica, de nuevo, proyecta poderosos mecanismos de exclusión.

Finalmente, el discurso del Cliente completa su recorrido identitario y resume nuestra intención interpretativa. Las palabras terminan por tirarlo, involuntariamente, de su caballo, para utilizar una imagen del texto. A través de sus justificaciones, de la superioridad que se atribuye, del desprecio al otro, se perfila el deseo del encuentro. La atracción de las cantinas polvorientas para el príncipe o Ishmael en “el surtidor de la ballena”, si queremos volver a mencionar a Melville. El discurso del Dealer también proyecta algo de la identidad del Cliente y, en la totalidad discursiva de la obra, se crea la identidad del espacio en el que se encuentran. Finalmente, el discurso no representa exactamente, en referencialidad pura, directa, ni el espacio, ni el habla de los personajes. Podemos encontrar nuestra interpretación global en relación con el mundo que habitamos

por la distancia que propone la obra utilizando formas discursivas antiguas y sublimes en relación con un intercambio ilegal callejero.

La imagen del Cliente que resulta de este recorrido es la imagen de un aprendizaje y de una pertenencia. A través de este personaje se manifiestan los preceptos morales, los prejuicios, las pretensiones de un mundo que racionaliza y se complace en la exclusión de otros mundos y de sus habitantes. La separación no es, sin embargo, maniquea. En el enfrentamiento de estos personajes no interpretamos una división absoluta, que podría explicar la totalidad de las relaciones humanas en el mundo contemporáneo. El pensamiento mismo resultaría ridículo. Se habla aquí de un fragmento de realidad, de ciertas distribuciones, de ciertas exclusiones que vivimos cercanamente, que podemos rozar con los dedos, pero que no podemos instaurar como absolutos.

Con esto, se aviva su interés. ¿En qué representa esta obra discursos de poder en el mundo contemporáneo? ¿Qué relación crítica mantiene con la conformación discursiva de divisiones socio-económicas? ¿Cómo representan y a quién representan estos discursos opuestos de universalidad y exclusión? Para responder a estas preguntas se necesitaría establecer un aparato crítico diferente, específicamente dirigido a responderlas. El análisis del discurso podría, en este caso particular, servir como una herramienta extremadamente útil. Proponemos aquí, simplemente, una de las vías que deja abierta este estudio: la posibilidad futura de un análisis discursivo que tienda puentes semánticos más específicos con los discursos que gobiernan, desde nuestras instituciones, las relaciones socio-culturales que nos definen.

Por ahora, justificando este potencial horizonte de análisis, nos limitaremos a retomar algunas de las pistas interpretativas que obtuvimos en este estudio. Cuando el Dealer se interroga sobre la vestimenta de su interlocutor toca un punto sensible en la interpretación global de la obra. El hecho es que el Cliente muestra involuntariamente su piel queriendo ocultarla con su vestimenta. Toda la relación entre los personajes y la comprensión profunda de las intenciones del Cliente puede desglosarse a partir de este detalle. El Dealer no esconde su pertenencia, no esconde sus intenciones y, sobre todo, no esconde su rebelión. La elección que muestra sobre la vida que lleva se devela gráficamente en la elección de su vestimenta. El Cliente en cambio, esconde algo. No es, ciertamente, su

muy visible e insistente pertenencia, finalmente, ésta no es más que un producto del azar del nacimiento. Lo que oculta el Cliente, lo que el Dealer observa extrañado en su ropa, es algo mucho más profundo e íntimo. El Cliente esconde sus intenciones, a saber, su deseo. Pretende desconocer los límites constitutivos del lugar del encuentro, pretende desconocer la hora y pretende desconocer a su interlocutor, su función, su mundo y sus intenciones. Sin embargo no deja de caracterizarlos y de separarse en contrapuntos. En realidad, el Cliente proyecta un conocimiento burdo, estereotipado y paternalista sobre todo lo que concierne al Dealer y al lugar del encuentro. Sin embargo, este conocimiento basta para mostrarnos que no fue el azar de un trayecto el que lo levó ahí sino una imprescriptible ley de gravedad, un peso que lleva sobre sus hombros, a saber, un deseo. Tal vez el Cliente no mienta cuando dice desconocer sus deseos; tal vez éstos sean tan misteriosos para él como lo son para nosotros en la lectura de la obra. Esto solo confirma que están ahí, que viven atrás de sus acciones, que mueven su discurso y que lo identifican. Si el Cliente tiene deseos y fue al encuentro del Dealer movido por su oscura voluntad, ¿por qué no concluye el encuentro con una compra? Por la simple e imperiosa realidad de su pertenencia. El Cliente no logra liberarse del dominio de los discursos que aprendió; no puede olvidarse de la sensación de persecución de una ley que le mostraron como implacable y omnipresente; no puede abandonar finalmente los prejuicios que forjaron su visión del mundo. Si el Cliente vislumbra su deseo, no puede, por la conformación vivencial que le fue impuesta, manifestarlo. La potencial violencia al final del encuentro no es, en verdad, provocada por ninguno de los dos personajes, sino por la conformación excluyente del mundo al que pertenecen; un mundo que separa la legalidad y la ilegalidad empujando esta frontera profundamente en el corazón de los hombres. El deseo ilimitado del ser humano regulado por instituciones absolutas que permiten y prohíben es la causa profunda de un derramamiento de sangre. Se agotan los medios de contacto, se agotan las esperanzas del Cliente, se agota la paciencia del Dealer y las leyes humanas perviven sobre el deseo, con la crueldad que implica regularlo.

Finalmente esta es una interpretación sugerida por nuestro estudio; interpretación que podría profundizarse en un futuro análisis discursivo más específico. Por ahora sólo nos queda revivir una imagen:

Je sais moi que le sexe d'un homme, avec le temps qu'il passe à attendre et à oublier, à rester assis dans la solitude, se déplace doucement d'un lieu à un autre, jamais caché en un endroit précis, mais visible là où on ne le cherche pas ; et qu'aucun sexe, passé le temps où l'homme a appris à s'asseoir et à se reposer tranquillement dans sa solitude, ne ressemble à aucun autre sexe, pas plus qu'un sexe mâle ne ressemble à un sexe femelle ; qu'il n'est point de déguisement à une chose comme celle-là, [...] comme les saisons intermédiaires qui ne sont ni l'été déguisé en hiver, ni l'hiver en été. [35]

Los deseos humanos no son clasificables, no pueden ser guardados en categorías morales, en absolutos creados. La sexualidad es un ejemplo primordial: por preceptos morales completamente ajenos a su disposición natural se debe vivir como una reivindicación, llevar una denominación, gritar sus colores. Pero, como no existen regulaciones profundas para el deseo fuera de las que nos hemos impuesto culturalmente, no existen absolutos en la interpretación. Propusimos en esta tesis una vía interpretativa, excluyendo otros caminos ya tomados para comprender la obra en cuestión: si nos negamos a darle una explicación banal al deseo del Cliente nombrándolo, es porque este deseo no aparece más que en interpretaciones, parecido a cualquier lectura, balanceándose sobre nuestras preguntas, *como una suave duda de las cosas.*

BIBLIOGRAFÍA

ABIRACHED, Robert. 2012. [1978]. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.

ARISTÓTELES. 2007. *Arte Retórica*. Libro I. México: Porrúa.

AUSTIN, John Langshaw. 1970. [1962]. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil.

BAJTÍN, Mijaíl. 1989. “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid : Taurus.

BARTHES, Roland. 1970. “L’ancienne rhétorique. Aide-Mémoire”. *Communications #16*, Paris: Seuil.

_____. 2002. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Éditions du Seuil.

BATAILLE, Georges. 1974. *La parte maldita*. Trad. Johanna GIVANEL. Barcelona: Edhasa.

Biblia de Jerusalén. 1967. Bruxelles: Desclée de Brouwer.

COMPTE-SPONVILLE, André. 2001. *Dictionnaire de Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.

CORVIN, MICHEL. 1996. [1991] *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. 1973. *Capitalisme et schizophrénie, tome 1: L’anti-œdipe*. Paris: Les éditions de minuit.

DEUTSCH Michel. 1990. *Inventaire après liquidation*. Paris: L’Arche.

Dictionnaire d’analyse du discours. 2002. Ed. Patrick CHARAUDEAU y Dominique MAINGUENEAU. Paris : Seuil.

DIDEROT. 1972. “La suite d’un entretien entre M. d’Alembert et M. Diderot”. *Le neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*. Paris: Gallimard.

DUVIGNAUD, Jean. 1999. [1965]. *Sociologie du théâtre*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France.

EVRARD, Franck. 2005. “Écritures dramatiques”. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.

Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. 1993. Ed. Irena MAKARYK. Toronto: University of Toronto Press.

FREUD, Sigmund. 1995. *Le malaise dans la culture*. Paris : Quadrige.

GENET, Jean. 1987. [1947]. “Comment jouer Les Bonnes”. *Les Bonnes*. Paris: Gallimard.

GENETTE, Gerard. 1989. [1962]. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

GODARD, Barbara. 1993. “Intertextuality”. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. 1993. Ed. Irena, MAKARYK. Toronto: University of Toronto Press.

Images de soi dans le discours. 2005. Ed. AMOSSY, Ruth. Lausanne : Delachaux et Niestlé.

JOB, André. 2009. *Koltés, La rhétorique vive*. Paris: Hermann.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1996. *La conversation*. Paris: Seuil.

_____. 1984. “Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral”. *Pratiques*. n° 41. Paris.

KOLTÈS, Bernard-Marie. 2007. [1986]. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Les éditions de Minuit.

_____. 2008. “En la soledad de los campos de algodón”. *Teatro*. Trad. Jorge DUBATTI y Marta TABORDA. Buenos Aires: Colihue Teatro.

_____. 2006. [1999]. *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*. Paris: Les éditions de Minuit.

_____. 1987. Entretien diffusé sur France Culture et publié dans *Théâtre/Public*, núm. 136-137, juillet-octobre. Paris.

LEIRIS, Michel. 2001. *Cinq études d'ethnologie*. Paris: Gallimard.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2007. *Race et histoire*. Paris: Gallimard.

MAINGENEAU, Dominique. 1981. *Approche de l'énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette Université.

MELVILLE, Herman. 2004. [1853]. "Bartleby, the scrivener: a story of Wall-Street". *Great short works of Herman Melville*. New York: Perennial Classics.

_____. 2005. "Bartleby el escribiente". Trad. José Manuel BENÍTEZ ARIZA. *Preferiría no Hacerlo*. España: Pre-Textos.

MOUNSEF, Dounia. 2006. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. Paris: L'Harmattan.

ORSENNA, Erik. 2008. *Voyage aux pays du coton, petit précis de mondialisation*. Paris: Fayard.

PATRICE, Stéphane. 2008. *Koltès Subversif*. Paris: Descartes et Cie.

PAVEL, Thomas. 1988. *Univers de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil.

PAVIS, Patrice. 2004. [2002]. "Bernard-Marie Koltès, Dans la solitude des champs de coton, ou le monde où l'on deale". *Le théâtre contemporain. Analyse de textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris: Armand Colin.

RYNGAERT, Jean-Pierre. 1993. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod.

_____ y Julie SERMON. 2006. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales.

SALINO, Brigitte. 2009. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Stock.

TYAR, Adam Franck. 1998. *Les Aléas de la Confiance : Gouverner, éduquer, psychanalyser*. Paris: L'Harmattan.

UBERSFELD, Anne. 2001. [1999]. *Bernard-Marie Koltès*. Acte Sud-Papiers: Arles.

VIART, Dominique y Bruno VERCIER. 2005. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.

VIÑAS PIQUER, David. 2008. [2002]. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel

ANEXO

Dans la solitude des champs de coton

Bernard-Marie Koltès

(1985)

Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens - dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique -, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci.

LE DEALER

Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi.

C'est pourquoi je m'approche de vous, malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre, je m'approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous, avec l'humilité de celui qui propose face à celui qui achète, avec l'humilité de celui qui possède face à celui qui désire; et je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume, à une fenêtre tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule; je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement, laissant tout en bas dans

la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents.

Non pas que j'aie deviné ce que vous pouvez désirer, ni que je sois pressé de le connaître; car le désir d'un acheteur est la plus mélancolique chose qui soit, qu'on contemple comme un petit secret qui ne demande qu'à être percé et qu'on prend son temps avant de percer; comme un cadeau que l'on reçoit emballé et dont on prend son temps à tirer la ficelle. Mais c'est que j'ai moi-même désiré, depuis le temps que je suis à cette place, tout ce que tout homme ou animal peut désirer à cette heure d'obscurité, et qui le fait sortir hors de chez lui malgré les grognements sauvages des animaux insatisfaits et des hommes insatisfaits; voilà pourquoi je sais, mieux que l'acheteur inquiet qui garde encore un temps son mystère comme une petite vierge élevée pour être putain, que ce que vous me demanderez je l'ai déjà, et qu'il vous suffit, à vous, sans vous sentir blessé de l'apparente injustice qu'il y a à être le demandeur face à celui qui propose, de me le demander.

Puisqu'il n'y a pas de vraie injustice sur cette terre autre que l'injustice de la terre elle-même, qui est stérile par le froid ou stérile par le chaud et rarement fertile par le doux mélange du chaud et du froid; il n'y a pas d'injustice pour qui marche sur la même portion de terre soumise au même froid ou au même chaud ou au même doux mélange, et tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux est son égal car ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude, esclaves des mêmes froids et des mêmes chaleurs, riches de même et, de même, pauvres; et la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir, à la fois creux et saillie, avec moins d'injustice encore qu'il y a à être mâle ou femelle parmi les hommes ou les animaux. C'est pourquoi j'emprunte provisoirement l'humilité et je vous prête l'arrogance, afin que l'on nous distingue l'un de l'autre à cette heure qui est inéluctablement la même pour vous et pour moi.

Dites-moi donc, vierge mélancolique, en ce moment où grognent sourdement hommes et animaux, dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir, et je vous la fournirai doucement, presque respectueusement, peut-être avec affection; puis, après avoir comblé les creux et aplani les monts qui sont en nous, nous nous éloignerons l'un de l'autre, en équilibre sur le mince et plat fil de notre latitude, satisfaits au milieu des hommes et des animaux insatisfaits d'être hommes et insatisfaits d'être animaux; mais ne me demandez pas de deviner votre désir; je serais obligé d'énumérer tout ce que je

possède pour satisfaire ceux qui passent devant moi depuis le temps que je suis ici, et le temps qui serait nécessaire à cette énumération dessécherait mon cœur et fatiguerait sans doute votre espoir.

LE CLIENT

Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure; je marche, tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points et non pas en parcours; je ne connais aucun crépuscule ni aucune sorte de désirs et je veux ignorer les accidents de mon parcours. J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé. Or il n'existe aucun moyen qui permette, à qui se rend d'une hauteur à une autre hauteur, d'éviter de descendre pour devoir remonter ensuite, avec l'absurdité de deux mouvements qui s'annulent et le risque, entre les deux, d'écraser à chaque pas les déchets jetés par les fenêtres; plus on habite haut, plus l'espace est sain, mais plus la chute est dure; et lorsque l'ascenseur vous a déposé en bas, il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n'a pas voulu là-haut, au milieu d'un tas de souvenirs pourrissants, comme, au restaurant, lorsqu'un garçon vous fait la note et énumère, à vos oreilles écœurées, tous les plats que vous digérez déjà depuis longtemps.

Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage; alors j'aurais, peut-être, pu me tromper sur la légitimité de votre présence et de l'écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin et, à mon tour, faire un écart qui s'accommodât au vôtre; mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle ? il n'est pas de nuit sans lune qui ne paraisse être midi si vous vous y promenez, et ce midi-là me montre assez que ce n'est pas le hasard des ascenseurs qui vous a placé ici, mais une imprescriptible loi de pesanteur qui vous est propre, que vous portez, visible, sur les épaules comme un sac, et qui vous attache à cette heure, en ce lieu d'où vous évaluez en soupirant la hauteur des immeubles.

Quant à ce que je désire, s'il était quelque désir dont je puisse me souvenir ici, dans l'obscurité du crépuscule, au milieu de grognements d'animaux dont on n'aperçoit même pas la queue, outre ce très certain désir que j'ai de vous voir laisser tomber l'humilité et que

vous ne me fassiez pas cadeau de l'arrogance - car si j'ai quelque faiblesse pour l'arrogance, je hais l'humilité, chez moi et chez les autres, et cet échange me déplaît -, ce que je désirerais, vous ne l'auriez certainement pas. Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri, et vous vous enfuiriez dans l'obscurité comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue. Mais non, le trouble de ce lieu et de cette heure me fait oublier si j'ai jamais eu quelque désir que je pourrais me rappeler, non, je n'en ai pas plus que d'offre à vous faire, et il va bien falloir que vous fassiez un écart pour que je n'en aie pas à faire, que vous démenagiez de l'axe que je suivais, que vous vous annuliez, car cette lumière, là-haut, en haut de l'immeuble, dont s'approche l'obscurité, continue imperturbablement de briller; elle troue cette obscurité, comme une allumette enflammée troue le chiffon qui prétend l'étouffer.

LE DEALER

Vous avez raison de penser que je ne descends de nulle part et que je n'ai nulle intention de monter, mais vous auriez tort de croire que j'en éprouve du regret. J'évite les ascenseurs comme un chien évite l'eau. Non pas qu'ils refusent de m'ouvrir leur porte ni que je répugne à m'y enfermer; mais les ascenseurs en mouvement me chatouillent et j'y perds ma dignité; et, si j'aime être chatouillé, j'aime pouvoir ne plus l'être dès que ma dignité l'exige. Il en est des ascenseurs comme de certaines drogues, trop d'usage vous rend flottant, jamais monté jamais descendu, prenant des lignes courbes pour des lignes droites, et glaçant le feu en son centre. Pourtant, depuis le temps que je suis à cette place, je sais reconnaître les flammes qui, de loin, derrière les vitres, semblent glacées comme des crépuscules d'hiver, mais dont il suffit de s'approcher, doucement, peut-être affectueusement, pour se souvenir qu'il n'est point de leur définitivement froide, et mon but n'est pas de vous éteindre, mais de vous abriter du vent, et de sécher l'humidité de l'heure à la chaleur de cette flamme.

Car, quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu, et j'ai saisi le moment précis où vous m'avez aperçu par le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi, sinon nous ne nous serions jamais rencontrés, mais vous vous seriez éloigné de moi davantage, car vous

marchiez à la vitesse de celui qui se déplace d'un point à un autre; et je ne vous aurais jamais rattrapé car je ne me déplace que lentement, tranquillement, presque immobilement, de la démarche de celui qui ne va pas d'un point à un autre mais qui, à une place invariable, guette celui qui passe devant lui et attend qu'il modifie légèrement son parcours. Et si je dis que vous fîtes une courbe, et que sans doute vous allez prétendre que c'était un écart pour m'éviter, et que j'affirmerai en réponse que ce fut un mouvement pour vous rapprocher, sans doute est-ce parce qu'en fin de compte vous n'avez point dévié, que toute ligne droite n'existe que relativement à un plan, que nous bougeons selon deux plans distincts, et qu'en toute fin de compte n'existe que le fait que vous m'avez regardé et que j'ai intercepté ce regard ou l'inverse, et que, partant, d'absolue qu'elle était, la ligne sur laquelle vous vous déplaçiez est devenue relative et complexe, ni droite ni courbe, mais fatale.

LE CLIENT

Cependant je n'ai pas, pour vous plaire, de désirs illicites. Mon commerce à moi, je le fais aux heures homologuées du jour, dans les lieux de commerce homologués et illuminés d'éclairage électrique. Peut-être suis-je putain, mais si je le suis, mon bordel n'est pas de ce monde-ci; il s'étale, le mien, à la lumière légale et ferme ses portes le soir, timbré par la loi et éclairé par la lumière électrique, car même la lumière du soleil n'est pas fiable et a des complaisances. Qu'attendez-vous, vous, d'un homme qui ne fait pas un pas qui ne soit homologué et timbré et légal et inondé de lumière électrique dans ses moindres recoins ? Et si je suis ici, en parcours, en attente, en suspension, en déplacement, hors-jeu, hors vie, provisoire, pratiquement absent, pour ainsi dire pas là - car dit-on d'un homme qui traverse l'Atlantique en avion qu'il est à tel moment au Groenland, et l'est-il vraiment ? ou au cœur tumultueux de l'océan ? - et si j'ai fait un écart, bien que ma ligne droite, du point d'où je viens au point où je vais n'ait pas de raison, aucune, d'être tordue tout à coup, c'est que vous me barrez le chemin, plein d'intentions illicites et de présomptions à mon égard d'intentions illicites. Or sachez que ce qui me répugne le plus au monde, plus même que l'intention illicite, plus que l'activité illicite elle-même, c'est le regard de celui qui vous présume plein d'intentions illicites et familier d'en avoir; non pas seulement à cause de ce regard lui-même, trouble pourtant au point de rendre trouble un torrent de montagne, - et

votre regard à vous ferait remonter la boue au fond d'un verre d'eau - mais parce que, du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent soudain violée, l'innocence coupable, et la ligne droite, censée me mener d'un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur dans l'obscur territoire où je me suis perdu.

LE DEALER

Vous tâchez de glisser une épine sous la selle de mon cheval pour qu'il s'énerve et s'emballe ; mais, si mon cheval est nerveux et parfois indocile, je le tiens avec une courte bride, et il ne s'emballe pas si facilement ; une épine n'est pas une lame, il sait l'épaisseur de son cuir et peut s'accommoder de la démangeaison. Cependant, qui connaît tout à fait les humeurs des chevaux ? Parfois ils supportent une aiguille dans leur flanc, parfois une poussière restée sous le harnais peut les faire ruer et tourner sur eux-mêmes et désarçonner le cavalier.

Sachez donc que si je vous parle, à cette heure, ainsi, doucement, peut-être encore avec respect, ce n'est pas comme vous: par la force des choses, selon un langage qui vous fait reconnaître comme celui qui a peur, d'une petite peur aiguë, insensée, trop visible, comme celle d'un enfant pour une taloche possible de son père; moi, j'ai le langage de celui qui ne se fait pas reconnaître, le langage de ce territoire et de cette part du temps où les hommes tirent sur la laisse et où les porcs se cognent la tête contre l'enclos; moi, je tiens ma langue comme un étalon par la bride pour qu'il ne se jette pas sur la jument, car si je lâchais la bride, si je détendais légèrement la pression de mes doigts et la traction de mes bras, mes mots me désarçonneraient moi-même et se jetteraient vers l'horizon avec la violence d'un cheval arabe qui sent le désert et que plus rien ne peut freiner.

C'est pourquoi sans vous connaître je vous ai, dès le premier mot, traité correctement, dès le premier pas que j'ai fait vers vous, un pas correct, humble et respectueux, sans savoir si quoi que ce soit chez vous méritait le respect, sans rien connaître de vous qui puisse me faire savoir si la comparaison de nos deux états autorisait que je sois humble et vous arrogant, je vous ai laissé l'arrogance à cause de l'heure du crépuscule à laquelle nous nous sommes approchés l'un de l'autre, parce que l'heure du crépuscule à laquelle vous vous êtes

approché de moi est celle où la correction n'est plus obligatoire et devient donc nécessaire, où plus rien n'est obligatoire qu'un rapport sauvage dans l'obscurité, et j'aurais pu tomber sur vous comme un chiffon sur la flamme d'une bougie, j'aurais pu vous prendre par le col de la chemise, par surprise. Et cette correction, nécessaire mais gratuite, que je vous ai offerte, vous lie à moi, ne serait-ce que parce que j'aurais pu, par orgueil, marcher sur vous comme une botte écrase un papier gras, car je savais, à cause de cette taille qui fait notre différence première - et à cette heure et en ce lieu seule la taille fait la différence -, nous savons tous deux qui est la botte et qui, le papier gras.

LE CLIENT

Si toutefois je l'ai fait, sachez que j'aurais désiré ne pas vous avoir regardé. Le regard se promène et se pose et croit être en terrain neutre et libre, comme une abeille dans un champ de fleurs, comme le museau d'une vache dans l'espace clôturé d'une prairie. Mais que faire de son regard ? Regarder vers le ciel me rend nostalgique et fixer le sol m'attriste, regretter quelque chose et se souvenir qu'on ne l'a pas sont tous deux également accablants. Alors il faut bien regarder devant soi, à sa hauteur, quel que soit le niveau où le pied est provisoirement posé; c'est pourquoi quand je marchais là où je marchais à l'instant et où je suis maintenant à l'arrêt, mon regard devait heurter tôt ou tard toute chose posée ou marchant à la même hauteur que moi; or, de par la distance et les lois de la perspective, tout homme et tout animal est provisoirement et approximativement à la même hauteur que moi. Peut-être, en effet, que la seule différence qui nous reste pour nous distinguer, ou la seule injustice si vous préférez, est celle qui fait que l'un a vaguement peur d'une taloche possible de l'autre; et la seule ressemblance, ou seule justice si vous préférez, est l'ignorance où l'on est du degré selon lequel cette peur est partagée, du degré de réalité future de ces taloches, et du degré respectif de leur violence.

Ainsi ne faisons-nous rien d'autre que reproduire le rapport ordinaire des hommes et des animaux entre eux aux heures et aux lieux illicites et ténébreux que ni la loi ni l'électricité n'ont investis; et c'est pourquoi, par haine des animaux et par haine des hommes, je préfère la loi et je préfère la lumière électrique et j'ai raison de croire que toute lumière naturelle et tout air non filtré et la température des saisons non corrigée fait le

monde hasardeux; car il n'y a point de paix ni de droit dans les éléments naturels, il n'y a pas de commerce dans le commerce illicite, il n'y a que la menace et la fuite et le coup sans objet à vendre et sans objet à acheter et sans monnaie valable et sans échelle des prix, ténèbres, ténèbres des hommes qui s'abordent dans la nuit ; et si vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper; et si je vous demandais pourquoi vous voulez me frapper, vous me répondriez, je le sais, que c'est pour une raison secrète à vous, qu'il n'est pas nécessaire, sans doute, que je connaisse. Alors je ne vous demanderai rien. Parle-t-on à une tuile qui tombe du toit et va vous fracasser le crâne ? On est une abeille qui s'est posée sur la mauvaise fleur, on est le museau d'une vache qui a voulu brouter de l'autre côté de la clôture électrique; on se tait ou l'on fuit, on regrette, on attend, on fait ce que l'on peut, motifs insensés, illégalité, ténèbres.

J'ai mis le pied dans un ruisseau d'étable où coulent des mystères comme déchets d'animaux; et c'est de ces mystères et de cette obscurité qui sont vôtres qu'est issue la règle qui veut qu'entre deux hommes qui se rencontrent il faille toujours choisir d'être celui qui attaque; et sans doute, à cette heure et en ces lieux, faudrait-il s'approcher de tout homme ou animal sur lequel le regard s'est posé, le frapper et lui dire: je ne sais pas s'il était dans votre intention de me frapper moi-même, pour une raison insensée et mystérieuse que de toute façon vous n'auriez pas cru nécessaire de me faire connaître, mais, quoi qu'il en soit, j'ai préféré le faire le premier, et ma raison, si elle est insensée, n'est du moins pas secrète : c'est qu'il flottait, de par ma présence et par la vôtre et par la conjonction accidentelle de nos regards, la possibilité que vous me frappiez le premier, et j'ai préféré être la tuile qui tombe plutôt que le crâne, la clôture électrique plutôt que le museau de la vache.

Sinon, s'il était vrai que nous soyons, vous le vendeur en possession de marchandises si mystérieuses que vous refusez de les dévoiler et que je n'ai aucun moyen de les deviner, et moi l'acheteur avec un désir si secret que je l'ignore moi-même et qu'il me faudrait, pour m'assurer que j'en ai un, gratter mon souvenir comme une croûte pour faire couler le sang, si cela est vrai, pourquoi continuez-vous à les garder enfouies, vos marchandises, alors que je me suis arrêté, que je suis là, et que j'attends ? comme dans un gros sac, scellé, que vous portez sur les épaules, comme une impalpable loi de pesanteur, comme si elles n'existaient pas et ne devaient être qu'en épousant la forme d'un désir; semblable aux rabatteurs, devant les boîtes de strip-tease, qui vous accrochent par le coude, lorsque vous rentrez, la nuit,

vous coucher, et qui vous glissent à l'oreille : elle est là, ce soir. Alors que si vous me les montriez, si vous donniez un nom à votre offre, choses licites ou illicites, mais nommées et alors jugeables du moins, si vous me les nommiez, je saurais dire non, et je ne me sentrais plus comme un arbre secoué par un vent venu de nulle part et qui ébranle ses racines. Car je sais dire non et j'aime dire non, je suis capable de vous éblouir de mes non, de vous faire découvrir toutes les façons qu'il y a de dire non, qui commencent par toutes les façons qu'il y a de dire oui, comme les coquettes qui essaient toutes les chemises et toutes les chaussures pour n'en prendre aucune, et le plaisir qu'elles ont à les essayer toutes n'est fait que du plaisir qu'elles ont de toutes les refuser. Décidez-vous, montrez-vous :êtes-vous la brute qui écrase le pavé, ou êtes-vous commerçant ? dans ce cas étalez votre marchandise d'abord, et l'on s'attardera à la regarder.

LE DEALER

C'est parce que je veux être commerçant, et non brute, mais vrai commerçant, que je ne vous dis pas ce que je possède et que je vous propose, car je ne veux pas endurer de refus, qui est la chose au monde que tout commerçant redoute le plus, parce que c'est une arme dont il ne dispose pas lui-même. Ainsi moi, je n'ai jamais appris à dire non, et ne veux point l'apprendre ; mais toutes les sortes de oui, je les sais: oui attendez un peu, attendez beaucoup, attendez avec moi une éternité là; oui je l'ai, je l'aurai, je l'avais et je l'aurai à nouveau, je ne l'ai jamais eu mais je l'aurai pour vous. Et que l'on vienne me dire : mettons qu'on ait un désir, qu'on l'avoue, et que vous n'ayez rien pour le satisfaire ? je dirai: j'ai ce qu'il faut pour le satisfaire ; si l'on me dit : imaginez pourtant que vous ne l'ayez pas ? même en imaginant, je l'ai toujours. Et qu'on me dise : mettons qu'en fin de compte ce désir soit tel qu'absolument vous ne vouliez même pas avoir l'idée de ce qu'il faut pour le satisfaire ? Eh bien, même en ne le voulant pas, malgré cela, j'ai ce qu'il faut, quand même.

Mais plus un vendeur est correct, plus l'acheteur est pervers; tout vendeur cherche à satisfaire un désir qu'il ne connaît pas encore, tandis que l'acheteur soumet toujours son désir à la satisfaction première de pouvoir refuser ce qu'on lui propose; ainsi son désir inavoué est exalté par le refus, et il oublie son désir dans le plaisir qu'il a d'humilier le

vendeur. Mais je ne suis pas de la race des commerçants qui inversent leurs enseignes pour satisfaire le goût des clients pour la colère et l'indignation. Je ne suis pas là pour donner du plaisir, mais pour combler l'abîme du désir, rappeler le désir, obliger le désir à avoir un nom, le traîner jusqu'à terre, lui donner une forme et un poids, avec la cruauté obligatoire qu'il y a à donner une forme et un poids au désir. Et parce que je vois le vôtre apparaître comme de la salive au coin de vos lèvres que vos lèvres ravalent, j'attendrai qu'il coule le long de votre menton ou que vous le crachiez avant de vous tendre un mouchoir, parce que si je vous le tendais trop tôt, je sais que vous me le refuseriez, et c'est une souffrance que je ne veux point souffrir.

Car ce que tout homme ou animal redoute, à cette heure où l'homme marche à la même hauteur que l'animal et où tout animal marche à la même hauteur que tout homme, ce n'est pas la souffrance, car la souffrance se mesure, et la capacité d'infliger et de tolérer la souffrance se mesure; ce qu'il redoute par-dessus tout, c'est l'étrangeté de la souffrance, et d'être amené à endurer une souffrance qui ne lui soit pas familière. Ainsi la distance qui se maintiendra toujours entre les brutes et les demoiselles qui peuplent le monde vient non pas de l'évaluation respective des forces, parce qu'alors, le monde se diviserait très simplement entre les brutes et les demoiselles, toute brute se jetterait sur chaque demoiselle et le monde serait simple; mais ce qui maintient la brute, et la maintiendra encore pour des éternités, à distance de la demoiselle, c'est le mystère infini et l'infinie étrangeté des armes, comme ces petites bombes qu'elles portent dans leur sac à main, dont elles projettent le liquide dans les yeux des brutes pour les faire pleurer, et l'on voit brusquement les brutes pleurer devant les demoiselles, toute dignité anéantie, ni homme, ni animal, devenir rien, que des larmes de honte dans la terre d'un champ. C'est pourquoi brutes et demoiselles se craignent et se méfient tout autant, parce qu'on n'inflige que les souffrances que l'on peut soi-même supporter, et que l'on ne craint que les souffrances qu'on n'est pas soi-même capable d'infliger.

Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire; et s'il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-la comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit; de me la dire sans même me regarder. Car la vraie seule cruauté de cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous

les deux n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutile, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du regard, une erreur du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date.

LE CLIENT

Vous êtes un bandit trop étrange, qui ne vole rien ou tarde trop à voler, un maraudeur excentrique qui s'introduit la nuit dans le verger pour secouer les arbres, et qui s'en va sans ramasser les fruits. C'est vous qui êtes le familier de ces lieux, et j'en suis l'étranger; je suis celui qui a peur et qui a raison d'avoir peur; je suis celui qui ne vous connaît pas, qui ne peut vous connaître, qui ne fait que supposer votre silhouette dans l'obscurité. C'était à vous de deviner, de nommer quelque chose, et alors, peut-être, d'un mouvement de la tête, j'aurais approuvé, d'un signe, vous auriez su; mais je ne veux pas que mon désir soit répandu pour rien comme du sang sur une terre étrangère. Vous, vous ne risquez rien ; vous connaissez de moi l'inquiétude et l'hésitation et la méfiance; vous savez d'où je viens et où je vais; vous connaissez ces rues, vous connaissez cette heure, vous connaissez vos plans; moi, je ne connais rien et moi, je risque tout. Devant vous, je suis comme devant ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en hommes, à la fin, on ne sait plus où est le sexe.

Car votre main s'est posée sur moi comme celle du bandit sur sa victime ou comme celle de la loi sur le bandit, et depuis lors je souffre, ignorant, ignorant de ma fatalité, ignorant si je suis jugé ou complice, de ne pas savoir ce dont je souffre, je souffre de ne pas savoir quelle blessure vous me faites et par où s'écoule mon sang. Peut-être en effet n'êtes-vous point étrange, mais retors; peut-être n'êtes-vous qu'un serviteur déguisé de la loi comme la loi en secrète à l'image du bandit pour traquer le bandit; peut-être êtes-vous, finalement, plus loyal que moi. Et alors pour rien, par accident, sans que j'aie rien dit ni rien voulu, parce que je ne savais pas qui vous êtes, parce que je suis l'étranger qui ne connaît

pas la langue, ni les usages, ni ce qui ici est mal ou convenu, l'envers ou l'endroit, et qui agit comme ébloui, perdu, c'est comme si je vous avais demandé quelque chose, comme si je vous avais demandé la pire chose qui soit et que je serai coupable d'avoir demandé. Un désir comme du sang à vos pieds a coulé hors de moi, un désir que je ne connais pas et ne reconnais pas, que vous êtes seul à connaître, et que vous jugez.

S'il en est ainsi, si vous tâchez, avec l'empressement suspect du traître, de m'acculer à agir avec ou contre vous pour que, dans tous les cas, je sois coupable, si c'est cela, alors, reconnaissez du moins que je n'ai point encore agi ni pour ni contre vous, que l'on n'a rien encore à me reprocher, que je suis resté honnête jusqu'à cet instant. Témoignez pour moi que je ne me suis pas plu dans l'obscurité où vous m'avez arrêté, que je ne m'y suis arrêté que parce que vous avez mis la main sur moi; témoignez que j'ai appelé la lumière, que je ne me suis pas glissé dans l'obscurité comme un voleur, de mon plein gré et avec des intentions illicites, mais que j'y ai été surpris et que j'ai crié, comme un enfant dans son lit dont la veilleuse tout à coup s'éteint.

LE DEALER

Si vous me croyez animé de desseins de violence à votre égard - et peut-être avez-vous raison -, ne donnez pas trop tôt ni un genre ni un nom à cette violence. Vous êtes né avec la pensée que le sexe d'un homme se cache en un endroit précis et qu'il y reste, et vous gardez précautionneusement cette pensée; pourtant, je sais, moi -bien que né de la même manière que vous-, que le sexe d'un homme, avec le temps qu'il passe à attendre et à oublier, à rester assis dans la solitude, se déplace doucement d'un lieu à un autre, jamais caché en un endroit précis, mais visible là où on ne le cherche pas; et qu'aucun sexe, passé le temps où l'homme a appris à s'asseoir et à se reposer tranquillement dans sa solitude, ne ressemble à aucun autre sexe, pas plus qu'un sexe mâle ne ressemble à un sexe femelle ; qu'il n'est point de déguisement à une chose comme celle-là, mais une douce hésitation des choses, comme les saisons intermédiaires qui ne sont ni l'été déguisé en hiver, ni l'hiver en été.

Cependant une supposition ne mérite pas que l'on s'affole pour elle; il faut tenir son imagination comme sa petite fiancée: s'il est bon de la voir vagabonder, il est sot de la

laisser perdre le sens des convenances. Je ne suis pas retors, mais curieux; j'avais posé ma main sur votre bras par pure curiosité, pour savoir si, à une chair qui a l'apparence de celle de la poule déplumée, correspond la chaleur de la poule vivante ou le froid de la poule morte, et maintenant, je sais. Vous souffrez, soit dit sans vous offenser, du froid comme la poule vivante à demi déplumée, comme la poule atteinte, au sens strict du terme, de teigne déplumante; et, quand j'étais petit, je courais derrière elles dans la basse-cour pour les tâter et découvrir, par curiosité pure, si leur température était celle de la mort ou de la vie. Aujourd'hui que je vous ai touché, j'ai senti en vous le froid de la mort, mais j'ai senti aussi la souffrance du froid, comme seul un vivant peut souffrir. C'est pourquoi je vous ai tendu ma veste pour couvrir vos épaules, puisque je ne souffre pas, moi, du froid. Et je n'en ai jamais souffert, au point que j'ai souffert de ne pas connaître cette souffrance, au point que le seul rêve que je faisais, lorsque j'étais petit -de ces rêves qui ne sont pas des objectifs mais des prisons supplémentaires, qui sont le moment où l'enfant aperçoit les barreaux de sa première prison, comme ceux qui, nés d'esclaves, rêvent qu'ils sont fils de maîtres -, mon rêve à moi était de connaître la neige et le gel, de connaître le froid qui est votre souffrance.

Si je vous ai prêté ma veste seulement, ce n'est pas que je ne sache pas que vous souffrez du froid non seulement dans le haut de votre corps, mais, soit dit sans vous offenser, du haut en bas et peut-être même un peu au-delà; et, en ce qui me concerne, j'aurais toujours pensé qu'il fallait céder au frileux la pièce de vêtement correspondant à l'endroit où il a froid, au risque de se retrouver nu, du haut en bas et peut-être même un peu au-delà ; mais ma mère, qui n'était point avare mais pourvue du sens des convenances, m'a dit que s'il était louable de donner sa chemise ou sa veste ou n'importe quoi qui couvre le haut du corps, il faut toujours longuement hésiter à donner ses chaussures, et qu'il n'est en aucun cas convenable de céder son pantalon.

Or, de même que je sais -sans me l'expliquer mais avec une certitude absolue- que la terre sur laquelle nous sommes posés vous et moi et les autres est elle-même posée en équilibre sur la corne d'un taureau et maintenue dans cette position par la main de la providence, de même je tâche, sans tout à fait savoir pourquoi mais sans hésitation, de rester dans la limite de ce qui est convenable, évitant l'inconvenant comme un enfant doit éviter de se pencher au bord du toit avant même de comprendre la loi de la chute des corps. Et de même que l'enfant croit qu'on lui interdit de se pencher au bord du toit pour

l'empêcher de voler, j'ai cru longtemps qu'on interdisait au garçon de céder son pantalon pour l'empêcher de dévoiler l'enthousiasme ou la langueur de ses sentiments. Mais aujourd'hui que je comprends davantage de choses, que je reconnais davantage les choses que je ne comprends pas, que je suis resté en ce lieu et à cette heure tant de temps, que j'ai vu passer tant de passants, que je les ai regardés et que j'ai parfois posé ma main sur leur bras, tant de fois, sans rien comprendre et sans rien vouloir comprendre mais sans renoncer pour autant à les regarder et à tâcher de poser ma main sur leur bras -car il est plus facile d'attraper un homme qui passe qu'une poule dans une basse-cour-, je sais bien qu'il n'y a rien d'inconvenant ni dans l'enthousiasme ni dans la langueur qu'il taille cacher, et qu'il faut suivre la règle sans savoir pourquoi.

De plus, soit dit sans vous offenser, j'espérais, en couvrant vos épaules de ma veste, rendre votre apparence plus familière à mes yeux. Trop d'étrangeté peut me rendre timide, et, en vous voyant venir vers moi tout à l'heure, je me suis demandé pourquoi l'homme non malade s'habillait comme une poule atteinte de la teigne et qui perd ses plumes et continue de se promener dans la basse-cour avec les plumes fixées sur elle au hasard de sa maladie; et sans doute, par timidité, me serais-je contenté de me gratter le crâne et de faire un écart pour vous éviter, si je n'avais pas vu, dans votre regard fixé sur moi, la lueur de celui qui va, au sens strict du terme, demander quelque chose, et cette lueur-là m'a distrait de votre accoutrement.

LE CLIENT

Qu'espérez-vous tirer de moi ? Tout geste que je prends pour un coup s'achève comme une caresse; il est inquiétant d'être caressé quand on devrait être battu. J'exige qu'au moins vous vous méfiez, si vous voulez que je m'attarde. Puisque vous prétendez par hasard me vendre quelque chose, pourquoi ne pas douter d'abord que j'aie de quoi payer ? mes poches, peut-être, sont vides; il eût été honnête que vous me demandiez premièrement d'étaler ma monnaie sur le comptoir, comme on fait pour les clients douteux. Vous ne m'avez rien demandé de tel : quel plaisir tirez-vous du risque d'être abusé ? Je ne suis pas venu en ce lieu pour trouver de la douceur; la douceur fait le détail, elle attaque par morceaux, elle dépèce les forces comme un cadavre en salle de médecine. J'ai besoin de

mon intégrité ; la malveillance, du moins, me gardera entier. Fâchez- vous: sinon, où puiserai-je ma force ? Fâchez-vous: nous resterons plus proches de nos affaires, et nous serons sûrs que nous traitons tous deux la même affaire. Car, si je comprends d'où je tire mon plaisir, je ne comprends pas d'où vous tirez le vôtre.

LE DEALER

Si j'avais un instant douté que vous n'eussiez ce qu'il faut pour payer ce que vous êtes venu chercher, j'aurais fait un écart lorsque vous vous êtes approché de moi. Les commerces vulgaires exigent de leurs clients des preuves de solvabilité, mais les boutiques de luxe devinent et ne demandent rien, ni ne s'abaissent jamais à vérifier le montant du chèque et la conformité de la signature. Il est des objets à vendre et des objets à acheter tels que la question ne se pose pas de savoir si l'acheteur sera capable d'en acquitter le prix ni combien de temps il mettra à se décider. Ainsi je suis patient parce qu'on n'offense pas un homme qui s'éloigne lorsqu'on sait qu'il va rebrousser chemin. On ne peut revenir sur l'insulte, alors qu'on peut revenir de sa gentillesse, et il vaut mieux abuser de celle-ci que d'user une seule fois de l'autre. C'est pourquoi je ne me fâcherai pas encore, parce que j'ai le temps de ne pas me fâcher, et j'ai le temps pour me fâcher, et que je me fâcherai peut-être quand tout ce temps-là sera écoulé.

LE CLIENT

Et si -par hypothèse- j'avouais que je n'avais usé de l'arrogance -sans goût- que parce que vous m'avez prié d'en user lorsque vous vous êtes approché de moi pour quelque dessein que je ne devine pas encore -car je ne suis pas doué pour deviner- et qui me retient cependant ici ? si par hypothèse je vous disais que ce qui me retient ici était l'incertitude où je suis de vos desseins, et l'intérêt que j'y prends ? Dans l'étrangeté de l'heure et l'étrangeté du lieu et l'étrangeté de votre avance vers moi je me serais avancé vers vous, mû de ce mouvement conservé en toute chose de manière indélébile tant qu'un mouvement contraire ne lui est imprimé. Si c'était par inertie que je m'étais approché de vous ? porté vers le bas non par volonté propre mais par cette attirance qu'éprouvent les

princes qui vont s'encanailler dans les auberges, ou l'enfant qui descend en cachette à la cave, l'attirance de l'objet minuscule et solitaire pour la masse obscure, impassible qui est dans l'ombre; je serais venu à vous, mesurant tranquillement la mollesse du rythme de mon sang dans mes veines, avec la question de savoir si cette mollesse-là allait être excitée ou tarie tout à fait; lentement peut-être, mais plein d'espérance, dépouillé de désir formulable, prêt à me satisfaire de ce qu'on me proposerait, parce que, quoi qu'on me proposât, c'aurait été comme le sillon d'un champ trop longtemps stérile par abandon, il ne fait pas de différence entre les graines lorsqu'elles tombent sur lui; prêt à me satisfaire de tout, dans l'étrangeté de notre approche, de loin j'aurais cru que vous vous approchiez de moi, de loin j'aurais eu l'impression que vous me regardiez ; alors, je me serais approché de vous, je vous aurais regardé, j'aurais été près de vous, attendant de vous -trop de choses-trop de choses, non pas que vous deviniez, car je ne sais pas moi-même, je ne sais pas moi-même deviner, mais j'attendais de vous et le goût de désirer, et l'idée d'un désir, l'objet, le prix, et la satisfaction.

LE DEALER

Il n'y a pas de honte à oublier le soir ce dont on se souviendra le matin; le soir est le moment de l'oubli, de la confusion, du désir tant chauffé qu'il devient vapeur. Cependant le matin le ramasse comme un gros nuage au-dessus du lit, et il serait sot de ne pas prévoir le soir la pluie du matin. Si donc par hypothèse vous me disiez que vous êtes pour l'instant dépourvu de désir à exprimer, par fatigue ou par oubli ou par excès de désir qui mène à l'oubli, par hypothèse de retour je vous dirais de ne point vous fatiguer davantage et d'emprunter celui de quelqu'un d'autre. Un désir se vole mais il ne s'invente pas; or la veste d'un homme tient aussi chaud portée par un autre, et un désir s'emprunte plus facilement qu'un habit. Puisque à tout prix je dois vendre et qu'à tout prix il vous faudra acheter, eh bien, achetez pour d'autres que vous -n'importe quel désir qui traîne et que vous ramasserez fera l'affaire-, pour réjouir par exemple et satisfaire ce qui se réveille auprès de vous le matin dans vos draps, une petite fiancée qui désirera en se réveillant quelque chose que vous n'avez pas encore, que vous aurez du plaisir à lui offrir, et que vous serez heureux de posséder parce que vous me l'aurez acheté. C'est la fortune du commerçant qu'il

existe tant de personnes différentes tant de fois fiancées à tant d'objets différents de tant de manières différentes, car la mémoire des uns est relayée par la mémoire des autres. Et la marchandise que vous allez m'acheter pourra bien servir à n'importe qui d'autre si - par hypothèse - vous n'en aviez pas l'usage.

LE CLIENT

La règle veut qu'un homme qui en rencontre un autre finisse toujours par lui taper sur l'épaule en lui parlant de femme; la règle veut que le souvenir de la femme serve de dernier recours aux combattants fatigués; la règle veut cela, votre règle; je ne m'y soumettrai pas. Je ne veux pas que l'on trouve notre paix dans l'absence de la femme, ni dans le souvenir d'une absence, ni dans le souvenir de quoi que ce soit. Les souvenirs me dégoûtent et les absents aussi; à la nourriture digérée, je préfère les plats auxquels on n'a pas encore touché. Je ne veux pas d'une paix venue de n'importe où; je ne veux pas que l'on trouve la paix.

Mais le regard du chien ne contient rien d'autre que la supposition que tout, autour de lui, est chien de toute évidence. Ainsi vous prétendez que le monde sur lequel nous sommes, vous et moi, est tenu à la pointe de la corne d'un taureau par la main d'une providence; or je sais, moi, qu'il flotte, posé sur le dos de trois baleines; qu'il n'est point de providence ni d'équilibre, mais le caprice de trois monstres idiots. Nos mondes ne sont donc pas les mêmes, et notre étrangeté mêlée à nos natures comme le raisin dans le vin. Non, je ne lèverai pas la patte, devant vous, au même endroit que vous; je ne subis pas la même pesanteur que vous; je ne suis pas issu de la même femelle. Car ce n'est pas le matin que je me réveille, et ce n'est pas dans des draps que je couche.

LE DEALER

Ne vous fâchez pas, petit père, ne vous fâchez pas. Je ne suis qu'un pauvre vendeur qui ne connaît que ce bout de territoire où j'attends pour vendre, qui ne connaît rien que ce que sa mère lui a appris; et comme elle ne savait rien, ou presque, je ne sais rien non plus, ou presque. Mais un bon vendeur tâche de dire ce que l'acheteur veut entendre, et, pour tâcher de le deviner, il lui faut bien le lécher un peu pour en reconnaître l'odeur. Votre

odeur à vous ne me fut point familière, nous ne sommes en effet pas sortis de la même mère. Mais afin de pouvoir vous approcher, j'ai supposé que vous êtes bien sorti d'une mère vous aussi comme moi, supposé que votre mère vous fit des frères comme à moi, en nombre incalculable comme une crise de hoquet après un grand repas, et que ce qui nous rapproche en tous les cas, c'est l'absence de rareté qui nous caractérise tous deux. Et je me suis accroché à ceci du moins que nous avons en commun, car on peut voyager longtemps dans le désert à condition d'avoir un point d'attache quelque part. Mais si je me suis trompé, si vous n'êtes pas sorti d'une mère, et que personne ne vous fit de frères, que vous n'avez pas de petite fiancée qui se réveille avec vous le matin dans vos draps, petit père, je vous demande pardon.

Deux hommes qui se croisent n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité. Et s'ils choisissent à la fin, dans le désert de cette heure, d'évoquer ce qui n'est pas là, du passé ou du rêve, ou du manque, c'est qu'on ne s'affronte pas directement à trop d'étrangeté. Devant le mystère il convient de s'ouvrir et de se dévoiler tout entier afin de forcer le mystère à se dévoiler à son tour. Les souvenirs sont les armes secrètes que l'homme garde sur lui lorsqu'il est dépouillé, la dernière franchise qui oblige la franchise en retour ; la toute dernière nudité. Je ne tire de ce que je suis ni gloire ni confusion, mais parce que vous m'êtes inconnu, et plus inconnu encore à chaque instant, eh bien, comme ma veste que je me suis ôtée et que je vous ai tendue, comme mes mains que je vous ai montrées désarmées, si je suis chien et vous humain, ou si je suis humain et vous autre chose que cela, de quelque race que je sois et de quelque race que vous soyez, la mienne, du moins, je l'offre à vos regards, je vous laisse y toucher, me tâter et vous habituer à moi, comme un homme se laisse fouiller pour ne point cacher ses armes.

C'est pourquoi je vous propose, prudemment, gravement, tranquillement, de me regarder avec amitié, parce qu'on fait de meilleures affaires sous l'abri de la familiarité. Je ne cherche pas à vous tromper, et ne demande rien que vous ne vouliez donner. La seule camaraderie qui vaille la peine qu'on s'y engage n'implique pas d'agir d'une certaine manière, mais de ne point agir; je vous propose l'immobilité, l'infinie patience et l'injustice aveugle de l'ami. Puisqu'il n'y a pas de justice entre qui ne se connaît pas, et il n'y a pas d'amitié entre qui se connaît, pas plus qu'il n'y a de pont sans ravin. Ma mère m'a toujours

dit qu'il était sot de refuser un parapluie lorsqu'on sait qu'il va pleuvoir.

LE CLIENT

Je vous préférerais retors plutôt qu'amical. L'amitié est plus radine que la trahison. Si c'avait été de sentiment dont j'avais eu besoin, je vous l'aurais dit, je vous en aurais demandé le prix, et je l'aurais acquitté. Mais les sentiments ne s'échangent que contre leurs semblables; c'est un faux commerce avec de la fausse monnaie, un commerce de pauvre qui singe le commerce. Est-ce qu'on échange un sac de riz contre un sac de riz ? Vous n'avez rien à proposer, c'est pourquoi vous jetez vos sentiments sur le comptoir, comme les mauvais commerces font de la ristourne sur la pacotille, et après il n'est plus possible de se plaindre du produit. Moi, je n'ai pas de sentiment à vous donner en retour ; de cette monnaie-là, je suis dépourvu, je n'ai pas pensé à en emporter avec moi, vous pouvez me fouiller. Alors, gardez votre main dans votre poche, gardez votre mère dans votre famille, gardez vos souvenirs pour votre solitude, c'est la moindre des choses.

Je ne voudrai jamais de cette familiarité que vous tâchez, en cachette, d'instaurer entre nous. Je n'ai pas voulu de votre main sur mon bras, je n'ai pas voulu de votre veste, je ne veux pas du risque d'être confondu avec vous. Car sachez que, si vous vous êtes surpris tout à l'heure de ma tenue, et que vous n'avez pas cru bon de cacher votre surprise, ma surprise à moi fut au moins aussi grande en vous regardant vous approcher de moi. Mais, en terrain étranger, l'étranger prend l'habitude de masquer son étonnement, parce que pour lui toute bizarrerie devient coutume locale, et il lui faut bien s'en accommoder comme du climat ou du plat régional. Mais si je vous amenais parmi les miens, que vous fussiez, vous, l'étranger forcé de cacher son étonnement, et nous les autochtones libres de l'étaler, on vous entourerait en vous montrant du doigt, on vous prendrait à coup sûr pour un manège de foire, et l'on me demanderait où l'on achète les tickets.

Vous n'êtes pas ici pour le commerce. Plutôt traînez-vous là pour la mendicité, et pour le vol qui lui succède comme la guerre aux pourparlers. Vous n'êtes pas là pour satisfaire des désirs. Car des désirs, j'en avais, ils sont tombés autour de nous, on les a piétinés; des grands, des petits, des compliqués, des faciles, il vous aurait suffi de vous baisser pour en

ramasser par poignées; mais vous les avez laissés rouler vers le caniveau, parce que même les petits, même les faciles, vous n'avez pas de quoi les satisfaire. Vous êtes pauvre, et vous êtes ici non par goût mais par pauvreté, nécessité et ignorance. Je ne fais pas semblant d'acheter des images pieuses ni de payer les accords miteux d'une guitare au coin d'une rue. Je fais la charité si je veux bien la faire, ou je paie le prix des choses. Mais que les mendiants mentent, qu'ils osent tendre leur main, et que les voleurs volent.

Je ne veux, moi, ni vous insulter ni vous plaire; je ne veux être ni bon, ni méchant, ni frapper, ni être frappé, ni séduire, ni que vous tâchiez de me séduire. Je veux être zéro. Je redoute la cordialité, je n'ai pas la vocation du cousinage, et plus que celle des coups je crains la violence de la camaraderie. Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction. Là, que nous sommes seuls, dans l'infinie solitude de cette heure et de ce lieu qui ne sont ni une heure ni un lieu définissables, parce qu'il n'est pas de raison pour que je vous y rencontre ni de raison pour que vous m'y croisiez ni de raison pour la cordialité ni de chiffre raisonnable pour nous précéder et qui nous donne un sens, soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros.

LE DEALER

Mais maintenant il est trop tard: le compte est entamé et il faudra bien qu'il soit apuré. Il est juste de voler à qui ne veut pas céder et garde jalousement dans ses coffres pour son plaisir solitaire, mais il est grossier de voler lorsque tout est à vendre et tout à acheter. Et s'il est provisoirement convenable de devoir à quelqu'un -ce qui n'est qu'un juste délai accordé-, il est obscène de donner et obscène d'accepter que l'on vous donne gratuitement. Nous nous sommes trouvés ici pour le commerce et non pour la bataille, il ne serait donc pas juste qu'il y ait un perdant et un gagnant. Vous ne partirez pas comme un voleur les poches pleines, vous oubliez le chien qui garde la rue et qui vous mordra le cul.

Puisque vous êtes venu ici, au milieu de l'hostilité des hommes et des animaux en colère, pour ne rien chercher de tangible, puisque vous voulez être meurtri pour je ne sais quelle obscure raison, il va vous falloir, avant de tourner le dos, payer, et vider vos

poches, afin de ne rien se devoir et ne rien s'être donné. Méfiez-vous du marchand: le marchand que l'on vole est plus jaloux que le propriétaire que l'on pille; méfiez-vous du marchand: son discours a l'apparence du respect et de la douceur, l'apparence de l'humilité, l'apparence de l'amour, l'apparence seulement.

LE CLIENT

Qu'est-ce donc que vous avez perdu et que je n'ai pas gagné ? car j'ai beau fouiller ma mémoire, je n'ai rien gagné, moi. Je veux bien payer le prix des choses ; mais je ne paie pas le vent, l'obscurité, le rien qui est entre nous. Si vous avez perdu quelque chose, si votre fortune est plus légère après m'avoir rencontré qu'elle ne l'était avant, où donc est passé ce qui nous manque à tous deux ? Montrez-moi. Non, je n'ai joui de rien, non, je ne paierai rien.

LE DEALER

Si vous voulez savoir ce qui a été dès le début inscrit sur votre facture, et qu'il vous faudra payer avant de me tourner le dos, je vous dirai que c'est l'attente, et la patience, et l'article que le vendeur fait au client, et l'espoir de vendre, l'espoir surtout, qui fait de tout homme qui s'approche de tout homme avec une demande dans le regard un débiteur déjà. De toute promesse de vente se déduit la promesse d'acheter, et il y a le dédit à payer pour qui rompt la promesse.

LE CLIENT

Nous ne sommes pas, vous et moi, perdus seuls au milieu des champs. Si j'appelais de ce côté, vers ce mur, là-haut, vers le ciel, vous verriez des lumières briller, des pas approcher, du secours. S'il est dur de haïr seul, à plusieurs cela devient un plaisir. Vous vous attaquez aux hommes plutôt qu'aux femmes, parce que vous craignez le cri des femmes, et vous supposez que tout homme trouvera indigne de crier; vous comptez sur la dignité, la vanité, le mutisme des hommes. Je vous fais cadeau de cette dignité-là. Si c'est du mal que vous me voulez, j'appellerai, je crierai, je demanderai du secours, je vous ferai entendre

toutes les manières qu'il y a d'appeler au secours, car je les connais toutes.

LE DEALER

Si ce n'est pas le déshonneur de la fuite qui vous en empêche, pourquoi ne fuyez-vous pas ? La fuite est un moyen subtil de combat; vous êtes subtil; vous devriez fuir. Vous êtes comme ces grosses dames dans les salons de thé qui se glissent entre les tables en renversant les cafetières: vous promenez votre cul derrière vous comme un péché pour lequel vous avez du remords, et vous vous tournez dans tous les sens pour faire croire que votre cul n'existe pas. Mais vous aurez beau faire, on vous le mordra quand même.

LE CLIENT

Je ne suis pas de la race de ceux qui attaquent les premiers. Je demande du temps. Peut-être vaudrait-il mieux, finalement, nous chercher les poux plutôt que de nous mordre. Je demande du temps. Je ne veux pas être accidenté comme un chien distrait. Venez avec moi; cherchons du monde, car la solitude nous fatigue.

LE DEALER

Il y a cette veste que vous n'avez pas prise quand je vous l'ai tendue, et maintenant, il va bien falloir que vous vous baissiez pour la ramasser.

LE CLIENT

Si toutefois j'ai craché sur quelque chose, je l'ai fait sur des généralités, et sur un habit qui n'est qu'un habit; et si c'est dans votre direction, ce n'est pas contre vous, et vous n'aviez aucun mouvement à faire pour esquiver le crachat; et si vous faites un mouvement pour le recevoir dans la figure, par goût, par perversité ou par calcul, il n'empêche que ce n'est qu'à ce bout de chiffon que j'ai montré quelque mépris, et un bout de chiffon ne demande pas de compte. Non, je ne courberai pas le dos devant vous, cela est impossible, je n'ai pas la

souplesse d'un phénomène de foire. Il est des mouvements que l'homme ne peut pas faire, comme de se lécher soi-même son cul. Je ne paierai pas une tentation que je n'ai pas eue.

LE DEALER

Il n'est pas convenable pour un homme de laisser insulter son habit. Car si la vraie injustice de ce monde est celle du hasard de la naissance d'un homme, du hasard du lieu et de l'heure, la seule justice, c'est son vêtement. L'habit d'un homme c'est, mieux que lui-même, ce qu'il a de plus sacré : lui-même qui ne souffre pas ; le point d'équilibre où la justice balance l'injustice, et il ne faut pas malmener ce point-là. C'est pourquoi il faut juger un homme à son habit, non à son visage, ni à ses bras, ni à sa peau. S'il est normal de cracher sur la naissance d'un homme, il est dangereux de cracher sur sa rébellion.

LE CLIENT

Eh bien je vous propose l'égalité. Une veste dans la poussière, je la paie d'une veste dans la poussière. Soyons égaux, à égalité d'orgueil, à égalité d'impuissance, également désarmés, souffrant également du froid et du chaud. Votre demi-nudité, votre moitié d'humiliation, je les paie de la moitié des miennes. Il nous en reste une autre moitié, c'est largement suffisant pour oser encore se regarder et pour oublier ce que nous avons perdu tous deux par inadvertance, par risque, par espérance, par distraction, par hasard. A moi, il me restera en plus l'inquiétude persistante du débiteur qui a déjà remboursé.

LE DEALER

Pourquoi, ce que vous demandez, abstraitement, intangiblement, à cette heure de la nuit, pourquoi, ce que vous auriez demandé à un autre, pourquoi ne pas me l'avoir demandé à moi ?

LE CLIENT

Méfiez-vous du client: il a l'air de chercher une chose alors qu'il en veut une autre, dont le vendeur ne se doute pas, et qu'il obtiendra finalement.

LE DEALER

Si vous fuyiez, je vous suivrais; si vous tombiez sous mes coups, je resterais auprès de vous pour votre réveil; et si vous décidiez de ne pas vous réveiller, je resterais à côté de vous, dans votre sommeil, dans votre inconscience, au-delà. Pourtant, je ne souhaite pas me battre contre vous.

LE CLIENT

Je ne crains pas de me battre, mais je redoute les règles que je ne connais pas.

LE DEALER

Il n'y a pas de règle; il n'y a que des moyens; il n'y a que des armes.

LE CLIENT

Essayez de m'atteindre, vous n'y arriverez pas; essayez de me blesser: quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés et, inéluctablement, le sang nous unira, comme deux indiens, au coin du feu, qui échangent leur sang au milieu des animaux sauvages. Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour. Non, vous ne pourrez rien atteindre qui ne le soit déjà, parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela.

LE DEALER

S'il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi,

et que je n'aurais pas entendu ?

LE CLIENT

Je n'ai rien dit; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie pas deviné ?

LE DEALER

Rien.

LE CLIENT

Alors, quelle arme ?