

ESTUDIO EN TORNO A LA PALABRA
«DIEU» (DIOS) EN LA OBRA ESCRITA
DE VALÈRE NOVARINA

ASPECTOS DE «TEATROLOGÍA SACRAMENTAL»
EN EL CONTEXTO DE SUS TEXTOS PARA
TEATRO Y SUS REFLEXIONES TEÓRICAS

Luis Fernando Loaiza Zuluaga

TESI DOCTORAL UPF / 2017

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Amador Vega Esquerra

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



A mi madre y a mi hija.

Agradecimientos

Al Dr. Amador Vega Esquerro por su paciencia, confianza y sabiduría. Con su ayuda incondicional me ha abierto las puertas del conocimiento.

A la Universidad de Caldas (Colombia) por la comisión de estudios que me ha sido otorgada. En especial a mis compañeros del departamento de Artes Escénicas quienes siempre me apoyaron en este proceso. También al Dr. Carlos Alberto Ospina quien me brindó su aval para iniciar mis estudios doctorales y al Dr. Óscar Eugenio Tamayo quien fue fundamental en mi vinculación al mundo académico.

Resumen

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

Résumé

L'oeuvre écrite de Valère Novarina offre une vision nouvelle du théâtre depuis une perspective mystique et théologique qui se nourrit de diverses fontaines de la tradition théâtrale et religieuse. Ses textes principaux pour théâtre se sont développés à travers de cinq étapes qui ont des intentions très spécifiques mais, à son tour, qui gardent une relation intime entre celles-ci; la parole théâtral émerge dans une clé sacramentale par lequel nous avons dénommé aux dites étapes : « dépolitisation », « mort », « baptême », « eucharistie » et « transfixion ». Ces étapes dénommées de son processus d'écriture de textes pour théâtre se portent garant dans des idées fondamentales de sa pensée duquel nous les concevons aussi comme les notions qui traversent sa prose théorique dans une structure que nous dénommons « théâtreologie sacramentel ». La parole novarinienne trouve son timbre dans le mot « Dieu » qui se constitue comme un motif essentiel de son écriture.

Prólogo

Entre las múltiples búsquedas de las vanguardias del siglo XX, en las manifestaciones contemporáneas y en el marco de las dos primeras décadas del siglo XXI, se encuentra, de forma en ocasiones explícita y en ocasiones implícita, una búsqueda incesante y variada por los aspectos religiosos, rituales, místicos y espirituales del teatro por parte de creadores e investigadores. Desde el origen del teatro como lo conocemos hasta las manifestaciones actuales, su fundamentación religiosa, mitológica y ritual es virtualmente ineludible. Con cierta tradición desde el siglo pasado hasta el día de hoy, diversos artistas (Kandinsky, Rothko, Ionesco, Grotowsky, Artaud, Brook) y estudiosos del ámbito religioso (Haas, Vega, Steiner, Innes, Kearney, Taylor) han propendido por establecer un diálogo fructífero entre el lenguaje religioso y el lenguaje artístico identificando, constantemente, fuertes vínculos y coincidencias entre uno y otro. La búsqueda de lo «Absoluto», de «lo Otro» o de «Dios», son motivos constantes en dichas coincidencias y han arrojado elementos ya no sólo como ámbito temático, sino que han generado transformaciones notorias en los modos de presentación formal y sensorial del arte en sus diversas manifestaciones.

El contenido y forma religiosa de estas manifestaciones, no obstante, no se plantea de forma explícita y unidimensional, sino que, como es propio de los lenguajes artístico y religioso, se manifiesta de modos ambiguos y siempre renovados. Es decir, que

el lenguaje religioso en el ámbito artístico y propiamente teatral no cumple tanto una misión evangelizadora (como lo ha cumplido en otros momentos históricos: por ejemplo, en el medioevo) como una indagación por las profundidades espirituales del arte. La pregunta no se enfoca en el arte como instrumento de una didáctica religiosa, sino en el arte como manifestación de la búsqueda en torno al sentido o sinsentido de la vida. Desde este enfoque, la manifestación laica o incluso herética (piénsese en las puestas en escena de Grotowski, en los textos de Arrabal o en el lenguaje audiovisual de Jodorowsky) incluye un pensamiento religioso después de la pretendida «muerte de Dios». Es decir que, fuera del dogma, el lenguaje religioso y mítico constituye una fuente inagotable de sentidos poéticos.

Dicho lo anterior, cabe resaltar a Valère Novarina¹ como un artista que, en la actualidad, sigue causando gran revuelo (especialmente

¹ Valère Novarina es un dramaturgo, director, escenógrafo y pintor franco-suizo nacido en 1947. Inició su trayectoria como dramaturgo con la pieza *L'Atelier Volant*, la cual fue puesta en escena por Jean-Pierre Sarrazac en 1974. Estudió filosofía y filología en París, donde tuvo la oportunidad de estudiar a Dante y a Artaud, los cuales han tenido una gran influencia en su pensamiento y en su obra. Actualmente, Novarina es uno de los dramaturgos más influyentes de Europa y ya se viene configurando un aparato crítico sobre su obra: ha sido estudiado en ambientes académicos, especialmente a través de tesis doctorales y artículos desarrollados en Francia, Canadá, Reino Unido y Estados Unidos. Por otra parte, tanto en Francia como en España su influencia y el estudio de su obra han causado gran revuelo, y se han dedicado importantes eventos académicos en torno a la discusión de su obra, entre los que cabe destacar: “Colloque international littérature et théologie autour de Valère Novarina” (Université Paris, 2013), las “V Jornades de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas: Mística y drama” (Universidad Pompeu Fabra, 2013), la “Exposición bibliográfica sobre Valère Novarina” (Universidad Autónoma de Barcelona, 2010), así como la “Exposition des dessins représentant les 2587 personnages du Drame de la vie accompagnés d’un film et d’une installation sonore” (Arts Santa Mònica, 2010). En castellano, algunas de sus obras (*Carta a los actores*, *Para Louis de Funés*,

en Europa y Norte América) por su enfoque del teatro desde un marco de referencia cristiano y por su prolífica producción escrita y artística, aún en desarrollo. En términos generales, lo valioso de su enfoque es que, por una parte, retoma un marco de referencia que se creía desgastado, como la tradición judeo-cristiana, repensándolo para hacer de él el encuadre a través del cual observar el hecho teatral; y, por otra parte, renuncia a toda actitud idolátrica de la fe cristiana, es decir, invirtiendo algunos valores dogmáticos, replanteándolos a partir de su propia inquietud sobre la tradición y encontrando en ella puntos de enorme valor para intentar dar sentido al hecho teatral. Uno de los fenómenos de preocupación más notorios en su pensamiento y obra tiene que ver con la presencia del actor y su vínculo con la antropogénesis, en la medida en que el teatro es el lugar en el cual la palabra se encarna en el cuerpo animal y a partir de este encuentro se da la emergencia de un nuevo ser, haciendo del teatro un «laboratorio lingüístico en vivo», en palabras del propio Novarina.

Ante la palabra, La inquietud, Vosotros que habitáis el tiempo, El animal del tiempo y Luces del cuerpo) han sido traducidas por Fernando Gómez Grande. Éstas han sido editadas y representadas en España e Hispanoamérica y han despertado gran interés estético y académico, aunque de momento, sólo la Revista Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral, en su número 292, ha dedicado un monográfico completo al análisis y la influencia de su obra. En nuestro caso, se trata de la primera tesis doctoral dedicada al autor en idioma castellano, por lo cual resaltamos el interés que nos ha movido a llevar a cabo el estudio de un autor con una producción tan prolífica y compleja. Para una completa revisión de su biografía cfr. SALVY, Gérard-Julien. (2001) « Vie de Valère Novarina. » En: *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti. pp. 351-382. Cfr. También: BABIN, Isabelle y NÉE, Laure. (2015) « Biographie de Valère Novarina. » En: *Valère Novarina*. Paris: Classique Garnier. pp. 273-282.

La idea que intentaremos subrayar y desarrollar a lo largo de la tesis se centra en la posibilidad de que Novarina haya encontrado en los sacramentos las bases para estructurar su obra escrita, convirtiéndose en la metáfora adecuada para comprender el acontecimiento teatral. De modo que, según nuestros hallazgos, Novarina configura una estructura sacramental del hecho teatral que incluye cinco etapas fundamentales: «despolitización», «muerte», «bautismo», «eucaristía» y «transfixión», a nuestro modo de ver, basadas en el relato joánico del nuevo testamento. En el presente trabajo, pretendemos analizar, en la primera parte de la tesis, sus principales textos para teatro, extrayendo de allí sus etapas escriturales y, en la segunda parte, intentamos concebir dichas etapas como conceptos que, a nuestro modo de ver, atraviesan su pensamiento en torno al teatro.

*

A pesar de que, aparentemente, el hecho teatral pertenece a lo que pudiéramos denominar como la «Institución Arte», en la cual estructura y dispone de sus propios medios, vale la pena hacer notar que su origen y su desarrollo han estado emparentados con el ámbito religioso en su sentido amplio. La distinción entre arte y religión se dio, de forma más o menos clara en el medioevo tardío y su escisión más marcada se manifiesta en la edad moderna, en la cual, viene a cumplir cierta función política para la clase burguesa².

² ABIRACHED, Robert. (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de España. pp. 93-165.

Santiago García ha descrito tres manifestaciones como los marcos en los cuales se dio la génesis del teatro, estos son: el ritual, el juego y la narración³. En cuanto al ritual, la mayoría de estudios coinciden en que la repetición de los ritos fue dando origen al mito y de este se desprendieron los procesos miméticos que tuvieron su manifestación dramática en Grecia a partir del siglo V a. C. Dicha manifestación, aunque se diera a partir de la libertad creativa de los autores clásicos, se mantenía enraizada en una estructura mitológica y política la cual era conocida y compartida por el pueblo griego. El drama y la escena cumplían, en cierta medida, la misión de poner en un mismo plano la realidad humana y la supra-realidad divina, instalando el diálogo entre lo real y lo imaginario⁴. En términos generales, cabe mencionar que, posteriormente, el teatro fue parte fundamental del drama litúrgico medieval pues no sólo permitía mostrar la liturgia en forma de diálogo, sino que, además, era la manifestación natural del drama humano-divino⁵. Su ulterior mezcla sacro-profrana hizo que el teatro saliera de la iglesia a las calles, en las cuales pudo encontrar un lenguaje propio arraigado a la vida del hombre común, aunque con constantes alusiones al lenguaje religioso. Por otro lado, es necesario destacar el teatro Barroco español como una manifestación en la cual el teatro recurre a la alegoría como figura reinante que, no sólo permite aludir a lo abstracto en el nivel de la representación, sino que en cierta medida,

³ GARCÍA, Santiago. (1994) *Teoría y práctica del teatro II*. Bogotá: Ediciones La Candelaria.

⁴ ABIRACHED, Robert. *Óp. Cit.* pp. 33-53.

⁵ RUELAS, Enrique. (2012) *Historia del arte escénico a través de siglos, épocas y edades*. México: Escenología. pp.254-271. Cfr. PERINELLI, Roberto. (2011) *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Buenos Aires: Inteatro. pp. 352-355.

alude a la vida espiritual en la encarnación humana⁶. El teatro barroco se presenta como el lugar en el cual se busca el sentido dramático, siempre con el «Sacramento Eucarístico» como metáfora y contenedor de la lucha humana y humano-divina: quizás sea la noción de «Gran Teatro del Mundo» calderoniano la que mayor consecuencia haya traído en la relación posterior entre teatro y religión.

En lo que a estudios sobre esta relación respecta, Christopher Innes ha sugerido que las vanguardias del siglo XX han utilizado algunos lenguajes de orden sagrado para manifestar el caos irracional de los artistas, el cual se opone al «stablishment». A partir de la necesidad, por parte de los artistas, de denunciar los mecanismos de poder del sistema racional dominante, recurren a lo onírico, lo mítico y lo irracional como fuente para manifestar nuevas formas de concebir el mundo. Para Innes, el simbolismo, el surrealismo, el expresionismo, el primitivismo y, en particular Artaud, marcaron un camino nuevo para los lenguajes teatrales, que se conectan con cosmogonías religiosas⁷. Tanto Innes como Castel-Branco⁸ identifican la década de los sesenta como una época en la cual el teatro desarrolla diálogos fructíferos con los ámbitos místico, sagrado y teológico, representados principalmente en Grotowski (con su noción de

⁶ POPPENBERG, Gerhard. (2009) *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra.

⁷ INNES, Christopher. (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁸ CASTEL-BRANCO, Inês. (2007) *L'espai teatral dels anys seixanta. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski*. Barcelona: Departament de composició arquitectònica, Universitat Politècnica de Catalunya. Director: Antoni Ramon. Codirector: Amador Vega.

«Teatro Pobre», «Actor Santo» y el «Arte como Vehículo»), Brook (con su noción de «Teatro Sagrado» y su marcado eclecticismo) y con el Living Theater (y su visión también ecléctica y su pretendida búsqueda de liberación en la cual intentan hacer del teatro la vida misma).

Todas estas características, en cierta medida, preparan el terreno para las búsquedas del teatro contemporáneo, que inicia desde los años setenta hasta la actualidad. De este teatro ha dado cuenta Hans Thies Lehmann en su reconocido libro «El teatro Posdramático» publicado originalmente en 1999 y del cual se han hecho múltiples traducciones, entre las más recientes la versión en castellano que data del 2013⁹. El teatro posdramático es un concepto que, en términos cronológicos, se enlaza con el de teatro pre-dramático (teatro clásico y medieval) y el de teatro dramático (teatro que se configura desde el siglo XVI hasta el siglo XX), pero que también lo hace de modo conceptual. El concepto de «Teatro Posdramático» pretende describir las manifestaciones teatrales que se alejan o superan los marcos representativos o dramáticos de personaje, acción o situación para apelar a la materialidad escénica pura. Dado que el modelo alemán, impulsado por Lehmann y Fischer-Lichte¹⁰, se centra en la manifestación material, diversos teóricos, especialmente franceses, entre los cuales destacan Sarrazac¹¹,

⁹ LEHMANN, Hans Thies. (2013) *El teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.

¹⁰ Cfr. FISCHER-LICHTE, Erika. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

¹¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. (2011) *Juegos de sueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato.

Ryangert¹² y Danan¹³, han adelantado estudios sobre el texto verbal que también supera los modelos de representación dramática para explorar lenguajes verbales que no se circunscriben a las categorías dramáticas, caracterizados principalmente por hibridaciones, fragmentaciones, yuxtaposiciones y juegos lingüísticos que sacuden las bases epistemológicas del lenguaje y de aquello que creemos conocer.

En cierta medida el teatro actual, gracias a visionarios del siglo pasado como Appia, Craig, Artaud y Brecht, ha podido superar sus propios límites y encontrar cierto nivel de abstracción constituyéndose en un arte puro. Así como la música desde que existe y las artes plásticas desde el siglo pasado, el teatro actual ha encontrado en la abstracción la posibilidad de verse a sí mismo y no a aquello que representa. El material de la escena, tanto físico como verbal, es susceptible de exploración siendo lo que es, sin pretender encontrar significados unívocos, pero configurando símbolos de un universo desconocido; en otras palabras, la escena deja de operar con signos y opera con símbolos¹⁴. La cosa como tal se retrotrae hasta el descubrimiento de un lenguaje espiritual.

¹² RYANGERT, Jean-Pierre (Dir.). (2013) *Nuevos territorios del diálogo*. México: Paso de gato.

¹³ DANAN, Joseph. (2012) *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de gato.

¹⁴ Entendemos el signo como aquello que comunica otra cosa de manera «unívoca», mientras el símbolo lo hace de forma «equivoca», permitiendo provocar una comunicación con lo ausente. Cfr. DUCH, Lluís. (2012a) *Religión y comunicación*. Barcelona: Fragmenta. pp. 171-246.

Por su parte, Valère Novarina aparece como un dramaturgo heredero de cierta concepción mística del teatro contemporáneo, que podría rastrearse a nivel dramaturgico en Maeterlinck, Ionesco y Beckett¹⁵. Sin embargo, Novarina aborda los motivos místicos de modo directo haciendo explícito en todo sentido su interés por configurar un lenguaje teatral y dramático que se desplace como «experiencia espiritual» y como configuración de un «lenguaje místico», entendiendo aquí por místico lo que dice Certeau¹⁶. Por lo anterior, hemos pretendido abordar un estudio sobre la obra escrita de Novarina, teniendo en cuenta su producción de un lenguaje místico que recurre a motivos de la tradición pero explorando su alcance en el ámbito propiamente teatral. En otras palabras, pretendemos analizar las condiciones que el teatro presenta en la contemporaneidad para la configuración de un lenguaje místico reivindicando una experiencia básica estético-religiosa¹⁷. El estudio se enfoca, básicamente, en sus principales textos para teatro y en sus escritos reflexivos que sirven como aparato teológico y, a nuestro modo de ver, como comentarios que, en cierta medida permiten comprender la obra escrita de Novarina y, además, funcionan

¹⁵ GARCIN-MARROU, Flore. (2012) « Le théâtre comme creuset de l'image spirituelle de Maeterlinck à Beckett. » En : *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIXe siècle à nos jours*. Paris : Classiques Garnier.

¹⁶ Cfr. DE CERTEAU, Michel. (2010) *La fábula mística*. Siglos XVI-XVII. México: Universidad Iberoamericana. p. 27

¹⁷ HAAS, Alois. (2009) *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid: Siruela. p. 57. Más adelante, Haas propone: “No obstante, está por descubrir una teoría en la cual la mística del más variado origen pueda ser reconocida y valorada en su mayéutica esencial para la estética moderna y posmoderna” y sugiere que las obras de arte “propician un acceso a estadios de percepción cuyo sentido permanecía hasta entonces en lo extralingüístico e inexpresable”. p. 63.

como estructuras institucionales: Tengamos en cuenta que De Certeau veía los comentarios como instrumento de institucionalización del discurso místico, permitiendo que el místico pudiera “probar” que se hablaba desde un lugar diferente pero desde la misma inspiración que las reflexiones teológicas: es decir, como místicos y como cristianos¹⁸. A nuestro modo de ver, las reflexiones teóricas de Novarina no sólo lo institucionalizan como cristiano, sino que hacen de la mística una nueva institución. Ya no se habla desde la diferencia frente a la institución, sino desde la diferencia frente a la diferencia, la cual se institucionaliza. En cierto modo, Novarina hablaría en nombre de lo que habla en él, a la vez que recurre a motivos místicos tradicionales para establecer un lenguaje propio. Y, a su vez, intenta dar sentido al lenguaje místico en el plano dramático y teatral.

Dicho esto, cabe enfatizar que hemos abordado sus escritos desde dos planos: el dramático-teatral y el reflexivo-teórico. En el primer plano, abordamos sus textos, en primera medida, desde el discurso que los textos proponen y en segunda medida a partir del modo en el que la palabra Dios funge como «significante»¹⁹ místico. Ambos abordajes nos permiten vislumbrar las etapas de la producción escritural para teatro del autor, encontrando allí una clave sacramental. En el segundo plano, abordamos los textos teóricos desde dicha clave para dilucidar el modo en el que Novarina concibe el teatro como metáfora poética de los sacramentos. Aquí

¹⁸ *Ibíd.* p. 215

¹⁹ *Ibíd.* p. 211.

también, intentamos dilucidar el papel que cumple la palabra Dios como significante institucionalizante en la diferencia; es decir, la palabra Dios cumple una función teológica, en la medida en que la manera de hablar novariniana (mística) se configura en un discurso sobre Dios (teología)²⁰. Finalmente, pretendemos analizar cómo el sacramento como motivo, se convierte en «sacramento del lenguaje»²¹ y la palabra Dios configura una especie de «sello teatral» del discurso novariniano. En resumen: identificamos en los motivos de sus textos para teatro una clave sacramental y esta clave nos permite indagar su visión «teatrológica»: su discurso sobre el teatro. En la primera parte de nuestro estudio, pretendemos mostrar los motivos místicos de la dramaturgia novariniana. En la segunda parte, las implicaciones teatrológicas de la clave sacramental.

²⁰ Cfr. *Ibíd.* p. 139.

²¹ AGAMBEN, Giorgio. (2010) *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ABREVIATURAS

AI	L'Acte Inconnu
AT	L'Animal du Temps
AV	L'Atelier Volant
BCD	Le Babil des Classes Dangereuses
CH	La Chair de l'Homme
DA	Le Discours aux Animaux
DP	Devant la Parole
DV	Le Drame de la Vie
EE	L'Envers de l'Esprit
F	Falstafe
LC	Lumière du Corps
LM	La Lutte des Morts
OL	Observez les Logaèdres
PM	Pendant la Matière
QPS	La Quatrième Personne du Singulier
TP	Le Théâtre des Paroles
VS	Le Vrai Sang

Índice

	Pàg.
Resumen	vii
Prólogo	ix
Abreviaturas	xxi
1. APROXIMACIÓN A NOVARINA. UN ENCUENTRO POSIBLE ENTRE MÍSTICA Y DRAMA	1
2. <i>L'ATELIER VOLANT</i> Y <i>FALSTAFE</i> . POLITIZACIÓN Y DESPOLITIZACIÓN DE LA PALABRA.....	27
2.1. La palabra «Dieu» en <i>L'Atelier Volant</i>	27
2.2. La palabra «Dieu» en <i>Falstafe</i>	48
3. <i>LE BABIL DES CLASSES DANGEREUSES</i> Y <i>LA LUTTE DES MORTS</i> . MUERTE Y PRIMEROS BALBUCEOS TEOLÓGICOS.....	75
3.1. La palabra «Dieu» en <i>Le Babil des Classes Dangereuses</i>	75
3.2. La palabra «Dieu» en <i>La Lutte des Morts</i>	108
4. <i>LE DRAME DE LA VIE</i> Y <i>LE DISCOURS AUX ANIMAUX</i> . BAUTIMO O UNA PROTOMÍSTICA DE LA NOMINACIÓN	139
4.1. La palabra «Dieu» en <i>Le Drame de la Vie</i>	139
4.2. La palabra «Dieu» en <i>Le Discours aux Animaux</i>	171
5. <i>LA CHAIR DE L'HOMME</i> Y <i>L'ACTE INCONNU</i> . EUCARISTÍA DE LA PALABRA	209
5.1. La palabra «Dieu» en <i>La Chair de l'Homme</i>	209
5.2. La palabra «Dieu» en <i>L'Acte Inconnu</i>	253
6. <i>LE VRAI SANG</i> . TRANSFIXIÓN DE LA PALABRA.....	283
6.1. La palabra «Dieu» en <i>Le Vrai Sang</i>	283
7. CONSIDERACIONES PRELIMINARES PARA UNA «TEATROLOGÍA SACRAMENTAL».....	317

8. LOS TEXTOS REFLEXIVOS. SOLEMNIDAD MISTAGÓGICA Y «TEATROLOGÍA SACRAMENTAL».....	355
8.1. La crisis del «Personaje» y la aparición de la «Persona».....	356
8.2 El actor sacramental.....	371
8.3. La palabra Dios o el «sello dramático».....	422
a) Un diálogo con la tradición para in-definir lo incomprensible.....	443
b) In-definir a Dios a la luz del teatro.....	448
c) El «sello dramático».....	453
 Bibliografía.....	 465

1. LA OBRA DE VALÈRE NOVARINA. UN ENCUENTRO POSIBLE ENTRE MÍSTICA Y DRAMA

De lo que no se puede hablar mejor es callar. (Wittgenstein)

Eso de lo que no se puede hablar, eso mismo es lo que hay que decir. (Valère Novarina)

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

Antes de iniciar directamente los comentarios analíticos sobre la dramaturgia novariniana, intentaremos establecer algunas ideas en torno a la relación entre teatro y mística en el marco de algunas breves consideraciones sobre la manifestación artística y su relación con la religión en los estudios contemporáneos. En primer lugar, recordemos que Mircea Eliade²² sugiere que la concepción unívoca de la palabra revelada en la teología judeocristiana ha sido una de las causas de la conceptualización de Dios y de la naturaleza. Sostiene que lo sagrado, en la contemporaneidad, se ha desligado del material religioso para reorientarse hacia la creación artística, en un proceso análogo al de las culturas arcaicas, las cuales, cada vez que la vida cotidiana se desgastaba, se reiniciaban a través de rituales y mitos que las religaban a lo desconocido, a los dioses, a lo inefable. Es por ello, continúa Eliade, si esta analogía es correcta,

²² ELIADE, Mircea. (1995) *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.

que los artistas contemporáneos, a falta de poder expresar su experiencia religiosa a través de lenguajes tradicionales se han enfocado en la materialidad, pues esta revela las fuerzas ocultas; de esta forma la materia se «hierofaniza». Lo sagrado por tanto, ha sufrido un desplazamiento.

Si lo sagrado se ha desplazado hacia lo profano, coincidimos con Vega²³ en que la distinción profano-sagrado no es eficaz para comprender la sociedad moderna. Sin embargo, “el caos en el cual se presenta lo sagrado dificulta los criterios para definir qué es y qué no es sagrado²⁴.” El arte contemporáneo se configura como un contenedor que ofrece un material sagrado despojado de la tradición religiosa; uno de los mecanismos principales de este arte es la orientación hacia una vía negativa, no figurativa. Se presenta una apertura, “un vacío a través del cual el hombre puede percibir la trascendencia²⁵.” La vía negativa arremete contra la idolatría petrificada y procura afirmar “la naturaleza absoluta de la nada de Dios²⁶.”

Este fenómeno artístico coincide también con la emergencia de nuevas formas de pensar el mundo en la «postmodernidad». Alois Haas²⁷ ha analizado diversas coincidencias en el pensamiento clásico y contemporáneo, occidental y oriental (entre pensadores tan

²³ VEGA, Amador. (2005) *Arte y santidad. Cuatro lecciones sobre estética apofática*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra. p. 30.

²⁴ *Ibíd.* p. 32.

²⁵ *Ibíd.* p. 26.

²⁶ *Ibíd.* p. 30.

²⁷ HAAS, Alois. (2009) *Óp. Cit.*

diferentes, en apariencia, como Wittgenstein, Eckhart, San Pablo, Nâgârjuna confrontados con diversas teorías actuales y/o postmodernas) que revelan la naturaleza abierta de lo inefable en su existencia paradójica y vacía. La negación, la contradicción, el vacío y el abandono lingüístico, conducen a la comunión con lo absoluto. Todo ello fruto de la abolición postmoderna de los sistemas de dominación, en especial logo-centristas y totalitarios, para coincidir en que lo absoluto es, a la vez, inefable. A la luz de categorías como «presencia/ausencia», «deseo» y «contradicción», insiste en un panorama de relaciones entre estética y religión actual, en las cuales el pensamiento humano sólo alcanza a ir detrás de las pistas de lo absoluto, en general, a través de paradojas lingüísticas. La palabra y, a la vez, la palabra revelada, sólo pueden ofrecer información inacabada sobre el secreto de Dios; de forma que es doble: la palabra acerca y aleja, intenta nombrar lo innombrable.

Bajo estas observaciones, se podría decir que cada vez hay mayor fertilidad en los estudios desarrollados en torno a lo sagrado y lo santo en la contemporaneidad pero que, a su vez, deben ser abordadas con cuidado por su carácter caótico y múltiple. Para el caso específico del arte, el profesor Vega sugiere tres elementos para una criteriología que permita aproximarse a la obra tanto desde argumentos estéticos como religiosos. Para él, la garantía de estos elementos se fundamenta “en que están en la base de un proceso continuo de creación, cuyo punto de llegada es la capacidad creadora del hombre²⁸.” El creador cumple las veces de un profeta

²⁸ VEGA, Amador. (2005) *Óp. Cit.* p. 40.

y, su obra, las de revelación, incluso (y aún más) fuera del ámbito religioso tradicional o institucional. El artista está dispuesto a contemplar los misterios (primer elemento: «contemplación»); lo cual le exige una renuncia, una auto-negación (segundo elemento: «sacrificio»); este proceso se pondrá de manifiesto en la obra misma (tercer elemento: «predicación»). La obra de arte, por tanto, reactualiza la fuerza creadora y genera, para el espectador, una apertura hacia el misterio.

Nos interesa desarrollar, en adelante, las consideraciones necesarias en torno al papel que cumple el teatro actual en la reconfiguración del ámbito religioso. Para ello, nos centraremos en la obra de Valère Novarina, quien retoma algunos aspectos de la teología y la mística cristiana para repensar la escritura para teatro y el teatro mismo. Vale la pena tener en cuenta algunos aspectos fundamentales de la intrínseca relación entre teatro y religión: En el ámbito propiamente religioso cabe destacar el colosal proyecto del teólogo católico Hans Urs Von Balthasar quien, entre 1960 y 1987, escribe sus obras *Gloria*, *Teodramática* y *Teológica* en las cuales propone reflexionar sobre las posibilidades teológicas de la belleza como trascendental, según Balthasar, ignorado por la tradición. En particular, en la *Teodramática* (obra de cinco tomos publicada en castellano entre 1990 y 1997) propone una erudita visión en torno a la salvación humana en clave dramática, tomando el motivo de «Gran Teatro del Mundo» calderoniano como base epistemológica y estética para releer la relación entre el hombre y Dios, con la cual ubica a Cristo como eje y protagonista del drama humano-divino. Intentando

completar el corpus teológico de su momento, Hans Urs Von Balthasar argumentó que la teología clásica había olvidado la Belleza en el pensamiento en torno a la existencia de Dios. Por ello formuló una perspectiva teológica-estética que, en su segundo momento²⁹, denominado «Teodramática», acogió la relación entre Dios y la Humanidad como una relación dramática, en tensión constante, paradójica. De allí propuso un drama profundo en la figura de Cristo quien, en la cruz, presentaría el clímax del drama humano al entregarse por los hombres después de haberse encarnado en un cuerpo mortal y al haber presentado su «misión» y su «procesión» en un estado de vaciamiento total. En la cruz, se encuentran la divinidad (verticalidad) y la humanidad (horizontalidad) contenidas en él, para reconciliar a la humanidad con el Padre. Una salvación siempre presente y, a la vez, aún por venir que promete hacer a la humanidad partícipe del infinito de Dios, en una experiencia aún desconocida, misteriosa e imposible de nombrar y de reconocer en el marco del pensamiento finito y mortal; según él, siguiendo a San Agustín, “si creemos comprender a Dios, entonces eso no es Dios³⁰.” La originalidad del pensamiento de Von Balthasar se debe, en primera instancia, a que retoma la belleza como marco de referencia de la reflexión teológica; en segunda instancia, debido a que establece diversas analogías entre la estructura dramática clásica y su visión frente a la relación entre Dios y la humanidad; en ambos casos, pesa tanto por su originalidad como por su profundidad. Según su perspectiva, el drama humano

²⁹ Precedido por *Gloria* y finalizado con *Teológica*.

³⁰ Von BALTHASAR, Hans Urs. (1997) *Teodramática V. El último acto*. Madrid: Ediciones encuentro, pp. 473-481.

se hace aún más hondo y a la vez más esperanzador, una vez que no ha sido resuelto desde un principio (como ocurre en la «Tragedia Ática») sino que depende de nuestra propia entrega, de nuestro propio vaciamiento, por fe y en libertad.

La perspectiva de Balthasar es un referente obligado para comprender posibles relaciones del pensamiento religioso y un marco de referencia teatral. Desde el ámbito de los estudios teatrales, Christopher Innes se propone analizar el teatro desde un marco de referencia religioso, para ello busca analizar las modalidades a través de las cuales el teatro de las vanguardias configura o manifiesta una búsqueda de lo sagrado a través de obras «míticas» y «ritualistas»³¹. Despliega en su estudio algunas bases históricas pasando por el primitivismo y el expresionismo, y dedicando buena parte de sus argumentos a demostrar cómo Artaud propondría una nueva dimensión de lo teatral, al menos de modo teórico, en su teatro de la crueldad. Indaga, además, las manifestaciones rituales y ceremoniales en el teatro de Barrault, Brook y Genet. Por otra parte, establece un paralelo entre tradición religiosa y «religión secular» en el teatro de Grotowky y en el Living Theatre. Finalmente, en su libro, se aproxima al material dramático contemporáneo explorando su dimensión mítica: retoma textos de Ionesco, Adamov, Arrabal y Weiss. Sirva este breve comentario sobre su libro (cuyas conclusiones teóricas retomaremos a lo largo del presente trabajo), para señalar el interés de las manifestaciones del teatro contemporáneo por ahondar en las

³¹ INNES, Christopher. (1995). *Óp. Cit.*

estructuras míticas y rituales en el marco de la creación, digamos, secular. Esto quiere decir, a nuestro parecer, que la dimensión religiosa sobrevive en el teatro actual, evidentemente a través de nuevas formas, ancladas de forma explícita, implícita o tácita en la tradición religiosa estimulada por el pensamiento y las prácticas contemporáneas. La tesis que Innes intenta sostener a lo largo de su libro es que las diversas aproximaciones del teatro hacia lo sagrado sea a través del ritual, de los símbolos o de las ceremonias, procura la destrucción de la artificialidad individual y social y procura la indagación de las bases de lo humano: Un derrumbamiento de lo establecido para encontrar los elementos constitutivos de lo humano.

La firma identificadora del arte de vanguardia [...] ha sido una implacable hostilidad contra la civilización contemporánea. Y su aspecto más obvio ha sido negativo: el rechazo a la organización social y las convenciones artísticas, a los valores estéticos y los ideales materialistas, a la estructura y la lógica sintácticas burguesas. Pero, al menos en el teatro, este nihilismo ha adoptado dos formas positivas y sumamente fértiles, aparentemente contradictorias pero en realidad complementarias. Por una parte, la transformación del teatro en un laboratorio para explorar cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza de la actuación y la relación entre actor y público. Por otra, el primitivismo en varias formas: la explotación de la irracionalidad, la exploración de estados oníricos, la toma de modelos dramáticos arcaicos, el material mitológico o los ritos tribales. Lo que une lo científico con lo casi mítico es el despojamiento del drama hasta llegar al actor desnudo, que también conduce a un foco interno en la sique y a experimentos con comunicación subliminal o física directa. Ambos son retornos a las “raíces del teatro”, ya sea en sus orígenes primitivos o despojándolos de sus

“acreciones” escénicas o ilusionistas, como las “raíces” psicológicas o prehistóricas del hombre³².

La búsqueda de lo religioso en el teatro sería la búsqueda por el hombre mismo, encarnado o representado en el actor. Esta pregunta pone al hombre frente a diversos fenómenos que se hacen presentes en la escena teatral. En este sentido, las manifestaciones del teatro contemporáneo permiten encontrar diversos empalmes entre religión, ritualidad, sacralidad y teatralidad. Los estudios en torno a estas relaciones tienen cada vez mayor florecimiento, en el marco del interés por la función del teatro como contenedor del vínculo entre lo conocido y lo desconocido. Francisco Torres Monreal³³, por ejemplo, sugiere que la ambivalencia de lo sagrado, que provoca a la vez repulsión y atracción, se manifiesta, en palabras de Otto³⁴, como «Mysterium Tremendum» y «Mysterium Fascinans» simultáneamente; estos a su vez corresponderían a la presencia Dionisiaca (musical, material) y la presencia Apolínea (verbal, conceptual), ya vislumbradas por Nietzsche³⁵. Torres plantea, además, que la reescritura de los referentes sagrados se manifiesta en occidente en tres modos amplios y reconocibles: a) Ámbito mítico trágico, b) teatro simbólico en el sentido amplio y c) referentes míticos cristianos. Este retorno a lo sagrado implica dos

³² *Ibíd.* p. 19.

³³ TORRES, Francisco. (2001) «El teatro y lo sagrado. De 1930 a nuestros días.» En: *El teatro y lo sagrado. De M. Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia. p. 18.

³⁴ OTTO, Rudolph. (1980) *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.

³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. (2012) *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*. Madrid: Valdemar.

movimientos generales en el marco de la representación: a) se representa lo sagrado como eje temático o b) se construyen estructuras litúrgicas del acontecimiento teatral³⁶. De estas formas de representación, se destacan, pues, algunas cualidades generales que redefinen la teatralidad de la siguiente forma: síntesis de la palabra; riqueza sensorial; polifonía semiótica; participación del público; re-significación del papel del actor; transformación del espacio escénico; estructura litúrgica; revisión temática; deconstrucción del personaje³⁷.

Todas estas características se pueden corroborar específicamente en el teatro y en el pensamiento de Valère Novarina. Para afrontar nuestro estudio sobre las relaciones entre teatro y religión (en particular a través de una perspectiva mística y teológica), nos interesa aproximarnos al material dramaturgico de Novarina teniendo en cuenta los mecanismos que utiliza para dar sentido a la palabra Dios y a las consecuencias dramáticas que de ello se desprenden. El modo en que Novarina desarrolla una apertura del lenguaje en sus textos para teatro contrasta en cierta medida con la solemnidad con la que cuida la palabra en sus reflexiones teóricas. Vale la pena mencionar, nuevamente que, en ambos casos, uno de sus principales motivos y preocupaciones tiene que ver con el modo en que la palabra se encarna en el cuerpo del actor³⁸. Por nuestra

³⁶ TORRES, Francisco. (2001) *Óp. Cit.* pp. 22-32.

³⁷ *Ibid.* p. 38. Cfr. MATEO, Javier. (2001) «Teatro ritual y puesta en escena.» En: El teatro y lo sagrado. *De M. Ghelderode a F. Arrabal.* Murcia: Universidad de Murcia. pp. 155-156.

³⁸ RABATÉ, Etienne. (2001a) « Le nombre vain de Novarina. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe.* Paris: Corti. p. 46: « Il franchit une frontière, et

parte, nos hemos centrado en el material escrito, razón por la cual tomamos en consideración una virtual presencia del actor, así como la encarnación de la palabra en el lector de sus textos. La obra novariniana brilla en la actualidad pues retoma alguna tradición de lo religioso en el teatro contemporáneo pero directamente enlazado con la tradición medieval y barroca, ofreciendo un original pensamiento dado que reivindica la tradición cristiana (no dogmática) y encuentra en ella la clave para observar y pensar el hecho teatral. Como veremos más adelante, proponemos que dicha clave puede leerse desde la metáfora del sacramento.

El trabajo de Valère Novarina se ha enfocado especialmente en la indagación en torno a la palabra en el teatro, la cual se emparenta con diversos fenómenos del teatro contemporáneo: La aparición de nuevas formas de aproximación al hecho teatral, llamadas posdramáticas³⁹, post-representacionales⁴⁰ o presentativas⁴¹ ha reivindicado la materialidad del hecho escénico como sistema operativo y, muy especialmente, las formas emergentes de creación de orden escrito. La inclusión de todos los elementos que componen

délègue à un autre, l'acteur, la mission d'être habité par le vide et la séparation infinie. Il rencontre un corps qui incarne le texte, qui doit naître à sa place, le sauvant de la terreur du vide et donnant consistance à la parole. »

³⁹ LEHMANN, Hans Thies. (2013) *Óp. Cit.*

⁴⁰ VIVIESCAS, Víctor. (2004). "Nostalgia de Sísifo: posibilidades de la escritura teatral contemporánea." En: *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México: Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3.

⁴¹ CHEVALLIER, J.-F. (2004). "Introducción: Hacia un teatro del presentar." En: *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México: Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3. Cfr. Su texto posterior: CHEVALLIER, J.-F. (2010). *El teatro hoy: una tipología posible*. México: Paso de Gato.

el espectáculo en el campo de lo que denominamos «dramaturgia»⁴² abrió el paso, paradójicamente, a su posterior distinción, que diferencia al menos dos sentidos: a) el proceso de creación de las obras en cuanto que producciones escritas y b) el proceso del paso al escenario de un texto dramático, es decir, la puesta en escena⁴³. Esta distinción implicó, en principio, la des-jerarquización del material textual frente a los demás materiales que constituyen la puesta en escena final. De esta forma, el teatro apela a su materialidad escénica y efímera como su condición primordial en cuanto que hecho y evento escénico en vivo: para que exista el teatro vivo, se requiere fundamentalmente de la presencia real del actor y del espectador⁴⁴; sin embargo, después de la desjerarquización del texto escrito, la producción escrita cobra relativa autonomía, constituyéndose en una plataforma de potencialidad de la palabra y de sus límites, que rebasa su función mimética, lo que Sanchis ha denominado la «palabra alterada»: “alterar la lengua, hacerle decir otra cosa que lo que dice, permitir la

⁴² GARCÍA, Santiago. (1989) *Teoría y práctica del teatro I*. Bogotá: Candelaria. p. 219.

⁴³ DANAN, Joseph. (2004) “¿Fin de la dramaturgia?” En: *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México: Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3. p. 35.

⁴⁴ GROTHOWKY, Jerzy. (1970) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI. Cfr. También el famoso primer párrafo de *El Espacio Vacío*: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. BROOK, Peter. (1994). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península. Cabe decir que Brook quería decir que en este encuentro se dan muchos otros fenómenos: “Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, se superponen confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas.” En cualquier caso, esta es su definición de las condiciones necesarias para el «acto teatral»: actor, espectador, espacio y acción.

escucha -o la sospecha- de su naturaleza falaz, inadecuada, insuficiente...”⁴⁵. Sanchis configura la idea de que “otra cosa” se expresa detrás del lenguaje, basando su idea en Beckett y en Pinter, y en cierta medida intenta esbozar la idea de la dramaturgia que desborda el logocentrismo y que en cierta medida libera al autor del sistema de convenciones del lenguaje. La mimesis queda en entredicho y lo que se configura es la idea de una palabra que habla sobre sí misma a la vez que es “impropia, insuficiente, poblada de sombras, rasgada por huecos, habitada por la incertidumbre... como recurso para garantizar la actividad del receptor”⁴⁶.

Dada esta liberación de la producción escrita, a través del estudio y constante reflexión sobre la creación textual contemporánea (que además de observar la creación reciente, reorienta la mirada hacia autores como Müller, Beckett y Pinter, entre otros), se empiezan a configurar categorías de análisis que permiten situar posibles morfologías del texto que emplazan las aproximaciones teóricas. Chevallier y Mével creen que la dramaturgia contemporánea se gesta sobre las “propias ruinas de nuestro hablar”; dentro de ella, “la palabra ejerce su fuerza a través de su propia negación”⁴⁷. Sugieren que en este horizonte de apertura, la dramaturgia se mueve en un amplio abanico de posibilidades cuyos extremos se encuentran en lo que han denominado «texto fuerte» y «texto débil». El primero es un texto que genera el movimiento del y en el espectador a través de

⁴⁵ SANCHIS, José. (2007) *La palabra alterada y cinco preguntas sobre el final del texto*. México: Paso de Gato. p. 10.

⁴⁶ *Ibíd.* p. 9.

⁴⁷ CHEVALLIER, Jean-Frédéric y MEVEL, Mathieu. (2010) “Texto fuerte / Texto débil.” En : *Revista colombiana de las artes escénicas*. No. 4. p. 18.

recursos de intensificación; de esta forma ancla su recepción, para, posteriormente, permitirle derivar. El segundo es un texto lleno de agujeros, de ahuecamientos, que el espectador llena en libertad; no se trata de provocar un cierre «gestáltico» de la imagen sino de la generación de condiciones en las que el espectador pueda crear, también, en libertad. Fuera de la representación, el texto teatral (sea fuerte, débil, o en cualquiera de los niveles de tensión entre estos dos) no impone nada al espectador, sino que lo invita a lo que él quiera⁴⁸.

El texto contemporáneo abandona la burbuja mimética y migra hacia la auto-referencialidad. De acuerdo con Viviescas⁴⁹, el texto para teatro se presenta *híbrido*, en tanto que no se acoge a un único género literario, pues a través de estabilizaciones provisionales permite que el espectador recorra el texto; a la vez se presenta *fragmentado*, en tanto que no está condicionado por una unidad racional, promueve aproximaciones hermenéuticas incompletas. Ni la estructura ni las palabras están al servicio de la anécdota, ni de los personajes; el texto se desplaza de la representación y pone el énfasis en su naturaleza propia, como palabra mostrada, ofrecida, abierta. La reorientación de la palabra, requiere no obstante inscribirse en un marco de referencia para desbordarlo⁵⁰. De esta forma, el texto ofrece una predominancia del significante sobre el

⁴⁸ *Ibíd.* p. 21.

⁴⁹ VIVIESCAS, Víctor. (2007) “Dramaturgia colombiana: el hombre roto.” En: *Revista conjunto*. Vol. 141, Fasc 1. pp. 23-32.

⁵⁰ BAUMGARTEL, Stephan. (2012). “El sujeto de la lengua sujeto a la lengua: reflexiones sobre la dramaturgia performativa contemporánea.” En: *Teatro: Revista de estudios culturales*. No. 25. pp. 71-88.

significado y, además, permite al espectador/lector confrontarse con aspectos normalmente “no conscientes en su horizonte de expectativas y conseguir mediante esa confrontación, una intervención en él⁵¹.” El sujeto se confronta con el sistema de mediaciones lingüísticas que regulan su pensamiento y su accionar abriendo grietas en el lenguaje verbal, entrando en un cambio lingüístico activo con el mundo, una vez que sus cimientos epistemológicos han sido sacudidos. Para Viviescas⁵², el individuo ya no es representado por o a través de la palabra, sino que se le sitúa frente a ella, para que la interroge, la ponga en movimiento y ésta a aquel. Sugiere la diferenciación de la dramaturgia del «hacer», dramática y representacional, opuesta a la dramaturgia del «ser», una dramaturgia que recupera su fuerza primigenia, que se dobla y desdobra, una palabra que se pregunta por su propio estatus ontológico. Según él, “este devenir ágora de la escritura contemporánea, significaría su vinculación con las energías profundas y primarias del teatro, con el teatro como forma arcaica y arquetípica⁵³.” Por ello, considera que el sujeto de la forma poética ya no es un «personaje» en el sentido clásico y moderno; ahora es el “quién profundo de los individuos en la existencia⁵⁴.”

La teoría teatral contemporánea aún se encuentra gestando un corpus teórico sobre la naturaleza de las más recientes creaciones escénicas y textuales. La analogía que se puede concluir, respecto a

⁵¹ *Ibíd.* p. 72.

⁵² VIVIESCAS, Víctor. (2004) *Óp. Cit.* pp. 57-59.

⁵³ *Ibíd.* p. 61.

⁵⁴ VIVIESCAS, Víctor. (2007) *Óp. Cit.*

los límites que el teatro y el drama empiezan a rebasar, frente al proceso de abstracción de las artes plásticas es notable, además de la aún mayor coincidencia con la reflexión estética sobre lo santo y lo sagrado en el pensamiento contemporáneo. Paradójicamente, la naturaleza de la palabra vislumbra la inefabilidad de lo absoluto; en este sentido la sentencia de Haas: “lo inefable transgrede las dimensiones de una lógica fraseológica predeterminada y quizá sólo alcanza una resolución lingüística en el contexto de especiales manipulaciones retóricas⁵⁵”, es válida tanto para el pensamiento teológico como estético; creemos que también lo es para la palabra teatral, teniendo en cuenta que este fenómeno de contacto con lo absoluto en el marco de un “nuevo orden”, fruto del desmenuzamiento del lenguaje, ya había sido sugerido por Martin Esslin en su interpretación del «significado del absurdo»⁵⁶.

Por su parte, el análisis de la función de la palabra es primordial para la comprensión de los fenómenos religiosos: resaltamos que Lluís Duch concibe la palabra como un mecanismo de mediación entre el ser humano, sí mismo, la naturaleza, el otro y Dios⁵⁷. Los lenguajes permiten que represente su realidad circundante y, a la vez, le permite verter sus propias elaboraciones en ella. El ser humano, a diferencia de los demás animales, tiene la capacidad de nombrar el mundo; este «nombrar» le permite comprender el mundo y es, a la vez, el reflejo de su entendimiento. Según Duch,

⁵⁵ HAAS, Alois. (2009) *Óp. Cit.* p. 19.

⁵⁶ ESSLIN, Martin. (1966) *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral. pp. 301-326.

⁵⁷ DUCH, Lluís. (2012a) *Óp. Cit.* Cfr. DUCH, Lluís. (2012b) *La religión en el siglo XXI*. Madrid: Siruela.

para el ser humano “sólo existe aquello que es capaz de expresar, de empalabrar o, por lo menos, de insinuar de manera alusiva⁵⁸.” «Empalabrar», en Duch, no es el simple acto fónico o escritural, sino la puesta dinámica del lenguaje en el mundo; es crear ámbitos de significación y de vida como un proceso de interlocución. El «empalabramiento» se constituye en la dinámica a través de la cual el ser humano intenta dar sentido a su vida. Por ello, Duch sugiere que la religión se fundamenta en la construcción gramatical de los seres humanos: el ser humano utiliza diversos tipos de lenguaje para “dominar la contingencia”. Sin embargo, estas “praxis de dominación de la contingencia⁵⁹” y el propio empalabramiento en los diversos ámbitos de la vida humana, no son nunca definitivos, son siempre provisionales. Esto se debe a que el ser humano, toda vez que es un ser ambiguo y paradójico, nunca podrá evitar que la contingencia haga su aparición. No obstante, esto es lo que hace que la travesía del hombre en el mundo sea siempre incompleta, de manera que vive en una búsqueda continua de la patria perdida o la tierra prometida. Esta, para Duch, es inalcanzable en su totalidad: sólo se hace presente a través de «degustaciones», de pequeñas pero poderosas apariciones, también provisionales, nunca definitivas. En el pensamiento de Duch, la búsqueda por parte del ser humano de eso «Otro», inefable, se hace presente en la finitud a través de los símbolos. Los dispositivos simbólicos funcionan como evocadores de lo ausente, se constituyen en “el modo de presentar lo impresentable, de hacer visible lo invisible, de volver sensible lo

⁵⁸ DUCH, Lluís. (2011) “El contexto actual del mito.” En: *Empalabrar el mundo. El pensamiento antropológico de Lluís Duch*. Barcelona: Fragmenta. p. 267.

⁵⁹ DUCH, Lluís. (2012a) *Óp. Cit.* p. 39.

inteligible”⁶⁰ o en otras palabras hace mediatamente presente lo inmediatamente ausente⁶¹. Lo ausente es inaccesible en su estado puro: el hombre requiere una mediación para acceder a él para colmar su deseo contante; en palabras de Haas⁶²: su deseo inextinguible de lo absoluto.

La palabra, por la naturaleza «logomítica» que Duch le atribuye, no se agota como signo unívoco en la comunicación lógica, sino que también lo hace como símbolo ambiguo en la experiencia narrativa. Es por ello que Mélich resalta que “el empalabramiento está intimamente relacionado con el trabajo del símbolo [...] es el símbolo el que posibilita que el mundo pueda ser empalabrado⁶³.” El ser humano requiere la utilización de simbolizantes, en este caso lingüísticos, para acceder provisionalmente a lo simbolizado. La religión, por tanto, se manifiesta a través de lenguajes que promueven esta mediación: basado en el origen etimológico de la palabra religión como «re-ligare» (Lactancio) y como «re-legere» (Cicerón), que corresponderían a una disposición estructural y a un sistema tradicional de interpretación respectivamente, Duch sugiere un tercer lenguaje de la religión como «re-elegere»⁶⁴. Se trata de una confesión personal e individual con la que cada ser humano re-elige su relación con lo «Otro».

⁶⁰ DUCH, Lluís. (2012a) *Óp. Cit.* p. 180.

⁶¹ *Ibíd.* p. 198.

⁶² HAAS, Alois. (2009) *Óp. Cit.* pp. 77-96.

⁶³ MÈLICH, Joan-Carles. (2011) “Introducción al pensamiento de Lluís Duch: El trabajo del símbolo.” En: *Empalabrar el mundo. El pensamiento antropológico de Lluís Duch*. Barcelona: Fragmenta. p. 15.

⁶⁴ DUCH, Lluís. (2012a) *Óp. Cit.* pp. 73-88.

Según Duch, el mundo actual ha adoptado un lenguaje económico totalizante y deshumanizante. No es la primera vez que un lenguaje totalizante recubre las polifacéticas dimensiones del ser humano y las monopoliza; es probable que tampoco sea la última. Lo que sabemos hoy es que los lenguajes, especialmente los sistemas utilizados por las religiones han perdido credibilidad. Esto ha provocado que la religiosidad humana busque medios alternativos, menores, que le permitan formular sus preguntas frente al misterio de la existencia y del propio lenguaje humano.

Como ya hemos mencionado, hemos elegido la obra escrita de Valère Novarina como objeto del presente estudio por cuanto explora de forma novedosa el lenguaje en sus textos dramáticos y propone una reflexión teológico-mística del acontecimiento teatral desde el proceso de escritura del autor hasta el evento de recepción activa del espectador:

Dans l'oeuvre de Valère Novarina, il est possible de distinguer deux grands groupes de livres – distinction non exhaustive. D'une part, les écrits poétiques et dramatiques, plus ou moins conçus en vue d'une présentation théâtrale (avec toute la singularité du théâtre novarinien). D'autre part, des ouvrages théoriques, plutôt pensés comme essais, qui n'appellent pas directement la mise en scène (même si certains l'ont provoquée). Division dont Novarina use lui-même en parlant de son travail. Mais il apparaît vite que le clivage n'est pas net. D'abord, les propos de théorie sont puissamment poétiques, et plus d'une fois dramatisés⁶⁵.

⁶⁵ GUÉNOUN, Denis. (2014) « Avant-propos » En : *Littérature*. No. 176. pp. 3-4.

Por esta razón, buscamos analizar y comentar el uso que Novarina otorga a la palabra y las características principales de su escritura, haciendo especial énfasis en el funcionamiento de la palabra «Dieu» a lo largo de sus textos para teatro y de sus textos reflexivos, bajo la premisa de que hay cierta «destilación» de su visión frente a la palabra en general y frente a la palabra «Dieu» en particular :

Valère Novarina déclara un jour que ses livres théoriques étaient comme des distillats de ses oeuvres dramatiques. Dans tout art véritable, nous trouvons en effet, en premier lieu, l'expression à l'état brut, à l'état primordial ; et n'apparaît généralement qu'ensuite un état réflexif, plus analytique, où l'artiste assume le sens véritable de son oeuvre⁶⁶.

Como veremos a lo largo de la tesis, Novarina promueve un retorno de la palabra a la escena indagando sus consecuencias poéticas y místicas. Aunque su figura como autor es fundamental en este proceso, Novarina se centra en la figura del actor como eje de todo este entramado dramático-místico. Según Dubouclez, su visión en torno al actor podría resumirse en tres grandes etapas⁶⁷ : a) en su pensamiento desarrollado en los años setenta, la liberación del cuerpo a través de la cual se da un «retorno del comediante» ; b) en sus ideas de los años ochenta, una «meditación sobre el juego actoral» en el cual indagaría algo así como el «personaje del actor» ; y c) en sus reflexiones desarrolladas en los años noventa, algo así como una elevación del actor como «personaje emblemático». A

⁶⁶ VEGA, Amador. (2014) « Valère Novarina : une théologie de la brèche. » En : *Littérature*. No. 176. p. 29.

⁶⁷ DUBOUCLEZ, Olivier. (2005) « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec : XYZ.

nuestro modo de ver, todas estas fases revelan el proceso a través del cual Novarina logra pasar de la noción de «personaje» a la noción de «persona» que intentaremos exponer a lo largo de la presente tesis. Para Novarina los actores desarrollan una experiencia mística: «Novarina compare explicitement les acteurs aux mystiques avec lesqueles ils partagent une «expérience sans mot», un arrachement à la chair, une sortie hors du monde⁶⁸. » Y, a nuestro modo de ver, la palabra «Dieu» funge como detonador de esta experiencia: «Serait-on en présence d'une œuvre dont le centre est partout et la circonférence nulle part ? [...] un centre mouvant et d'une absence de bords⁶⁹. »

Cabe resaltar, sin embargo, que Novarina propone una visión propiamente teatral de la dimensión mística, haciendo de ella una experiencia corporal que se da en el autor, en el actor y el espectador, atravesados por la palabra. Sin embargo, como veremos a lo largo de nuestro estudio, busca mostrar en esta experiencia cierta inconmensurabilidad oponiéndose a una experiencia lógica y racional, reivindicando una experiencia física y corporal. Para ello, intenta hacer del teatro un «laboratorio lingüístico» a través del cual pueda, en principio, derrumbar los ídolos de las palabras y las imágenes para lo cual recurre a la «comicidad» propia de la apertura del sentido en el teatro:

⁶⁸ *Ibid.* p. 57.

⁶⁹ NÉE, Laure. (2015a) «L'écriture vive. » En : *Valère Novarina*. Paris : Classiques Garnier. p. 8.

Pour V. Novarina, l'idiotie est d'abord l'expérience cruelle de la pensée. Guidé sans doute par la rencontre des textes de Madame Guyon qui définissait « l'oraison vide comme un profond recueillement sans acte ni discours » et qui écrivait jusqu'à ce que le bras lui enfle, V. Novarina oriente sa poétique de la parole du côté d'un abandon logorrhéique à la langue. Il cherche l'effondrement identitaire, explore l'idiotie comme une méthode de recherche. Entendons une aggravation catastrophique du sens dans la désappropriation de la logique et du discours⁷⁰.

Para abrir este sentido aboga por un «desconocimiento» por parte del autor y de los actores, quienes sólo permiten que la palabra los atraviese libremente. No se trata de un teatro en el cual una o varias tesis son demostradas o confrontadas dialécticamente, sino de un teatro en el que vemos aparecer las contradicciones propias del ser humano y su lucha con el lenguaje :

La singularité de l'œuvre de Valère Novarina repose en effet sur la tension de composantes jugées ordinairement contradictoires : l'avant-garde et la littérature populaire, la théologie et l'invention dans l'absurde, la prière et le cabaret. D'un côté V. Novarina tente un théâtre expérimental qui excède les codes représentationnels. Ses textes jugés souvent illisibles s'ingénient à produire toutes les variantes possibles d'aberrations linguistiques dont on souligne l'extrême inventivité verbale. De l'autre, il exacerbe une dimension théologique, réactive les cadres du verbe biblique, érige la parole au rang d'un mystère incompréhensible⁷¹.

El enfoque novariniano termina por poner de relieve la principal contradicción humana : la encarnación de la palabra. En este

⁷⁰ RAMAT, Christine. (2014) « La théomania comique de Valère Novarina. » En : Littérature. No. 176. p. 40.

⁷¹ RAMAT, Christine. (2015) « Le rire cruciforme de Valère Novarina. » En : *Valère Novarina*. Paris : Classiques Garnier. p. 37.

proceso ve un entrecruzamiento de espíritu y carne y, a partir de figuras y motivos de tradición cristiana y bíblica, intenta explorar sus consecuencias, procurando esbozar una visión radicalmente mística y negativa del teatro :

L'analyse du rapport entre ces deux dimensions pourrait commencer par une escale dans la pensée du philosophe et théoricien du théâtre Henri Gouhier, qui a tenté de faire coïncider cette double dynamique de l'incarnation, théâtrale et spirituelle, en établissant une analogie entre eschatologie chrétienne et interprétation actorale⁷².

Au-delà d'une simple oralité pulsionnelle, la production insistante d'une langue presque solide s'explique par une croyance répétée de nombreuses fois dans l'ouvre : le monde n'existe pas, ou encore n'existe que par la parole ; l'écrivain, et l'acteur qui dit les textes, doivent évoquer le monde disparu, dont la seule trace matérielle est la parole⁷³.

Sin embargo, para Novarina, esta experiencia no se prepara de antemano sino que se vive en cada experiencia de lectura dramática o de expectación teatral. No existe un mensaje a través del cual se le indica al espectador la experiencia que debe vivir. Lo que ocurre es que Novarina lucha con el lenguaje para abrirlo ante nosotros y provocar una experiencia pública pero también íntima en la cual el movimiento de la palabra también se encarna en nosotros. En otras palabras, aunque Novarina reflexiona sobre el modo como concibe la palabra en el teatro, no pretende manipular una experiencia mística o imitar un discurso místico o teológico ; su interés radica

⁷² BARBÉRIIS, Isabelle. (2014) « Histrions novariniens : performer dans l'absence de dieu. » En : *Littérature*. No. 176. p. 77.

⁷³ RABATÉ, Étienne. (2001a) *Óp. Cit.* p. 22.

en explorar las consecuencias más radicales de una propuesta de un teatro místico en el cual podamos enfrentarnos al misterio de la encarnación de la palabra : « [...] Nombreux textes d'aujourd'hui, et les dramaturgies contemporaines en particulier, *proposent* au lecteur d'inventer sa propre stratégie, c'est-à-dire d'initier pour chaque œuvre un cheminement singulier pour entre dans la physique du texte et de la langue⁷⁴. » Como hemos dicho la palabra «Dieu» es una de las figuras predilectas de Novarina en este interés debido, según nos parece, a que precisamente es una de las palabras más idolatradas del lenguaje humano (en cualquier idioma). Por esta razón, intenta asumir una configuración negativa de este significante para devolver su fuerza primigenia : « À la fois présent et indéterminé, ce manque inscrit au cœur de la parole revêt dans le théâtre novarinien la figure d'une mystérieuse altérité qui finit par s'appeler Dieu⁷⁵. » No se trata, como veremos más adelante, de definir a Dios, de hacerlo un concepto, ni mucho menos de « demostrar » su existencia : se trataría, a nuestro modo de ver, de explorar su presencia literaria y escénica :

« La question même de l'existence de Dieu semble devenir secondaire quand le principal défi est de nommer celui-ci, de se hisser jusqu'à cette dimension supérieure où le langage rompt avec toute possibilité de communication, où la pensée perd tous ses repères, condamnée à voguer sur le radeau mal ficelé de la métaphore et de l'hyperbole⁷⁶. »

⁷⁴ HERSANT, Céline. (2005) « De fil en aiguille: le tissage du texte. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec: XYZ. p. 29.

⁷⁵ RAMAT, Christine. (2015) *Op. Cit.* p. 38.

⁷⁶ DUBOUCLEZ, Olivier y JAMES, Alison. (2014) « Valère Novarina : une poétique théologique ? Introduction.

» En: *Littérature*. No n° 176. pp. 6.

Existen algunas nociones teológicas que atraviesan toda la obra novariniana y que movilizan sus exploraciones escriturales tanto en los textos para teatro como en sus textos reflexivos. Hacemos eco aquí de la completa síntesis que hace Amador Vega frente a seis elementos teológicos de la dramaturgia novariniana⁷⁷. Esperamos se nos perdone el hecho de tan sólo señalar el modo en el cual dichos atraviesan nuestro trabajo como marco de interpretación de la obra escrita de Novarina, basados en la reflexión del profesor Vega : a) « La chute » : en la visión del teatro de Novarina se mantiene una tensión entre carne y palabra. Ambas se coimplican : la palabra ha sido «encarnada» en el hombre y el hombre necesita su carne corporal para elevar la palabra. b) « Retraite de l'humanité » : En el teatro vamos a alejarnos de la visión impuesta que tenemos de nuestra humanidad y vemos su naturaleza original. Pero también repetimos la retirada de la divinidad frente al hombre, su abandono en el teatro mientras accedemos a una nueva visión del hombre, del mundo y del lenguaje. c) « Ouvrir » : La reflexión teológica y mística de Novarina no pretende señalar, ni definir a Dios. Pretende generar una apertura desde el vacío interior (el vacío interior de la teología, de las catedrales o de la experiencia mística) y genera un camino para ser atravesado por el movimiento de «la palabra». d) « Personne » : El modelo cristológico que vacía los ídolos materiales se constituye en la base de su visión sobre el teatro, pues este, a través del vacío interior, evita la adoración idolátrica. Como el sudario de turín, el reverso de la máscara no alude a lo que contiene,

⁷⁷ VEGA, Amador. (2015) « Elements de théologie dans la dramaturgie de Valère Novarina. » En: Valère Novarina. Paris : Classiques Garnier. pp. 89-98.

sino a lo que no está allí, creando para nosotros una especie de «rostro original». e) « Croisement » : La palabra en la obra novarinana genera un movimiento que destruye los ídolos de las palabras, generando un cruzamiento de caminos. El camino de la afirmación de «las palabras» y el camino de la «negación de la palabra». Los actores novarinianos no conceptualizan la palabra sino que la llenan de su aliento para encontrar su unidad y su multiplicidad. La palabra corporal es atravesada por la palabra espiritual. f) « Souffle » : El aliento espiritual que mueve la palabra teatral en el autor, en el actor, en el lector y en el espectador. El silencio de quien escucha permite el nacimiento de la palabra. La palabra fecunda el espíritu humano y vive en él a su voluntad.

Proponemos una lectura de Novarina desde este marco de referencia intrínseco, pues, como hemos dicho, dicha interpretación atraviesa nuestro análisis. Sin embargo, para nuestro trabajo será fundamental poner este marco en diálogo con una nueva lectura en clave sacramental a partir de los cinco elementos básicos que hemos identificado en su obra : «despolitización», «muerte», «bautismo», «eucaristía» y «transfixión».

2. *L'Atelier Volant* y *Falstafe*. Politización y despolitización de la palabra

2.1 La palabra «Dieu» en *L'Atelier Volant*

L'Atelier Volant es el primer texto para teatro publicado por Valère Novarina. Sus fechas de escritura (de 1968 a 1970), su fecha de primera puesta en escena (1974) y sus fechas de publicación (1971 y 1977) nos dan una idea de la tradición que lo influencia: se trata, por supuesto del teatro político de mediados del siglo XX: « Dans son premier mouvement, et conformément sans doute aux propositions avant-gardistes d'époque, l'ouvre de Valère Novarina se donnait explicitement un enjeu politique⁷⁸. » *L'Atelier Volant* es quizás, además de *Falstaff*, la obra más susceptible de interpretación lineal en términos dramáticos. Contiene elementos fársicos que producen procesos de simbolización potentes, en términos de crítica política, pero además, traza, en el fondo, las principales ideas que obsesionarán a Novarina a lo largo de su trayectoria artística, especialmente como dramaturgo.

La obra inicia con el reclutamiento, por parte de Monsieur Boucot y Madame Bouche, con ayuda de Le Docteur, de seis empleados para su empresa. Boucot se ha dado cuenta que su taller se encuentra desierto: « BOUCOT. – Mes ateliers sont déserts... dites-moi, Docteur, vous n'auriez pas de la main d'œuvre⁷⁹ ? » Este breve

⁷⁸ PRIGENT, Christian. (2001) « Le langue contre les idoles. » En : *Valère Novarina*. Théâtres du verbe. Paris : Corti. p. 11.

⁷⁹ AV. p. 10.

fragmento brinda una idea sobre los roles ejecutados por Boucot y Le Docteur durante toda la obra: Boucot, el dueño, amo y señor de l'atelier y Le Docteur, su ayudante de confianza y gestor de la mano de obra. Le Docteur, después de quitar una gran tela que recubre a los empleados, responde: « LE DOCTEUR. – Admirez, Monsieur Boucot, cette superbe collection française! Du personnel du toute première qualité ! Ils obéissent à la voix et au geste⁸⁰. » Seis empleados sin identidad, excepto su género: tres son hombres (A, B, C) y tres son mujeres (D, E, F). He aquí el interés principal de Boucot sobre sus empleados: la obediencia. Busca casi maquinas que respondan a su orden. Novarina también pone en evidencia el interés voluntario de los empleados por conseguir trabajo: « Les employées dansent pour le séduire⁸¹. » Además compiten por exponer verbalmente sus cualidades individuales con el fin de conseguir el trabajo. Sin embargo, cuando Boucot los va a poner en su carrito de compras, aparece la primera, aunque diminuta revuelta:

BOUCOT. – Bien entendu... J'embauche, je prends, mettez le tout dans mon panier... (Il va pour les prendre...)

C. - Stop. Je ne suis pas ton domestique.

BOUCOT. – Viens. Tu auras de la monnaie.

C. – Halte. Combien ?

BOUCOT. – Cinquante mille.

C. – C'est peu.

BOUCOT. – Il y a beaucoup de perspectives d'horizon avec pas mal de primes de promotion.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.* p. 11.

LES EMPLOYÉS. – Oh, excellent⁸² !

Aquí Boucot, sin saberlo, ha tenido que configurar una estrategia que obligue a los empleados a aceptar sus condiciones. En el fondo, no se muestra a unos empleados del todo obedientes y esto genera la dinámica dramática de Boucot en términos de acción: engañar, manipular. Si los empleados obedecieran todo, tal como le fue prometido a Boucot por parte de Le Docteur, la dinámica de la obra carecería de ritmo. Es por ello que las acciones de la obra, especialmente las de los Boucot y Le Docteur, quien les ayuda, se fundamentan en el engaño y la manipulación. La palabra funciona como un anzuelo para manipular a los empleados y nunca se sabe su valor de verdad. Se miente y se traiciona a lo largo del texto para lograr los objetivos, fundamentalmente relacionados con la rentabilidad.

Sin embargo, el propio Boucot parece equivocarse en el trato que da a sus empleados. Por ejemplo, en la escena II, los empleados se encuentran felices trabajando y demostrando su satisfacción con el trato del patrón; aquí, Boucot se atreve a decir la verdad: «BOUCOT. – C'est simple: je leur bouche la gueule de pain quotidien. Ils fructifient. Ça développe mon capital. [...] Je suis ton patron, je te croque⁸³.» Ante la confusión de sus empleados, replica : «BOUCOT. – Allez, allez, faut fonctionner ! Pas d'histoires⁸⁴ !» Esto genera una segunda pequeña revuelta: de

⁸² *Ibíd.*

⁸³ *Ibíd.* p. 14.

⁸⁴ *Ibíd.*

expresar su satisfacción por trabajar con Boucot, los empleados empiezan rápidamente a mostrar su descontento con el trabajo y el pago, debido, fundamentalmente, a que Boucot les ha dicho la verdad sobre su interés en ellos. Hay aquí, de alguna forma, una muestra de que Novarina no victimiza a los empleados; la crítica política no se enfoca exclusivamente en la clase «opresora» sino también en la actitud desorientada y alienada de aquella masa que llamamos «oprimida». La crítica inicial, a fin de cuentas no es sobre tal o cual clase, sino sobre la lucha de clases misma; cuestión que le dará pie a nuestro autor para encontrar una lucha más profunda: la lucha en el lenguaje, el drama de la palabra.

L'écriture naît énergumène, insaisissable, proliférante. Naviguant sur le bateau ivre du pur poème, elle tire sa toute puissante énergie d'un « faire » (poiein) ; et cet acte poétique, cette mise en action d'une parole opérante est l'acte dramatique central et unique de ce théâtre⁸⁵.

Es cierto que en sus primeras obras, Novarina aún se encuentra en un intersticio entre la tradición dramática de la representación y el drama de la palabra pura pero, en la ficción de *L'Atelier Volant*, la lucha en el lenguaje, es el mecanismo utilizado por Boucot para ejercer el control y el poder:

C., orateur. – « Le traitement n'est pas juste, le travail n'est pas juste, le partage non plus. Beaucoup de choses doivent être changées dans l'immédiat. D'abord nous désirons être augmentés, mais ce n'est pas suffisant. » ... Eh bien, qu'avez-

⁸⁵ GAY, Annie. (2001) « Une « spirale respirée. » » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti. p. 157.

vous à répondre à tout cela ? Que pensez-vous de tout cela, Monsieur Boucot ?

Répondez !

BOUCOT. - Désolé, vraiment désolé : sur cinquante-sept mots, vous avez fait dix-huit fautes d'orthographe... Savez-vous, bougre d'écorché, qu'on ne met pas de S à changé quand il se trouve derrière l'adjectif, qu'il y a deux M à immédiat et qu'augmenté garde son E quand il le met ?... Mais n'est-ce pas vous, qui tout à l'heure parliez ici même de C.O.U.I. deux L. E. ?

MADAME BOUCHE. – Oui, oui, qui ne sait parler, qu'il la ferme !

Elle fait applaudir les employés en rythme.

BOUCOT. – Y a-t-il un suivant⁸⁶ ?

Este fragmento resume en buena parte la escena VI y, en realidad, la obra, pues el poder de la palabra que muestra Boucot, le permite negar cualquier estrategia de los empleados. Los empleados creen que sólo Boucot tiene conocimiento sobre el funcionamiento de la palabra. En el fondo, Novarina nos muestra que el límite de nuestro lenguaje, es un límite impuesto y que no podemos salir del sistema de control si no desbordamos los límites del lenguaje: « La langue est (le) pouvoir. Le pouvoir de la langue impose une coercion aliénante⁸⁷. » En este sentido, es interesante ver que esta escena nos muestra cómo, a través de un juego televisivo, Boucot puede controlar los diálogos y tiene una especie de «status» que le permite, incluso, cortar las réplicas de sus interlocutores y establecer juicios de valor sobre lo que se dice. Se utiliza el medio de comunicación como mecanismo y herramienta para engañar y controlar. En este sentido hay que hacer notar, por otra parte, que Novarina utiliza un mecanismo que no parecería ser tan poderoso en

⁸⁶ AV. p. 67.

⁸⁷ PRIGENT, Christian. (2001). *Óp. Cit.* p. 12.

los 60's y 70's y que en pleno siglo XXI vemos como uno de los dispositivos de control más eficaces en el mundo: la telefonía. En l'atelier es el medio por excelencia para mantener contacto con el mundo exterior:

[...] *Guillaume a dérobé le téléphone et essayé, en vain, d'obtenir une communication en secouant l'appareil comme le faisait Boucot.*

GUILLAUME. – Monsieur Bou..Boub..Boucot, le téléphone est en p.panne.

*Boucot prend l'appareil, le secoue et obtient aussitôt la communication*⁸⁸ [...]

Al parecer Boucot es quien tiene la capacidad de manejar este medio: puede utilizarlo para crear una realidad externa al taller que ejerza presión sobre la producción dentro del mismo. Boucot logra crear todo un universo de producción en torno al taller como si el microcosmos de los empleados dependiera de lo que ocurre afuera, o mejor, de lo que Boucot dice, gracias a sus conversaciones telefónicas, que ocurre afuera: Hace creer que el taller debe producir para sostener la mecánica económica. Se logra por tanto que, ante el desconocimiento del mundo por parte de los empleados, Boucot pueda moldearlo a su antojo a través del lenguaje. La imposibilidad de establecer una visión propia del mundo se ve exacerbada durante el inicio de la escena VI⁸⁹: se nos muestran las casas de los empleados; en este caso, vemos cómo son incapaces de establecer comunicaciones medianamente coherentes a través de los teléfonos que han comprado en el propio taller. Parecen tener el deseo de establecer una comunicación eficaz a través de los teléfonos sin

⁸⁸ AV. p. 28.

⁸⁹ *Ibid.* pp. 51-55.

tener razones aparentes ni la capacidad para hacerlo, por lo cual no logran figurar una realidad más allá de la que hay en sus casas y en el taller y, fundamentalmente, la realidad que los Boucot crean para ellos. No obstante, los empleados parecen tener intuiciones de la realidad, lo cual los motiva a revolucionar el taller con mayor eficacia cada vez: el segundo día, a partir de la escena IV, los empleados confrontan a los Boucot debido a que Madame Bouche los ataca: « MADAME BOUCHE. – [...] Ils bercent leurs poupées de métal dans la nuit, ils ne voient pas les fils⁹⁰... » Los empleados contraatacan sin palabras: silban a Madame Bouche. Boucot descubre que se trata de una nueva revuelta y los envía de vacaciones al mar durante un día, donde él mismo les cobra la entrada, con el propósito de apaciguarlos y tenerlos nuevamente bajo su mando. Los empleados son espíados y manipulados por Madame Bouche a mando de Monsier Boucot, quien sospecha de una revuelta. La hace disfrazar de Monsieur Plumier, quien, se supone, les ayudará a los empleados. Sin embargo, la estrategia de Boucot no funciona, pues Plumier, paradójicamente, hace que los empleados se resistan al maltrato de Boucot, quien, haciendo girar una rueda que está en medio del escenario, hace que trabajen más rápidamente hasta que se cansan y exigen ser mejor pagados. Al observar la revuelta, Boucot se preocupa, pero Madame Bouche le ofrece una nueva estrategia:

MADAME BOUCHE. – [...] Monsieur Bouc, je crois qu'il est grand temps que tu les exprimes...

BOUCOT. – Qu'est-ce que ça veut dire, Madame Bouche ?

⁹⁰ *Ibíd.* p. 29.

MADAME BOUCHE. – Qu'il faut prendre des mesures.

BOUCOT. – Oui, oui, on va se mesurer ! Ces moustiques m'ont fait perdre fric et temps... Si je les attachai ? Si je leur coupais les crocs ?

MADAME BOUCHE. – Du calme, Boucot ! « Ne battez pas le loup, mettez-le à l'école. »

BOUCOT. – Qu'est-ce que ça veut dire ?

MADAME BOUCHE. – Qu'il faut les tenir.

BOUCOT. – Comment ?

MADAME BOUCHE. – Par la langue. Tu dois prendre la parole⁹¹.

A partir de este momento, *L'Atelier Volant* empieza a dar el giro que hemos anunciado. Boucot mostrará su gran conocimiento de la lengua y los empleados aceptarán las condiciones lingüísticas propuestas por él. En la última escena de *L'atelier Volant*, los empleados intentan una última revuelta encabezados por el empleado A. Sin embargo, los Boucot, disfrazados, crean juegos para evitar ser atacados por ellos. Uno de los empleados sube a un mástil para organizar la rebelión, pero termina siendo dominado por Boucot y convencido de bajar del mástil. Hay una configuración de la verticalidad en el mástil. El empleado A sube a él y a medida que sube, como en una plegaria, su palabra se abre, se descompone, se sacrifica en escena y los Boucot lo descubren. Por eso lo obligan a bajar. Allí arriba, la palabra encuentra un lugar no finito, rompe sus propias reglas y es abierta por el empleado quien descubre, desde allí, la verdad y grita arengas para derrocar, esta vez con una lucha verbal, a los Boucot. Empezando la escena con simples vocalizaciones, llega al estado de verdad más claro: « A. – [...] Allons, allons, Mesdames et Messieurs, vous n'êtes pas sans ignorer

⁹¹ *Ibid.* p. 49.

qui est dessus et qui dessous ? ... C'est le bouc qui tient l'alphabet, c'est bien évident⁹²... » Sin embargo, los Boucot y le Docteur, disfrazados de empleados, lo obligan a encontrar el sentido de sus palabras dejándolo incluso sin palabras para responder, vacío de sentido, vacío de palabras, sin poder entender lo ocurrido:

« LE DOCTEUR. – Bravo !... Expliquez ce geste !

A. – Quel geste ?

LE DOCTEUR. – Celui que vous venez de faire rentrer dans l'ombre.

A. – Excusez, ce sont mes véritables pieds, j'ignore jusqu'à leur nom : Mon corps dessus se dresse pour écouter mes deux oreilles ; ma langue toute seule au centre parle aussi de ma tête parfois qui n'entend plus ce qu'elle me dit⁹³. »

El empleado A, como si no lo supiera, nos muestra el viaje corporal de la palabra teatral, mientras los Boucot representan a la palabra dominante. Esa que utilizamos para comunicar, para indicar, para hacer valer. Las palabras del sistema que domina y se sostiene en el intercambio. Por ello quieren controlar el lenguaje en el taller; hay ahora una lucha por el poder del lenguaje. Quieren seguir constituyendo la palabra en moneda de intercambio.

Si Valère Novarina invente une langue autre [...], cette inventivité revendicatrice est d'abord une protestation massivement verbalisée et violemment stylisée contre l'instrumentation socialisée de langues, contre le leurre d'une adéquation des mots aux choses, contre la réduction du fait parler à cette instrumentation et à cette croyance aliénantes qui ne produisent que des idoles sommaires, des icônes

⁹² *Ibid.* p. 142.

⁹³ *Ibid.* p. 151.

déréalisantes – celles que dessine aujourd’hui plus que jamais l’idéologie toute-puissante de la « communication »⁹⁴.

Los empleados buscan una rebelión política y empiezan a encontrar una liberación del lenguaje: se provoca la ruptura del orden impuesto (lingüístico y social), de este modo se produce una «lucha de las lenguas»⁹⁵. Esto implica que el lenguaje mismo, mecanismo de opresión, se transforma en el propio mecanismo de liberación, a partir de la ruptura de sus propias reglas. La obra nos muestra un viaje desde la lucha de clases (preocupación política), hasta la lucha del propio lenguaje (preocupación lingüística). Lo que todavía en la escritura novariana parecen ser «personajes» logran «distanciarse» de la palabra e identificar su poder en las relaciones y la forma en que ésta es elemento de poder: Quien posee la palabra, posee el poder. El lector (o el espectador), se ve expuesto ante un enfrentamiento de los personajes contra las palabras, además de tener que enfrentarse a sí mismo contra los límites del propio lenguaje de la forma como Novarina lo va estructurando.

*

Como hemos planteado, frente a cada obra comentada, intentaremos proponer un análisis en torno a la palabra «Dieu» (Dios) y los motivos que la rodean en el marco de cada texto para teatro. La palabra «Dieu» aparece tan sólo 12 veces en *L’atelier volant* y dos más si contamos la transformación hacia la palabra Diou, utilizada

⁹⁴ PRIGENT, Christian. (2001) *Op. Cit.* pp. 16-17

⁹⁵ DUBOUCLEZ, Olivier. (2005) *Op. Cit.* p. 53.

en patois por los empleados. Estas palabras cumplen funciones muy elementales en esta obra, sin dejar de llamar la atención, sobre todo hoy en día que se conoce la obsesión novariniana con dicha palabra que tantos frutos le ha dado en términos teatrales, teóricos y teológicos. Para iniciar, observemos que en la escena VI, en medio de la presentación “televisiva” de Boucot, quien funge como orador, después de haber tomado la decisión de “tomar la palabra”, mientras resuelve las dudas económicas y financieras de los empleados como si fuera una entrevista, se puede percibir un motivo más o menos místico de la palabra Dios:

C. – Mais Monsieur Boucot, d’où vient l’or ? D’où vient l’or à la fin ? Oú passent les profits ?

MADAME BOUCHE – Basses questions... problème difficile a cerner... pas bien beau, pas bien intéressant. Si on passait tout de suite le film ? Voulez-vous que je vous montre mon cul ?

C. – Non, non ! D’où vient l’or à la fin ? D’où vient l’or a la fin ?

A. – Allons Monsieur Boucot, l’or ne vient pas des choux !

BOUCOT – Non... L’or vient de New York... puis il passe à la Bourse, où il est levé, haussé et pourcenté... puis il passe par le canal de Banques, s’effrite un peu... puis inonde le marché, vous inonde...

E. – Et avant New York ?

MADAME BOUCHE. – Avant New York... ? C’est un des plus beaux secrets de mon jardin !... D’ailleurs, l’or véritable, c’est celui qui vient de l’Amour et qui sait aimer sait que l’homme vaut de l’or et que vous-mêmes, vous êtes de l’or.

D. – Et qui possède l’or ?

BOUCOT – Le véritable or, Dieu seul le possède.

A. – Je vais vous le dire moi : l’or engraisse son gros monopole ! C’est Boucot qui vous broute le dos et qui emporte le tout dans sa poche⁹⁶ !

⁹⁶ AV. pp. 58-59.

Ante la insistencia de los empleados por saber de dónde proviene el oro y el posible desconocimiento de Boucot de la respuesta ante esta pregunta o, quizá, ante la intención de confundirlos y engañarlos, emerge en Boucot una bella verdad: el verdadero oro viene del amor y ellos mismos son de oro: un engaño que se convierte en poesía y en una poderosa verdad que, sin embargo, en medio de las intenciones de Boucot, pasa desapercibida por contener intenciones manipulantes. Y aún más: para Boucot, el oro verdadero sólo Dios lo posee. Viene de decir que el oro, el valor, el poder, provienen del amor y éste, por lo tanto, sólo es poseído por Dios, quien lo ha brindado a los humanos. Es interesante ver que esta pequeña reflexión, sacada de contexto, contiene un profundo pensamiento frente al amor de Dios para con los seres humanos y que ese amor es el que origina la verdadera riqueza en la vida. No obstante, por provenir de Boucot, quien emplea todo el tiempo estrategias de manipulación, el sentido de esta breve disertación teológica se ve corroído por el interés en la rentabilidad; es así como la expresión de la palabra Dios, cumple la misión de desorientar y ocultar la verdad. En el contexto de la boca de Boucot en *L'atelier*, si sólo Dios posee el verdadero oro, la verdadera riqueza, es porque es inalcanzable; es poseído por un «Deus Absconditus», un Dios oculto, un Dios aislado de los intereses humanos. Es así como Boucot logra encubrir la riqueza del oro detrás de un Dios oculto y lo hace inaccesible, a través de la palabra.

Todavía en esta escena, la escena VI, al ver que Boucot controla por completo la lengua francesa y, por tanto, a ellos, los empleados se expresan en provenzal y patois, abriendo un portal a la palabra hacia la interconexión de las lenguas. Esto, por una parte, produce cierta materialización de la palabra, un énfasis en los elementos sonoros de la palabra:

C. – Monsieur le Boucot, nosse avons assin di tramer por vos bignes et de n’y récolter que roulettes et maladies. Nosse vodrions aller plus suvent dan l’eau et resta plus liontoms. Nosse vodrions rebatter larges baraques avec vues et dégagements sur palier. Nosse vie sé passa asse mordre le croupe et attrapa li meuches, mindint qu’vo s’y dora sur trince, y est pas juste, nom de Dio ! Alors vi s’allez ni donner des chu et vite ! Mosses kirimides et mosse vis’en riclamo 624. Y est pas bicup, per oune vie tote passa par tire ! Yi povi ban ni zi donner, ran de Diou ! 624, s’il vou plit ! Si vosse voli ran savère, nosse ni voli ran savère non plo ! Rispondez !... Nosse vodrions assi qu’on stoppe de nous acheter la peau et de nosse fare briquer des objes pour nous filer des clous qu’on nous redonne pour nous filer des objes. Compranez Mossieur Bouque, nosse vie, al’part dans tout ca, al fiou l’quoi, al fiou l’quoi⁹⁷ !

Observemos que el uso del patois parece mostrar una apertura de la lengua en términos de resistencia política. Se trata de una lengua minoritaria y socialmente menos estratificada que el francés, digamos, estándar. Novarina hace que esta lengua se integre a la obra y enriquezca o desborde los límites predecibles del lenguaje. Recordemos que patois proviene de “patoyer” y éste de “patta” que significa “hablar con las manos”. Parece que aquí Novarina nos ofrece una muestra de esa palabra corporeizada que vendrá a

⁹⁷ *Ibíd.* pp. 70-71.

reflexionar en la *Carta a los actores*. Los empleados logran, a través del uso del patois, apropiarse del lenguaje: el empleado C, pasará de la cotidiana expresión «nom de Dio», cambiando la sonoridad de la palabra «Dieu», a la expresión «ran de Diou» (lleno de Dios); pareciera que este viaje hasta la plenitud tuviera que ver con lo expuesto anteriormente por Boucot: « Le véritbale or, Dieu seul le possède⁹⁸. »; pues el empleado C insiste en pedir un aumento: « 624 s´il vou plit ! » El empleado habría logrado abrir la expresión de Boucot y otorgarle una interpretación terrenal, monetaria, por la apertura del lenguaje. La palabra «Dieu» y la palabra Diou cumplirían un objetivo concreto, tanto en Boucot, al intentar ocultar la proveniencia de la riqueza, como en el empleado C quien habría logrado dar vuelta al discurso para exigir dinero y expresar su situación de opresión. Sin embargo, Boucot logrará desarmarlos y retomar el control del lenguaje al expresar su incompreensión:

BOUCOT. – Rien compris, désolé ! Vous avez un défaut de prononciation ?

C. – Pas ça, Bouque... J´sais dire, mais j´ai pas tellement de vocabulaire.

BOUCOT. – On peut vous aider. Quels sont les termes que vous manquent⁹⁹ ?

Boucot creará nuevas palabras para resolver las dudas del lenguaje del empleado C. Así las cosas, Boucot vuelve a retomar el poder y a excluir las formas de expresión de los empleados, en quienes la palabra empieza a tomar vida corporal, a través del patois. En la escena IX, después de haberse visto obligados a comprar sombreros

⁹⁸ *Ibíd.* p. 59.

⁹⁹ *Ibíd.* p. 71.

a los Boucot, se inicia otra revuelta, iniciada por el empleado C quien lanza su sombrero junto a los demás empleados: « C. - Trou de Diou, va falloir que ça suffise ! Au bal des boucs, on est toujours derniers. Mettons le terme à leurs agissements. A bas les Boucout¹⁰⁰ ! » Aquí la expresión «Trou de Diou» cumple también una función de énfasis dramático. No obstante, es importante notar que estas variaciones hacia Diou corresponden las dos veces al empleado C y que en ambos casos la expresión que acompaña la palabra «Dieu» amplía su sentido hacia un horizonte místico desde la plenitud («ran de Diou») hasta el vacío («trou de Diou»). Esto implicaría que no sólo hay un uso para dar énfasis a las expresiones, sino que también se ejerce algún tipo de invocación de Dios para que se haga partícipe de la acción escénica, invocando a Dios desde la totalidad hasta la nada, paralelo al funcionamiento del lenguaje en la obra: desde la plenitud del sentido hasta el vacío de la expresión; de la positividad a la negatividad del lenguaje.

Novarina utiliza también la palabra Dios, fundamentalmente, en el sentido más cotidiano posible: en una especie de palabra comodín sin aparente valor teológico o místico profundo: expresiones como «nom de Dieu» o «mon Dieu» aparecen más o menos de forma repetitiva, de forma que los «personajes» pueden expresar algún tipo de énfasis al mencionar a Dios:

E. – Pas assez de monnaie, nom de Dieu : je tire la ficelle¹⁰¹.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 120.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 15.

LA MÈRE – Tu crois vraiment que c'est bourré d'avantages ? Mon Dieu, mon Dieu, est-ce qu'ils ont assez de qualities¹⁰² ?

BOUCOT – Allô l'Exporte ? Non, non. Rien de neuf. C'était pour voir si le téléphone marchait. (*Il raccroche.*) Nom de Dieu, va encore falloir sanctionner ! (*Les employés tremblent et tendent leurs fiches :*) Ça va, ça va... l'ensemble est régulier... Silence ! Ah, si vous pouviez savoir la solitude des chefs¹⁰³ !

BOUCOT – Vague de mécontentement populaire. J'espère que ça ne va pas se reproduire, nom de Dieu !

MADAME BOUCHE – Ça récrimine, ça récrimine.

BOUCOT – J'espère que ça ne va pas se reproduire, nom de Dieu¹⁰⁴ !

Estos primeros usos de la palabra no nos llevan muy lejos a nivel de análisis o en términos de la operación escénica que la palabra «Dieu» puede desarrollar; tampoco parecen tener algún tipo de intención blasfematoria, de acuerdo a las reacciones de los «personajes» que emiten o reciben estas expresiones. Fundamentalmente, teniendo en cuenta que la obra inicia mostrando la lucha de clases, nos muestra cómo la palabra «Dieu» es utilizada como «moneda de intercambio» ya que permite apoderarse de la palabra y operar algún tipo de énfasis dramático, brindan cierta intensidad al discurso, en la expresión de motivaciones de los boucot o los empleados.

En el marco de la escena VII¹⁰⁵ hay un uso reiterativo de la expresión «mon Dieu» dos veces y una vez de la palabra «Dieu», que se convierte casi en un leitmotiv, utilizándole tres veces durante

¹⁰² *Ibid.* p. 23.

¹⁰³ *Ibid.* p. 28.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 49.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 76-92.

esta escena y que en todas las ocasiones, abre un puente para que los Boucot expresen su temor frente a la muerte. El empleado A ha sido promovido a telefonista del taller pero se expresa a través del teléfono refunfuñando; Boucot reacciona:

BOUCOT. – Bougonne ?

A. – C'est les rhumatismes. Chaque fois qu'il va pleuvoir, mon pied grince.

BOUCOT. – C'est la nervôse. Vous devriez voir le médecin. Vous allez peut-être mourir.

A. – Peut-être, mais pas tout seul ! Luc-Paul, mon cousin, a succombé à son emboutillage¹⁰⁶.

Hasta aquí podemos ver que el empleado A no tiene ningún temor frente a la muerte, aunque sufra de reumatismo. Sin embargo, es Boucot quien teme ante la muerte:

BOUCOT. – Mon Dieu, quelle horreur ! Quelles sont été ses dernières paroles ?

A. – Eh bien, ça s'est passé si vite, vous savez... Il a craché tout a la fois et il est parti¹⁰⁷.

Este primer temor aparece como una especie de predestinación hacia el horror ante la muerte que se intensificará en los Boucot: Los empleados quieren comprar pantalones, pero los Boucot sólo tienen cuchillos y se los venden. Justo después de la venta, entra en los Boucot la conciencia ante una posible muerte a manos de sus empleados, a quienes ellos mismos han otorgado las armas para matarlos:

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 78.

¹⁰⁷ *Ibid.*

BOUCOT. – J'ai fait de bonnes affaires : je leur ai vendu tous les couteaux !

MADAME BOUCHE. – Tu n'en as plus pour toi... Ils ne sauront pas s'en servir, j'espère ! (*Boucot tremble*). Boucot, vous avez peur ?

BOUCOT. – Non, j'ai froid. Ciel, voici que la peur me saisit par le cou ! J'ai peur qu'ils me guillotinent et qu'ils suppriment mes libertés... qu'ils perdent le poum et nous réquisitionnent la personne !

MADAME BOUCHE. – Mon Dieu, quelle horreur, laissez-moi au moins mon anus¹⁰⁸ !

Madame Bouche no había escuchado esta expresión en boca de Boucot en la réplica de la página 78, lo cual permite pensar que ambos utilizan esta expresión ante situaciones de peligro o que en ambos se ha encarnado esta expresión en esos precisos instantes ante dichas situaciones. Lo cierto es que repiten la misma frase, en una especie de microplegaria ante la contingencia; pudiera ser que se nos muestra un sistema lingüístico-religioso para dominar la contingencia, en este caso presentada en forma de muerte, sea que suelen utilizar estas expresiones, sea que la expresión surge en ese momento determinado, especialmente, dado que es en la única situación en la que Madame Bouche invoca a Dios. Lo repite, justo después, ante el mismo dilema: « MADAME BOUCHE. – Ils ont des couteaux, mais ils ne sauront pas s'en servir, j'espere... Dieu, quelle horreur¹⁰⁹ ! » La desaparición del adjetivo posesivo « mon » hace percibir la proximidad que quien emite la expresión tiene con Dios. En el primer caso parece que Dios tiene mayor proximidad, y en el segundo, cuando desaparece el adjetivo posesivo, parece que

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 81

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 83.

hay cierta lejanía. En ambos casos Madame Bouche se dirige a Dios como interlocutor, es como si levantara una plegaria pidiendo ayuda, pero ocurre que en el segundo caso se ha intensificado el horror ante la muerte y la proximidad de la muerte, la hace alejarse de Dios. Sin embargo, esta lejanía produce también una presencia, una interlocución desde el nombrar. El horror de los Boucot se resuelve cuando ellos compran a los empleados, a un mayor precio, aquellos cuchillos que les habían vendido en principio. Tal es el horror que les produce la muerte. Posteriormente, cuando se ha llegado a pensar que los Boucot han perdido el control, una vez alejada la muerte, vuelven a retomarlos, dado que, a cambio del dinero que le dieron a los empleados, les venden unas ostras con manzanas a crédito y con intereses, con una manipulación que los empleados no pueden evadir. En adelante, los Boucot olvidarán nombrar a Dios.

Ahora bien, la última vez que un tipo de expresión como esta se utiliza en la obra, ocurre en la escena VII; el empleado B se encuentra en su tiempo de descanso y juega con una pelota, pero de forma lingüística: lee una esfera negra como si fuera un crucigrama mientras Boucot lo ilumina con una lámpara:

B. – Du loisir ? O chic, vite ! Où j'en suis ? Ah oui ! Démêler les fils... Ramsès, Jason, trépassent à la verticale. Voici qu'à l'horizon, onze lettres... onze s'écroulent et roulent, dans la gorge du pigeon... trouvé ! Robes-pierre ! C'était lui. Les voilà bien les onze : les oiseaux-de-toutes-les-cages risquent-pas-de-faire-une-sortie dans-ce-miroir... La croix est pleine. Que quelqu'un vienne et me tourne la page ! Chic, ici, je retrouve ! Nom de Dieu, gueules-cassées, fric-frac, Reims, Saint-Etienne, Raoul de Brignac ! Ça va passer tout juste, pourvu que...

aïe ma tête ! Bing, encore un ! c'est pour la mienne ! O la folle équipée !... Vite un peu de plat, merci¹¹⁰...

Aquí, a pesar de que la expresión «nom de Dieu» podría continuar con el efecto enfático de los demás ejemplos, podemos notar varias condiciones: a) la primera es que la expresión «nom de Dieu» es tautológica si asumimos la palabra Dios como nombre propio: «nom de Dieu» estaría utilizando el propio nombre de Dios para expresar su nominalidad. b) Si se concibe la palabra Dios como apelativo, nos encontramos entonces con la innombrabilidad de Dios por parte de los «personajes» de *L'atelier Volant*: la expresión «nom de Dieu» denotaría el desconocimiento del nombre propio de Dios y la imposibilidad de conjurar directamente su nombre. Ahora bien, otra interpretación es posible: c) cuando el empleado B viene a expresar «nom de Dieu», está haciendo un conteo de las palabras que ha resuelto en el crucigrama y «nom de Dieu» puede ser la respuesta a la pregunta o la pregunta en sí. Nuevamente nos encontramos ante una invocación de imágenes verbales: podemos figurar aquella pregunta que provoca la expresión «nom de Dieu» como respuesta, o las respuestas posibles a la pregunta «nom de Dieu» que el empleado B pudo haber escrito en el crucigrama. Vale la pena resaltar la potencia de la imagen propuesta: una esfera oscura («un enorme ballon noir¹¹¹») que es tomada por el empleado, observada, manipulada, comentada y descifrada como un crucigrama: se crea pues la imagen de una esfera, de un círculo, conteniendo palabras cruzadas. La palabra, en cruz, atravesada por

¹¹⁰ *Ibid.* p. 90.

¹¹¹ *Ibid.*

la verticalidad y la horizontalidad, dentro de la circularidad, parece ofrecer un símbolo parabólico a la relación entre lo humano, la palabra y lo absoluto, con la expresión «nom de Dieu» a la cabeza de las expresiones emanadas por la esfera. Hemos visto aquí un viaje inverso del uso de la palabra Dios a los ejemplos que planteábamos anteriormente con la palabra Diou (de lo lleno a lo vacío). Aquí, la palabra Dios pasa de ser un simple comodín de acento dramático a expresarse en el marco de todo un material simbólico que le abre múltiples sentidos.

Hay un último uso en la escena final, escena X, cuando el empleado ha subido al mástil a elevar y abrir el lenguaje. En esta ocasión, el uso de la palabra «Dieu» hace que la ausencia de Dios se haga presente, ya que nuevamente se efectúa una especie de plegaria, la palabra elevada desde el mástil, llamando a Dios para que funja como interlocutor, para que se haga presente:

A . – Assez compté de clous, nous exigeons le tout ! Pourquoi des miniatures et où ? Les pattes se multiplient pour qui ? Où va le reste, qui tire les fins et puis qui donc va ? Pas nous. Fini, assez roulé sous ces seulement de puisque !... Les maintenant prennent la barre, voici duquel qui arrive avec deux bons chacun autour de soi ! N'importe se tient derrière, il prend la place de devant, Dieu ! voici qu' autour se lève et fait le tour de ça ! Ne vous laissez pas faire par cet enfin de mine qui vous trompe le tout !... Ah Messieurs, je vous jure, tout ca n'est pas bien loin ! Nous pouvons encore sauver la vie d'avec, si nous mettons le frein auprès de certain chaque... avez-vous compris qui je nomme¹¹² ?

¹¹² *Ibid.* pp. 143-144

Poner la palabra «Dieu» solitaria entre dos signos de puntuación (la coma y el signo de admiración: « , Dieu ! »), ya no sólo funge como intensificación de la expresión, sino que además opera como un llamado a Dios para que se haga presente en la lucha del lenguaje que el empleado A ha emprendido. Así, la palabra opera como símbolo de atracción de lo no presente, de lo desconocido y absoluto para que emerja en este intersticio entre ficción dramática y realidad escénica. En cierta medida, el empleado se constituye en la presencia de un cuerpo humano elevado hacia lo divino, tanto el mástil como la alusión a los clavos («clous») invocan la imagen humano-divina de la crucifixión, en cuyo aliento se hace presente la ausencia de Dios: un último grito desesperado ante el abandono del verbo encarnado en la cruz.

2.2 La palabra «Dieu» en *Falstafe*

Falstafe ha sido escrita en 1975 por solicitud de Marcel Maréchal, puesta en escena en 1976 para la inauguración del *Nouveau Théâtre National de Marseille* y publicada en 1977. Se trata de una versión libre de las dos partes de *Enrique IV (Henry IV)* de William Shakespeare. Es especial que se trate de una versión libre o de una reescritura de una obra ya existente, para el caso de Novarina. Sin embargo, hay que hacer notar que ya se va trazando una especial atención en relación con la noción del «personaje» y de la forma como éste aborda el lenguaje. Es decir, hay una influencia tremenda de Shakespeare (quien es uno de los autores dramáticos más reconocidos en la historia del teatro moderno) y dos personajes de

su autoría en lo que será la dramaturgia novariniana. El primero, de forma más indirecta, es *Macbeth*, transformado en *Ubú Rey* por Alfred Jarry; el Padre Ubú de Jarry es un ser sediento de poder y un juglar del lenguaje, elementos que encontramos en *Monsieur Boucot* de forma aún más explícita. Por otra parte, tenemos a Falstaff, quien fuera uno de los personajes más elaborados de Shakespeare, probablemente junto a Hamlet. Falstaff y Hamlet son personajes realmente complejos en contextos muy diferentes, ambos contradictorios en sí mismos y contenedores de la explosión del lenguaje.

En la versión de Novarina se puede observar cómo otorga el protagonismo a Falstaff o, mejor Falstafe. Esta transformación del nombre le brinda una sonoridad francesa especial y, a la vez, nos muestra uno de los misterios de la lengua francesa, que interesará a Novarina:

L'autre ressort dramatique et noyau d'énergie, c'est le e muet. Le e muet est notre aleph, le souffle atone en qui repose tout le mystère de notre langue, son mouvement, son élasticité. Le e muet, c'est le ressort invisible du français : un point d'énergie qui se comprime ou s'étend - selon l'émotion - et donne à notre langue sa force propulsive. S'il y a une âme au fond de la langue française, c'est le e muet¹¹³.

No sólo se trata de una traducción, sino de un viaje en el lenguaje. Falstaff ha sido transfigurado en Falstafe con el fin de tener la energía suficiente para transformar la genialidad de su lenguaje

¹¹³ DP. p. 71

desde el inglés hasta el francés. He aquí otro elemento que consideramos que *Falstafe* brinda a Novarina: una especial atención a la naturaleza del francés y del terreno que subyace a la relación entre las lenguas. Esta cuestión (convertir una *f* en una *e*), aunque mínima, debe ser tenida en cuenta con especial atención, ya que Novarina intentará dar la sonoridad propia de la lengua francesa a su traducción de las réplicas inglesas del siglo XVI que Shakespeare construye para sus personajes, los cuales, en el teatro isabelino, estaban ya configurados para ser escuchados, mucho más que para ser vistos, cuestión que Novarina sabrá aprovechar a lo largo de su prolífica producción dramaturgica. Además, la *e* muda se constituye en un «centro vacío»¹¹⁴ que evocaría la presencia y la ausencia en el «personaje» de Falstafe, un agujero divino.

En *Falstafe*, Novarina mantiene la estructura más general de la obra, respetando el desarrollo cronológico del original excepto en la escena XII, que condensa el telón de fondo bélico de la obra y, a la vez, los intrépidos engaños-hazañas de Falstafe. Para iniciar la obra, Novarina presenta una escena bastante ritualizada, fundamentalmente caracterizada por la aparición de un féretro, donde se encuentra el cadáver de Ricardo II, predecesor de Enrique IV. En el *Enrique IV* de Shakespeare, la obra inicia con la invitación del Rey Enrique a sus súbditos para que limpien sus tierras con el fin de mantener la paz. El *Falstafe* de Novarina retoma la última

¹¹⁴ Cfr. DUBOUCLEZ, Olivier. (2015) *DUBOUCLEZ, Olivier. (2015) «Dialectique de l'inattendu. Voies et impasses de la philosophie dans l'oeuvre de Valère Novarina.» En : Valère Novarina. Paris : Classiques Garnier. p. 32. Cfr. También: EE. p. 11.*

escena de *Ricardo II*, en la cual Exton es repudiado por el rey Enrique IV por haber matado a Ricardo II, aunque Exton lo hubiera hecho con el fin de dar tranquilidad al nuevo rey.

Falstafe inicia con la acotación siguiente: « *On traîne un cercueil*¹¹⁵. » Posterior al repudio del rey ante Exton, presente en el final de *Ricardo II*, inicia la procesión: « *On élève le cercueil. Cortège*¹¹⁶. » Finalmente, una vez que Novarina retoma el espíritu de la primera escena del *Enrique IV* de Shakespeare, sale el cadáver: « *Ils sortent avec le cercueil*¹¹⁷. » Este elemento, la presencia del cadáver y el guiño a todos los sucesos de partida de *Enrique IV* provenientes de *Ricardo II* configuran cierto tono de solemnidad a la apertura de la obra. Este tono, que contrastará con la comicidad exacerbada del «personaje» de Falstafe, retomará su sentido sombrío al final, cuando éste es enviado a prisión como castigo por sus actos por parte de su amigo y casi hijo, el príncipe, convertido en el Rey Enrique V. Leemos en la aparición de este féretro una premonición a la transformación del príncipe en Rey y del fatuo final para Falstafe. Un abandono y una caída del tono juguetón de la obra, una caída de los placeres y la puerilidad. Esta interpretación se acentúa con el uso de los pronombres personales utilizados por el autor en las tres acotaciones: «On», «On» y, finalmente, «Ils». Parece que los dos primeros usos del pronombre «On» nos hacen partícipes de la acción dramática, como si estuviésemos presentes en dicha acción. Una vez que sentimos que

¹¹⁵ F. p. 531.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.* p. 532.

estamos dentro de la acción, Novarina, con la salida del féretro, nos separa de la procesión a través del pronombre «Ils». Hemos quedado inmersos en la ficción/realidad teatral. Observamos que, posterior al disfrute cómico de la obra, que tanto nos aproxima a Falstafe y a sus excentricidades, somos separados de éste cuando el príncipe se ha transformado en un hombre “digno” de la corona y Falstafe es enviado a la cárcel. Somos separados del juego teatral para quedar en un vacío dramático que nos obliga a separarnos, a despojarnos del disfrute.

Los elementos que nos aproximan a Falstafe como «personaje» son, fundamentalmente, sus contradicciones. Por una parte, Falstafe es un ser abandonado a los placeres, pero a la vez, es un genio del lenguaje. Por esta razón, la genialidad desborda a la razón y hace parte de un juego mágico que opera sobre la palabra. Máxime cuando Falstafe es una especie de niño en el cuerpo de un anciano. Falstafe es un «personaje» lleno de vicios que lleva al extremo: glotonería, alcoholismo, lujuria... con ellos, se pasa la vida evadiendo responsabilidades asumiendo un hedonismo extremo. Entre fiestas y orgías evade responsabilidades como militar. Sin embargo, combina su amor al placer con un respeto extremo por la palabra y la vida, lo cual, a su vez, lo llega a convertir en un «personaje» engañoso: un personaje evasivo, difícil de aprehender por parte de sus compañeros de ficción.

Novarina, dado que se centra mucho más en el personaje de Falstafe que la obra original, disminuye el énfasis en los datos históricos y el

contexto político ofrecido por Shakespeare. A su vez, la disminución anterior permite que se pueda cierto énfasis a los vicios y el desarrollo del lenguaje (los juegos de lenguaje) de los personajes, especialmente por parte de Falstafe. Por la (casi) aniquilación de los elementos de poder de la obra, Falstafe permite a Novarina explorar, en el marco de la ficción dramática, algunos de los elementos que le obsesionarán en torno a su perspectiva frente a la relación entre personaje y lenguaje.

Veamos un ejemplo de las réplicas que convierten a Falstafe en un verdadero genio del lenguaje. En un juego dramático, Falstafe y el Príncipe representan la posible conversación del Rey y el propio Príncipe a quien, en medio de la burla, Falstafe sabe que el Rey reprenderá. Por esa razón, Falstafe asume el rol del rey y reprende al príncipe por sus acciones y compañías, excepto por la compañía de un hombre:

FALSTAFE. – Un bel homme, corpulent, enjoué, sympathique ; l’allure noble, le regard franc, le mouvement gracieux. Il doit avoir autour de la cinquantaine, soixante guère plus. Je me souviens maintenant que son nom est « Falstafe ». Si cet homme est un débauché Henry, je me trompe fort, car je lis la vertu dans ses yeux. Si l’arbre se reconnaît au fruit et le fruit a l’arbre, eh bien Henry, je te l’affirme catégoriquement, il y a de la vertu dans ce Falstaffe. Lui garde-le ; bannis tous les autres ! Dis-moi maintenant, où tu sa couru pendant tout ce mois, bougre de petit sacripant¹¹⁸ !

¹¹⁸ *Ibid.* p. 556. Cfr. En la versión inglesa, Acto II Escena IV: “FALSTAFF. - A goodly portly man, i’ faith, and a corpulent; of a cheerful look, a pleasing eye and a most noble carriage; and, as I think, his age some fifty, or, by’r lady, inclining to three score; and now I remember me, his name is Falstaff: if that man should be lewdly given, he deceiveth me; for, Harry, I see virtue in his looks. If then the

En un juego meta-teatral, Falstafe se sale de sí mismo para representar al rey. Por ello dice la verdad como él mismo la ve. Pero es una verdad paradójica: a la vez que Falstafe enarbola sus cualidades, se cuida de mostrar sus defectos, lo cual nos muestra cierta conciencia cómica de Falstafe, cierta conciencia de Falstafe frente a su situación. El príncipe no queda satisfecho con esta representación y, representando ahora a su padre, ataca a Falstafe por sus defectos, pero este se defiende de cada palabra, haciéndose pasar por el príncipe:

FALSTAFE. – Je le connais bien Monseigneur et je ne lui sais pas plus de défauts qu'à moi-même. Qu'il soit vieux (et il n'en est que plus à plaindre), ses cheveux blancs en témoignent ; mais qu'il soit, sauf votre respect, un débauché putassier, je le nie absolument. Etre vieux et joyeux, est-ce un péché ? Si boire et manger sont des crimes, si être gras est condamnable, prosternez-vous devant les vaches maigres ! Non mon bon Seigneur, bannissez Pistole, bannissez Bardolphe, bannissez Ned, mais pour le chair Jack Falstafe, l'aimable Jack Falstafe, le bon Jack Falstafe, le doux Jack Falstafe, l'agile Jack Falstafe, l'ardent Jack Falstafe, le vaillant Jack Falstafe, d'autant plus vaillant qu'il est le vieux Jack Falstaffe, ne le bannissez pas de la société de votre Harry ne le bannissez jamais, car bannir le gros Falstafe, c'est bannir le monde entier¹¹⁹ !

tree may be known by the fruit, as the fruit by the tree, then, peremptorily I speak it, there is virtue in that Falstaff: him keep with, the rest banish. And tell me now, thou naughty varlet, tell me, where hast thou been this month?" En adelante, para las citas de la versión original: cfr. SHAKESPEARE, William. (1952) *Four great historical plays*. Cambridge text, complete and unabridged. Text ed. by William Aldis Wright ; introductions by Henry W. Simon ; glossaries by Israel Gollancz ; ilustrations by Louis L. Glanzman ; designed by Maxwell Marxe. New York: Pocket Books.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 558. Cfr. con la versión inglesa, Acto II Escena IV: "FALSTAFF: But to say I know more harm in him than in myself, were to say more than I know. That he is old, the more the pity, his white hairs do witness it; but that he is, saving your reverence, a whoremaster, that I utterly deny. If sack and sugar be a fault, God help the wicked! if to be old and merry be a sin, then many an old host

Nuevamente, Falstafe gana la batalla del lenguaje. Su genialidad, en este caso, no es otra que la capacidad de mantenerse intacto ante cualquier golpe verbal y desplegar la capacidad de hacer de toda situación una entrada para hablar a su favor. Lleno de dulces adjetivos para sí mismo, no sólo quiere vencer al príncipe en el juego, sino convencerlo de que lo que dice es verdad. En este caso, Falstafe también muestra su debilidad, pues se nota que lo que dice es lo que quisiera escuchar de su compañero de aventuras.

Desde otra perspectiva, Novarina deja algunas pistas de su relectura de Falstafe en algunos detalles inexistentes en la obra original. Observemos cómo, ya en la primera aparición de Falstafe, Novarina incluye réplicas propias:

LE PRINCE. – La baleine est mort... Tu dors ou quoi ? Debout les morts ! Plus personne dedans ? Réveille-toi ! Vieux Falstafe !

FALSTAFE, les yeux fermés. – Harry, doucement, je dors très fort : j'ai tant de corps à réveiller. Est-ce que mon ventre est toujours au centre ? Tu parles plus ? Où est tu ? Je te vois plus. Tu es Prince, et ne sais même pas pourquoi on dit qu'un roi monte sur le trône !

LE PRINCE. – Qu'est-ce qu'il y a dans ton ventre, Falstafe ?

that I know is damned: if to be fat be to be hated, then Pharaoh's lean kine are to be loved. No, my good lord; banish Peto, banish Bardolph, banish Poins: but for sweet Jack Falstaff, kind Jack Falstaff, true Jack Falstaff, valiant Jack Falstaff, and therefore more valiant, being, as he is, old Jack Falstaff, banish not him thy Harry's company, banish not him thy Harry's company: banish plump Jack, and banish all the world."

FALSTAFE. – Plusieurs sacs de mots. Si le corps est mort, tirons-lui la langue pour qu'il vive ! Qu'est-ce qu'elle a dit ? Qu'elle heure est-il¹²⁰ ?

Vemos en esta escena cómo Novarina introduce un diálogo inexistente en *Henry IV* de Shakespeare. La primera aparición de Falstaff en Shakespeare lo presenta viviendo las consecuencias de la juerga de la noche anterior al lado del Príncipe y sus amigos. Han comido y bebido hasta la saciedad y es el momento de que el cuerpo y la mente rindan sus cuentas. El príncipe ya nos da un primer pincelazo de lo que será el rechazo total a Falstaff, pues a medida que la obra avanza, vemos un príncipe en transformación. Novarina, por su parte, muestra cómo Falstaff traduce la bebida y la comida (el pan y el vino) en palabras. ¿Qué hay en la barriga del gordo Falstaffe? No sólo vino y pan, sino lo que ellos representan, son el verbo encarnado. Volveremos sobre esta idea más adelante. Por ahora, permítasenos interpretar en ambos casos su última cena antes del drama trágico en Shakespeare y del drama de la palabra Falstaffiana en Novarina. En ambos casos se ha tratado de una última cena antes de la destrucción.

Respecto a los elementos de poder en la obra original, se puede decir que hay cierto contraste entre las escenas histórico-trágicas y las escenas cómicas de Falstaff. Las acciones y las palabras del personaje de Falstaff se convierten en una especie de resorte

¹²⁰ *Ibid.* p. 534. Cfr. Con la versión inglesa, Acto I Escena II: “FALSTAFF: Now, Hal, what time of day is it, lad? PRINCE HENRY: Thou art so fat-witted, with drinking of old sack and unbuttoning thee after supper and sleeping upon benches after noon, that thou hast forgotten to demand that truly which thou wouldst truly know.”

dramático que resuelve la tensión y el ritmo que procura todo el drama histórico. Novarina, en *Falstafe*, invierte el contraste: la subversión de Falstafe ha triunfado estéticamente por encima del “honor” militar, civil y real. Falstafe habla desde la verdad propia de la palabra, mientras que, en el fondo del drama histórico, la veracidad de la palabra sigue cumpliendo un papel de manipulación en el desarrollo del argumento: Se trata de juegos de confianza/desconfianza depositada/originada frente a aquello que los personajes aseveran. La palabra aún cuenta, aunque con menor medida (comparada con su función en la obra de Shakespeare), con una función política. De forma bastante notoria, Novarina desarrolla una increíble economía del lenguaje en términos de la extensión de las réplicas, las escenas y la obra en general comparado con la obra de Shakespeare. Esto contrasta con la producción escrita posterior de Novarina en la cual el lenguaje es explorado de forma extensa y excesiva.

Ahora bien, la pregunta será: ¿por qué elegir a Falstaff como pretexto para escribir una versión libre? Conectado con las cuestiones que hemos venido exponiendo, vienen muy bien las interpretaciones que Harold Bloom y Auden, aunque con diferencias matizadas, hacen de Falstaff en la obra original de Shakespeare. Harold Bloom recopila en su libro *Invención de lo Humano* un amplio análisis de los personajes Shakespeareanos bajo la hipótesis de que Shakespeare ha inventado a la humanidad, a nivel dramático, tal como la conocemos hoy día, en su profunda complejidad. Para Bloom, los personajes más completos de

Shakespeare son Hamlet y Falstaff; ambos genios del lenguaje. Considera que la genialidad del lenguaje en Falstaff proviene de la esencia del drama en Shakespeare, que será el juego. Falstaff es un personaje juguetón, que subvierte con su carisma todas las instituciones del orden. Este juego de Falstaff se configura en su actuar, pero, principalmente, en su hablar: “Falstaff [...] está siempre transformándose, siempre pensando, hablando y escuchándose a sí mismo en una metamorfosis de azogue, siempre queriendo el cambio y sufriendolo¹²¹.” Transformándose, Falstaff va construyendo una estructura lingüística que no deja de asombrar y de divertir; queremos leer lo que está por decir, queremos escuchar lo que está a punto de enunciar. En la obra de Shakespeare, toda la tragedia histórica queda equilibrada por Falstaff y sus escenas juguetonas, llenas de promesas no cumplidas, de evasiones y de subversiones. En medio de todo el juego, hay una liberación del lenguaje: las palabras son un manantial que ofrece la risa como respuesta más inmediata y a la vez más amplia; nos pone frente al límite de nuestro lenguaje: “la prosa de Falstaff y el verso de Hamlet nos dan una música cognitiva que nos abrumba a la vez que expande nuestro espíritu hasta los confines del pensamiento. Están más allá de nuestro último pensamiento, y tienen una inmediatez que, en la prueba pragmática, constituye una presencia real¹²² [...]” Sus palabras y sus acciones están llenas de vitalidad. Su hedonismo, aunque pareciera resaltar los vicios cómicos, nos muestra un gran amor por la vida: “lo que Falstaff trae es la

¹²¹ BLOOM, Harold. (2008) *Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá: Norma. p. 356.

¹²² *Ibíd.* p. 395.

Bendición, en el sentido original yahwista: Más vida. Todas las contradicciones de su compleja naturaleza se resuelven en su exuberancia de ser, su pasión por estar vivo¹²³.” Sin embargo, la pasión se transformará en Pasión por el amor a su hijo adoptivo, el príncipe Hal (Le Prince), quien lo llevará a su humillación y destrucción final. Su vitalidad se ve destruida al final de *Enrique IV* (segunda parte) y del Falstafe Novariniano: Falstaff y Falstafe se arrojan en un amor kenótico que no les permite abandonar su misión y los termina destruyendo. El último grito de Falstaff nos recuerda el “Dios mío por qué me has abandonado” cristiano:

LE GRAND JUDGE. – Conduisez Sir John Falstaff à la prison de Fleet. Ils appréhendent Falstafe. Chaloup Bardolphe et Silence disparaissent.

FALSTAFE. – Monseigneur ! Monseigneur !

LE GRAND JUDGE. – Je ne puis vous parler maintenant, je vous entendrai plus tard, Qu'on l'emmène !

FALSTAFE. – Mais Monseigneur !

LE GRAND JUDGE. – L'ordre est donné.

FALSTAFE. – Monseigneur ! Monseigneur !

LE GRAND JUDGE. – L'ordre est donné¹²⁴.

El último grito del Falstaff de Shakespeare es un grito definitivo de abandono a su destrucción. El último grito del Falstafe Novariniano va precedido de la repetición: tres veces le replica a Le Grand Judge por su vida. Se parece a un niño llorando y pidiendo algo para sí. Acongojado, Falstafe pide por lo único que le importa: más vida. En

¹²³ *Ibid.* p. 396.

¹²⁴ F. p. 635.

este sentido, recordamos los cinco primeros versículos del capítulo 18 de Mateo:

En aquel momento se acercaron los discípulos a Jesús y le dijeron: ¿Quién es el más importante en el reino de los cielos? Él llamó a un niño, lo puso en medio de ellos y dijo: Les aseguro que si no cambian y se hacen como los niños no entrarán en el reino de los cielos. El que se haga pequeño como este niño, ése es el mayor en el reino de los cielos. El que recibe a un niño como éste en mi nombre, a mí me recibe.

Toda la vitalidad infantil de Falstaff se recompensa en su propia puerilidad. Es su puerilidad el elemento que le da gloria entre los personajes shakespearianos, la cual vemos retomada y llevada al extremo por Novarina. Pensemos en la sentencia de Bloom ante la lectura de Auden:

Difamado, amenazado con la horca, odiado donde había sido amado, el gran paria se alza en su carne después de fingir la muerte. Como imagen verdadera y perfecta, al crítico cristiano Auden le pareció un tipo de Cristo, pero es más que suficiente que permanezca como Falstaff, burlador del honor hipócrita, parodiador de la carnicería noble, desafiador del tiempo, la ley, el orden y el estado¹²⁵.

Se refiere Bloom a la interpretación de Auden frente a la acción de la Escena IV del Acto V en la cual Falstaff, burlándose de la propia guerra, finge su muerte para salvar su vida. Así, lo vemos muerto en la obra, con sus carnes en el piso, para volver a insuflarse de aliento y emitir su voz:

¹²⁵ BLOOM, Harold. (2008) *Óp. Cit.* p. 386.

FALSTAFF. – (*Rising up*) Embowelled! If thou embowel meto-day, I'll give you leave to powder me and eat me too tomorrow. 'Sblood, 'twas time to counterfeit, or that hot termagant Scot had paid me scot and lot too. Counterfeit? I lie, I am no counterfeit: to die, is to be a counterfeit; for he is but the counterfeit of a man who hath not the life of a man: but to counterfeit dying, when a man thereby liveth, is to be no counterfeit, but the true and perfect image of life indeed. The better part of valor is discretion; in the which better part I have saved my life. 'Zounds, I am afraid of this gunpowder Percy, though he be dead: how, if he should counterfeit too and rise? By my faith, I am afraid he would prove the better counterfeit. Therefore I'll make him sure; yea, and I'll swear I killed him. Why may not he rise as well as I? Nothing confutes me but eyes, and nobody sees me. Therefore, sirrah, [*Stabbing him.*] with a new wound in your thigh, come you along with me. [*Takes up Hotspur on his back.*]

Falstaff vence a la muerte por primera vez y su acción de apuñalar a Hotspur lo demuestra. El Falstafe Novariniano también efectuará esta acción de falsa resurrección:

FALSTAFE. – M'embraumer ? Empaille-moi !... Saint Jean Loch-Ness, il était grand temps de contrefaire le mort, sinon ce dragon fou furieux d'Écossais me réglait mon compte boisson-couvert-service-compris. J'ai simulé le mort pour conserver la vie. Qui est simulateur, moi ou le mort ? Le mort, pas moi : c'est le cadavre qui fait semblant ! Cadavre, que tu nous imites mal, nous le vivants, puisqu'il te manque tout l'essentiel : la vie. Mieux vaut un chien vivant qu'un lion mort ! (*Il touche le du pied le cadavre de Percy.*) Morbleu, j'ai peur de cette poudre-à-canon de Percy tout mort qu'il est ! Et s'il simulait lui aussi, qu'il aille se relever ? Sûr qu'il serait le plus solide des deux qui ressuscitent ! Falstafe, il te faut confirmer ce décès. Nous dirons que c'est nous-même qui l'avons personnellement occis. Ah, tu fais le mort ! Personne, pas de témoins ? C'est bien, approchez-vous mon garçon : vous pouvez avoir toute confiance, dans le

soin du docteur Falstafe. (*Il le poignarde.*) *Messieurs*, aucun doute possible, c'est un décès. Ce bougre de sanglier ne fera plus peur aux enfants.
*Il charge le corps de Percy sur son dos et s'éloigne*¹²⁶.

Se trata de una primera y falsa resurrección dramática de Falstaff (también presente en Falstafe), pero que contiene el enfrentamiento a la muerte. Sin embargo, habrá para él nuevas resurrecciones. Vemos la segunda resurrección en la obra *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, en la cual, por pedido del público y de la propia reina Isabel, Shakespeare volvió insuflar a Falstaff de espíritu, aunque esta vez, detrás de un gracioso burgués interesado en el dinero de las mujeres inglesas. Para Bloom, este «personaje» es un “impostor sin nombre disfrazado del gran sir John Falstaff¹²⁷.” Una nueva resurrección falseada entonces: escrita por Shakespeare entre los estrenos de *Enrique IV* primera parte y la segunda, aparece como un falso mesías. Un esbozo del ingenio del lenguaje, bajo el yugo de la comedia ligera. El lugar de Falstaff ha sido usurpado por un impostor. Esperamos su regreso en el *Enrique V* de Shakespeare, bajo la promesa profética del epílogo de *Enrique IV*, segunda parte:

One word more, I beseech you. If you be not too much cloy'd with fat meat, our humble author will continue the story, with Sir John in it, and make you merry with fair Katherine of France; where, for anything I know, Falstaff shall die of a sweat, unless already 'a be killed with your hard opinions; for Oldcastle died a martyr and this is not the man. My tongue is weary; when my legs are too, I will bid you good night.

¹²⁶ F. p. 610-611.

¹²⁷ BLOOM, Harold. (2008) *Óp. Cit.* p. 398.

En *Enrique V*, Acto II Escena III, veremos la profecía incumplida, por no poder ver la palabra ingeniosa encarnada en el Gordo Falstaff:

HOSTESS. - Nay, sure, he's not in hell: he's in Arthur's bosom, if ever man went to Arthur's bosom. A' made a finer end and went away an it had been any christom child; a' parted even just between twelve and one, even at the turning o' the tide: for after I saw him fumble with the sheets and play with flowers and smile upon his fingers' ends, I knew there was but one way; for his nose was as sharp as a pen, and a' babbled of green fields. 'How now, sir John!' quoth I 'what, man! be o' good cheer.' So a' cried out 'God, God, God!' three or four times. Now I, to comfort him, bid him a' should not think of God; I hoped there was no need to trouble himself with any such thoughts yet. So a' bade me lay more clothes on his feet: I put my hand into the bed and felt them, and they were as cold as any stone; then I felt to his knees, and they were as cold as any stone, and so upward and upward, and all was as cold as any stone.

Ya no habrá Falstaff en *Enrique V*: Falstaff ha muerto. Así como el impostor de las comadres de Windsor había intentado usurparlo, robarle la vida, ahora son las palabras las que enuncian su desaparición. No lo vemos en escena ni en la acción dramática perdiendo la vida, sino que son las propias palabras, las mismas que le habían dado su vida, las que, encendidas en la boca de la Hostess, apagan su espíritu. Sin embargo, es Novarina quien nos ofrece una última resurrección de Falstaff: convertido en un ser embrujado por el misterio de la lengua francesa, aparece Falstafe, con el mundo invertido para que sus palabras sean el centro de la vitalidad. Ha recobrado vida y, para nosotros, hay unas nuevas palabras que resuenan. Lo que podemos reconocer es que todo «personaje» dramático universal está bendecido y condenado a la vez con la vida

eterna, mientras viva la especie humana: sus palabras no dejan de resonar, vive y muere una y otra vez en un eterno retorno de la acción dramática. Bajo esta idea, retomamos algunas ideas de Auden respecto al Falstaff cristiano que tanto rechazo causaron en Bloom. Para Auden, Falstaff: “[...] is a comic symbol for the supernatural order of charity as contrasted with the temporal of justice symbolized by Henry of Monmouth¹²⁸.” Falstaff aparece como una especie de mesías blasfemo en medio de la ley, representada por la justicia y el honor, ese falso honor del cual Falstaff tanto se burla. La presencia Falstaffiana reduce la gloria del justiciero príncipe devenido en Enrique V. En la hipótesis de Auden, representar la caridad es casi imposible, ya que, siguiendo a Kierkegaard, la infinitud de la caridad es algo que se vive diariamente, irrepresentable directamente en el arte, pues sólo se limita a exponer momentos específicos de la vida. Por lo tanto, la exposición de la caridad sólo puede hacerse parabólicamente. A pesar de los vicios de Falstaff, Auden interpreta una anulación de sus acciones supuestamente inmorales ya que, al fin y al cabo no hace daño a nadie. Es una inmoralidad suspendida. En la lectura de Auden, la falta de orgullo Falstaffiana es una muestra de humildad y, lo que normalmente se vería como promiscuidad, una muestra de caridad con las prostitutas dado que Falstaff no aparece como un fornicario, sino más bien como un amigo de todos, al modo de Cristo en los evangelios.

¹²⁸ AUDEN, Wystan Hugh. (1962) « The princes dog. » En : *The dyer's hand and other essays*. New York: Random house. p. 198.

Lo que caracteriza a Falstaff es estar por fuera o por encima de cualquier prejuicio moral o cualquier prejuicio social. Un hombre sin máscara, despojado de sí mismo, negación del rol y autoafirmación de la vida en su hacer y en su decir. Un hombre que transgrede las normas sociales, “derrumba el edificio” moral, como un Loco¹²⁹. Un loco que, a decir de Auden, equipara el desear con el hacer. Hace lo que desea sin reflexión. Autoafirma la acción y el deseo, el objetivo y la estrategia. La vivencia de Falstaff es completamente subjetiva en la medida en que sólo reconoce su propio ser y el mundo es visto desde su ser, desde su «Yo soy Falstaff»: "what I am actually feeling and thinking at this moment¹³⁰." Esta afirmación del ser, encarnada en Falstaff se roba toda mirada y toda lectura de *Henry IV*, es un gran «ser» encarnado en actor o alentado en palabras. Todo su accionar y su discurso tratan sobre el despliegue de sí mismo; Auden cree que su acción transversal como «personaje» es una especie de «Soy el que Soy»: “I am that I am¹³¹.”

Por último, Auden cree que esta autoafirmación del «ser», expuesta en caridad, se completa con el amor que tiene por el príncipe. Un amor infinito, pero rechazado por el propio príncipe. Por ello, se parece al amor infinito del Dios Cristiano que ha creado un mundo con amor aunque éste lo rechace, que se presenta encarnado en el mundo abiertamente y que es juzgado por las autoridades como hereje y mala compañía. Auden, de forma muy fina, intenta señalar

¹²⁹ Cfr. DE CERTEAU, Michel. *Óp. Cit.* p. 54.

¹³⁰ AUDEN, Wystan Hugh. (1962) *Óp. Cit.* p. 194.

¹³¹ *Ibíd.* p. 186.

una alegoría secular de la presencia divina en el gordo y vicioso Falstaff, pero que en el fondo, es el contenedor de la mayor afirmación de la vida, de la caridad y del amor cómico: un sacrificio cómico. Quizá entonces la pregunta que proponemos plantear es, ¿cuáles han sido las consecuencias, en términos teológicos, de elegir a Falstaff para escribir una versión libre?

*

Para continuar con nuestro análisis de los motivos que rodean la palabra «Dieu», es importante señalar, antes que nada, que en el *Henry IV* de Shakespeare, la palabra Dios (God, en inglés) aparece un total de 126 veces. En la primera parte aparece 48 veces y, en la segunda parte, 78 veces. Nos interesa señalarlo porque, nuevamente, hay aquí un indicio de la gran economía de lenguaje que opera en la versión libre novariniana, ya que en *Falstaffe*, la palabra «Dieu» aparece únicamente 26 veces. Ha habido un aumento significativo de la repetición de la palabra «Dieu» comparado con *L'Atelier Volant*, pero también es cierto que ha disminuido significativamente las repeticiones comparado con la obra original de Shakespeare. En la obra Shakespeareana, la palabra Dios no sólo opera para dar énfasis a las expresiones, sino, también, para legitimar la elocuciones. Los personajes shakespeareanos en el *Henry IV*, utilizan “frases de cajón” para desplegar cierta veracidad en sus réplicas. También es utilizada en las interacciones de cortesía entre el pueblo, los militares, el séquito en su relación con la realeza. En ambos casos (legitimación y cortesía), la palabra God y

toda alusión teológica es utilizada como palabra-comodín, esta vez para fungir como elemento estratégico para que los personajes puedan cumplir sus objetivos. En el fondo, es como si hubiera una muestra microscópica de la manipulación de un sistema de creencias religiosas para persuadir a amigos y enemigos para el beneficio propio. Como ejemplo, veamos cómo, en *Falstafe*, con el ánimo de iniciar una cruzada en defensa de sus ejércitos en sur, el rey Henry llama a sus súbditos utilizando la figura crucificada de Cristo:

LE ROI. – Fremissants, pâles encore d’inquiétude, laissons un momento respirez la paix effrayée. Reprenons haleine pour entreprendre ensuite de nouvelles guerres sur de lointains rivages. Cette terre ne doit pas s’abreuver du sang de ses enfants. Ces bataillons rivaux, qui se livraient aux fureurs de la guerre civile, marcheront désormais sous la même bannière. Réunis sous le saint étendard de la Croix, portons nos armes jusqu’au sépulture du Christ¹³². »

En Novarina la palabra «Dieu» sigue cumpliendo esta función. Sin embargo, aunque parezca irrelevante, 6 de las 26 veces que Novarina recurre al uso de la palabra «Dieu», no se corresponden con la palabra God de Shakespeare en el original. No hay, por tanto, traducción en el sentido literal, sino, además, una reconfiguración de esta estructura de apariciones. En el Acto II Escena II de la primera parte, Falstaff ha quitado sus pertenencias a algunos caminantes y luego el príncipe ha hecho lo mismo a Falstaff, pero él no sabe que ha sido el príncipe. En la versión novariniana, cuando

¹³² F. p. 532.

le preguntan cuántos han sido, Falstafe va subiendo el número de ladrones:

BARDOLPHE. – Huit ou dix.

FALSTAFE. – Nom de Dieu s'ils allaient nous dévaliser ?

LE PRINCE. – Tout le monde à son poste¹³³ !

En la versión original, Falstaff replica: “‘Zounds, will they not rob us?” La expresión «‘Zounds» es un «minced oath» isabelino, un tipo de eufemismo que permite evitar la blasfemia, si recordamos el versículo 7, del capítulo 20 del éxodo: “No tomarás en vano el nombre del Señor, tu Dios, porque el señor no deja sin castigo al que toma su nombre en vano.” «‘Zounds» es una contracción de la expresión «God’s Wounds». Morbleu es la expresión utilizada en las traducciones clásicas al francés. La inversión que propone Novarina al mostrar precisamente la palabra escondida, obliga en primera medida al desocultamiento de eso sobre lo cual se supone que debemos callar. Trae a la presencia lo que estaba ausente en la expresión «‘Zounds». Hace una excavación en la palabra, pone de relieve el uso vano de la palabra Dios que mencionábamos arriba, en el sentido de que esta palabra permite emprender cualquier empresa bajo el amparo del sistema religioso. Esta inversión, si la analizamos de forma microscópica, remite a la posible Pasión que vive Falstafe. La expresión «‘Zounds» aparece 13 veces en la primera parte del *Henry IV* y ni una sola ocasión en la segunda parte. Lo interesante es que 6 de las 13 veces, la expresión es emitida por Falstaff, quien la utilizará, en Shakespeare, para

¹³³ *Ibíd.* p. 544.

ocultarse del peligro, mientras ignora que las heridas cristológicas parecen ser otra premonición de su trágico final.

En el Falstafe de Novarina, esta premonición se ve intensificada en las expresiones «Sangdieu» y «Sang du Christ», todas emitidas por Percy, una especie de némesis de Falstafe, su contracara, de acuerdo a la interpretación de Auden: si Falstaff (y Falstafe) es un ser sin máscaras, Percy (Hotspur) ha perdido su rostro por asumir su máscara con todo su ser. Percy, provocado por el Rey, quien le pide que no nombre a Mortimer (cuñado de Percy), expresa sus llamadas a la sangre de Dios para expresar su propio dolor por los insultos del rey:

PERCY. – Quand le diable viendrait les réclamer en rugissant, je ne les enverrais pas ! « Ne me parle plus de Mortimer » ! Sangdieu, je te crierai ce nom dans les oreilles ! Ce Mortimer qu'on foule aux pieds, je l'élèverai plus haut que ce roi oublieux du temps où il n'était que Bolingbroke¹³⁴.

PERCY. - A qui bondit qu'importe de tomber ! Déchaînez le monstre, l'Honneur va lui fair face ! Ah que le cœur bat mieux à provoquer le lion qu'à pourchasser le lièvre ! Sang du Christ, je suis prêt à plonger dans les abîmes de l'océan plus profond qu'aucune sonde jamais, pour en retirer par les cheveux notre honneur englouti ; de m'élancer d'un bond jusqu'à la lune pour y chercher la gloire¹³⁵ !

PERCY. – Sangdieu, je n'en donnerai pas un ! Il n'en donnerai pas un ! Il ne veut plus entendre parler de Mortimer, j'irai dans son sommeil le lui hurler ; je dresserai un perroquet à prononcer continuellement ce mot, je lui ferai cadeau pour tenir chaque instant sa colère excitée : Mor-ti-mer, Mor-ti-mer¹³⁶ !

¹³⁴ *Ibid.* p. 540.

¹³⁵ *Ibid.* p. 541.

¹³⁶ *Ibid.*

Percy traduce su dolor en el llamado a la sangre de Dios o de Cristo. Encuentra su propio dolor tan intenso como el dolor del verbo encarnado y, a la vez, empalabra el dolor de Dios. Su sangre hecha palabra es la única forma que encuentra Percy para limpiar su propio dolor.

En la escena XII de la obra novariniana, donde comprime buena parte del conflicto de guerra, es decir, el telón de fondo de la obra, Percy vuelve a utilizar estas expresiones. Novarina ha vuelto a tomar subtexto por texto, es decir, mostrar lo oculto. Por ejemplo, el primo de Percy, Douglas, entra en una riña verbal, en un juego de palabras con Percy; entre otras cosas, dice haber cantado en inglés desde niño, ya que compite con Percy por lo cual habla mejor el inglés. En la versión de Shakespeare, Douglas (Glendower) sólo cuenta que ha cantado. En *Falstafe*, Novarina lo hace cantar: « DOUGLAS. – L'anglais Milord, je le parle aussi bien que vous. J'ai été élevé à la cour d'Angleterre où tout ses. C'est un mérite qu'on ne vous pas connu. Qu'on m'apporte un Harpe ! (Il Chante)¹³⁷ » La diferencia con la obra original es que Glendower, en Shakespeare, habla en inglés, en efecto. Nuestros galeses e ingleses novarinianos viven en Inglaterra pero hablan en francés. Para una doble y paradójica intención de matizar y enfatizar a la vez, Douglas canta en inglés: “To the hills and the vales, / To the rocks and the montains, / To the musical grooves, / And the cool

¹³⁷ *Ibíd.* p. 597.

shady fountains, / Let the triumph, let the triumph¹³⁸ !” Percy, en el Acto III Escena I de la obra original, responderá:

HOTSPUR: Marry,
And I am glad of it with all my heart:
I had rather be a kitten and cry mew
Than one of these same metre ballad-mongers;
I had rather hear a brazen canstick turn’d,
Or a dry wheel grate on the axle-tree;
And that would set my teeth nothing on edge,
Nothing so much as mincing poetry:
’Tis like the forced gait of a shuffling nag.

La palabra Marry opera nuevamente como «minced outh», por evitar nombrar a la Virgen María. Sin embargo, Novarina vuelve a romper la punta del iceberg del eufemismo:

PERCY. – Sangdieu, j’aimerais mieux être un chat qui miaule plutôt que radoter ces monotones ballades ; une roue sèche grinçant sur son essieu m’agacerait moins les dents que cette poésie minaudière qui marche à pas contraints comme une jument dysentrique¹³⁹ !

Percy compara su propio dolor de oídos ante el canto de su primo, con el derramamiento de la sangre de Dios. Hay también en Percy cierta premonición de su sangrienta muerte en medio de la guerra. Justo después (realmente un salto en la obra original hasta el Acto IV, escena I), Percy recibe una carta de parte de su padre. Se entera que su padre está enfermo y que él mismo tendrá que dirigir las

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.* p. 587.

tropas para la revuelta contra el Rey Enrique. Ante la gravedad de la situación, levantará una plegaria:

WORCESTER. – Une lettre de votre père. Il ne peut venir, il est gravement malade.

PERCY. – Sang du Christ, comment trouve-t-il le temps d'être malade à l'heure d'un tel combat ! Qui va conduire ses troupes¹⁴⁰ ?

La Sang du Christ vuelve a reemplazar a la expresión Shakespeareana «'Zounds». La invocación constante de la sangre nos empuja hacia la trágica doble muerte de Percy: Una muerte en combate contra el príncipe Enrique y un remate a manos de Falstafe quien pinchará el cadáver con su espada. Nos parece que este pinchazo termina manchando a Falstafe lo cual desembocará en la intensificación de su destrucción y posterior muerte, posterior a la obra. El propio príncipe ha profetizado la muerte de Falstafe:

FALSTAFE. – Je voudrais que ce soit déjà le soir, qu'on soit au lit et que tout se soit très bien passé.

LE PRINCE. – Tu dois à Dieu une mort.

*Il sort*¹⁴¹.

Las demás apariciones de la palabra «Dieu» respetan bastante la ubicación en el original de la palabra God, Lord y, en ocasiones, de las expresiones «By My Troath», «I pray Thee», etcétera. En todas ellas la palabra «Dieu» cumple la función elemental de dar énfasis a las expresiones de los personajes, establecer parámetros de

¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁴¹ *Ibíd.* p. 605.

cortesía (i.e. « FALSTAFE. –Dieu protège ta grâce¹⁴². ») y persuadir a los demás a seguir objetivos. Sólo en boca de Falstafe y Percy, algunas expresiones relacionadas con la palabra «Dieu» o con la palabra Christ, parecen ofrecer una simbología más profunda relacionada con la sangre en Percy y el vino en Falstafe en lo que podría interpretarse como una gran eucaristía dramática de afirmación de la vida.

Los elementos mesiánicos de referencia que tomábamos de la interpretación de Auden brindan sentido a dos traducciones literales de parte de Novarina en comparación con la obra original. Le Grand Judge es la representación de la ley en el mundo Falstafiano y reclama “honor” a Falstafe para ser merecedor de la compañía del príncipe:

LE GRAND JUGE. – Dieu veuille envoyer au Prince un meilleur compagnon !
FASLTAFE. – Dieu veuille envoyer au compagnon un meilleur Prince ! je n’arrive pas à m’en débarrasser¹⁴³.

Invirtiendo la expresión, Falstafe sale bien librado de la discusión, a la vez que se despoja de toda responsabilidad de orden y honor. Es Le Grand Judge quien sarcásticamente le otorga un origen divino a Falstafe, pero éste se la otorga al príncipe. De referencia profética, no podemos dejar de pensar en el “Dios quita y pone reyes” de Daniel 2,21. Así Falstafe acepta su condición humana, demasiado humana, para despojarse del carácter divino, para hacerse carne.

¹⁴² *Ibid.* p. 633

¹⁴³ *Ibid.* p. 567.

Esta humanidad Falstafiana, sólo es insuflada por el espíritu que se halla dentro de la palabra. La gran destrucción de Falstafe que ocurrirá a medida que la obra avanza, parece una eucaristía secular del cuerpo teatral: un cuerpo lleno de comida y de vino, carne y sangre... «Plusiers sacs de mots»... lleno de palabras que representarían la comida y la bebida teatral. Es Falstafe, por tanto, la secularización de una gran eucaristía de la autoafirmación de la vida; un sacrificio del anti-héroe.

3. LE BABIL DES CLASSES DANGEREUSES Y LA LUTTE DES MORTS. MUERTE Y PRIMEROS BALBUCEOS TEOLÓGICOS

3.1 La palabra «Dieu» en *Le Babil des Classes Dangereuses*

Novarina escribe *Le Babil des Classes Dangereuses* entre 1970 y 1972; publicada originalmente, después de ser rechazada por múltiples editoriales, en 1978, *Le Babil* supone el inicio de lo que podría verse como una segunda etapa dramaturgica de Novarina: después de *L'atelier Volant* y *Falstafe*, obras que, a pesar de todo, mantienen la estructura dramática Aristotélico-Hegelianiana, emerge una nueva forma de operar dramáticamente sobre la palabra. *Le Babil* implica la transformación de las categorías dadas en lo que respecta a la dramática. Para empezar, hay que decir que es una obra sin anécdota central; no trata sobre una cadena de sucesos que van desarrollándose hasta llevar a la resolución de uno o varios conflictos. Fundamentalmente se trata de una obra en la que las «personas» y las palabras van emergiendo inesperada y - podría decirse - arbitrariamente. No hay una historia para seguir, lo cual implica una fisura en la condición de mimesis, pues no podemos entrar a hacer una lectura de la representación de unos «personajes» que, a través de acción, se desenvuelvan en situaciones de ficción. Se trata de «personas» que emergen haciendo de la palabra su campo de juego; un campo de juego verbal: «La vérité qu'il (Novarina) explore ne loge ni dans une fiction, ni dans des personnages, ni dans quoi que se soit qui puisse se référer à un système de représentation. L'espace qu'il explore se creuse dans le

mouvement perpétuel de la langue¹⁴⁴. » *Le Babil* también nos presenta las palabras de forma desintegrada, configurando algo así como un nuevo lenguaje, una especie de balbuceo (« le nom propre de la langue novarinienne¹⁴⁵ ») que se opone a la lengua francesa y a los códigos lingüísticos impuestos. En lugar de apelar a la « representación » se concentra en el trabajo del actor¹⁴⁶, en especial, su trabajo con la palabra. Para ello, parece que Novarina entra en un estado de auto-negación permitiendo que sean las palabras las que hablen libremente:

Le Babil des classes dangereuses est né sans projet, sans dessein, sans but, de cellules très petites qui ont proliféré, de mots libérés, dénoués, qui s'engendrent ; c'est une fugue, une fuite, une accumulation, un amoncellement, un entassement, une verbigération, une avalanche, une histoire sans fin, l'histoire sans fin, une dépense théâtrale pure, un spectacle à perte de vue, sans compter, sans comptabiliser les entrées, les dépenses, les sorties, les répliques, la fatigue¹⁴⁷.

De esta forma, se opone, además, a la forma tradicional de escribir un drama. Su interés radica en permitir el fluido verbal sin oponer medidas impuestas. El texto habla por sí solo y no exige de sí mismo más que su propia naturaleza, su germinación. No espera estar encarcelado en los límites que la crítica literaria establecería para eso que llamamos drama. Por esta razón, es una obra que dificulta su lectura en el sentido hermenéutico; se resiste a ser interpretada con razonamientos unívocos. Más bien, propone la

¹⁴⁴ GAY, Annie. (2001) *Óp. Cit.* p. 157.

¹⁴⁵ BORER, Alain. (2001) « Novarina, l'hilarotragedien. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris : Corti. p. 71.

¹⁴⁶ DUBOUCLEZ, Olivier. (2005) *Óp. Cit.* p. 52.

¹⁴⁷ TP. pp. 109-110.

liberación del sentido por su auto-referencialidad. Los referentes externos son pretextos para la construcción de un viaje a través de las palabras; los significados de cada palabra quedan olvidados en la estructura de cada réplica.

Quand j'ai écrit *le Babil* j'ai encore quelque livres sur les étagères : des traités de psychiatrie, des thèses sur la pathologie du langage, des histoires du music-hall, des souvenirs des fantaisistes, de vie des brutes, d'assassins, d'artistes brutes. C'était pour moi des exemples moraux, de courage, d'entêtement, comme de vies de saints ; leur exemple m'aidait à traverser les épreuves, l'obstacle, la solitude ; ils me disaient qu'il ne fallait pas contourner les obstacles mais tomber dedans, aller toujours vers la difficulté, vers où c'était le plus noué, ne pas garder les épisodes réussis mais seulement ceux qui sont vraiment désespérants ; qu'il fallait tout perdre, se détruire, et être sûr de soi, avoir confiance en la voix qui me parlait, qui ne pouvait me tromper, laisser ma tête se taire, laisser ma bouche se taire, laisser ma main parler, refaire cent six mille fois la même chose¹⁴⁸...

Algunas ideas podemos extraer de esta confesión de Novarina, que ya nos va abriendo paso a lo que será su concepción del teatro, de la cual *Le Babil* viene a ser una bisagra: por una parte nos muestra todos los referentes que le sirven de base para la construcción de este texto; y no sólo como referentes en el sentido temático, sino desde la motivación de iniciar un trayecto a través del lenguaje a pesar de la lucha consigo mismo. Porque hacer una llamado a confiar en sí mismo, «être sûr de soi», es, a la vez, aceptar que no se está seguro; que hay dudas frente a una empresa tal. Y aunque Novarina no lo hace explícito, veo aquí también la posibilidad de pensar en «être **sur** de soi», una especie de desdoblamiento del

¹⁴⁸ *Ibid.* pp. 111-112.

autor que es capaz de resolver sus propias búsquedas negando su pensamiento, su palabra y poniéndole frente a la voz que le habla para que use su mano. Desde otro punto de vista, Novarina inicia su visión de un teatro religioso-secular en cuya base estaría una especie de «Milagro Secular», una obra sobre la vida de los santos seculares del lenguaje, pues su obsesión es la pureza de la palabra.

En *Le Babil*, la palabra se encuentra desdoblada en múltiples voces. La obra inicia con una lista de los «personnages»¹⁴⁹: 284 nombres, en cascada, en una especie de letanía, de llamado, para que aparezcan en escena, en la mente del lector, del espectador. Es una palabra múltiple, que se asemeja a un sueño en el que aparecen y desaparecen seres. Durante todo el texto, irán apareciendo «personajes» llenos de palabras que no necesariamente están justificados dentro de una cadena de acciones que obliguen a su existencia escénica. Más bien, parece que se trata de corporeizar las voces emergentes y nombrarlas para darles cierta realización escénica en una aparición a través de la notación dramática. Sobre todo hacia el final de la obra, se intensificará este elemento formal que caracterizará la obra de Novarina: la aparición continua, en cascada, de «personajes» en escena. Así, también, la desaparición de los mismos. Como vemos, se trata de un teatro de voces que no intenta contar nada, al menos de forma lógica y concatenada, sino de la aparición y de la manifestación de la realidad escénica y su puesta en voz. El prólogo de la obra ya nos ha mostrado buena parte de lo que será la poética que contiene este texto:

¹⁴⁹ BCD, p. 156.

Le spectacle représente l'acteur au travail. Spectacle des sens, concert des museaux. Je traite à mort l'indulgence scopique ! Louis la Cape, François Chapeau. Les pailletés se reproduisent par profit et cet qui creusent par omission. Ah, la belle partie de théâtre, quelle mixture ! C'est l'aventure des yeux et des oreilles. Les champs des théâtres de camps des batailles des langues des groups de corps. Présentation de l'acteur et de l'actresse. L'acteur gît nu dans sa boîte refermée. Officiel défilé des drapeaux en écharpe. On tranche les rubans d'inauguration. C'est la Marseillaise version à vents. En chef, pupiâtres des châses de fond ! Ah, les orchestres ! Les stalles sont remplies d'animaux. Les autres refrappent leurs cous et sortent. Appendice et présentation de la facture. Fin de toute guise d'introductus, Suffit, François, voici la vie réelle des gens ! Voici la vie réelle des gens¹⁵⁰ !

Se puede entrever la coexistencia de la teatralización y de la realidad escénica: la presencia del actor se ofrece para emitir sus textos que configuran una nueva realidad. Esta realidad está mostrada en el propio andamiaje escénico. En la escena I, a medida que viajamos a través de un museo con «niños viejos»¹⁵¹ observamos los cuadros tomar vida, a la vez que los personajes se enmascaran, se visten, se transforman escénica y materialmente con el vestuario, las pelucas, las máscaras, los tocados, etc. La virtualidad escénica, paradójicamente, enfatiza la materialidad de la obra de arte escenificada en el teatro; aa obra de arte se hace carne en la escena y al mostrarse escénica a sí misma, muestra su propia realidad: « *On voit cinq acteurs en coulisse, dont l'un appuyé main au front sur l'envers d'un décor, observe sur la scène cinq cinéastes*

¹⁵⁰ *Ibid.* pp. 159-160.

¹⁵¹ *Ibid.* p. 160 : « une groupe d'enfants anciens. »

*qui filment des comédiens jouant les officiels sortant des ministères*¹⁵². » Es interesante notar que estas «mise en abyme» provienen del lenguaje propio de las didascalias. Lo primero que hay que decir al respecto es que las didascalias brindan al texto una naturaleza propiamente teatral; se distancian de la ficción intratextual (si es que la hay aún en *Le Babil*) para describir la realidad escénica y material, además de narrar acciones: « *On voit sur scène l'artiste Habère peignant un groupe de modèles accoudés au même bar [...]*¹⁵³ » La escenificación de los cuadros expuestos en este « museo » teatralizan de entrada toda recepción de la imagen o del texto. No es el cuadro, sino la escenificación del cuadro. Esta escenificación anula la representación y nos lo presenta materialmente, lo más realmente posible. Ahora bien, Novarina vuelve a invertir esta realización y a esta inversión da una nueva inversión. Veamos: « *Un solitaire aux bras croisés est appuyé au mur de brique [...]. Deux autres bras lui apparaissent, rebrandissant des pistolets. Explication du stratagème : les premiers bras sont en carton, les seconds seuls sont véritables*¹⁵⁴. » En este caso, se trata de una explicación que, en el texto, pone en evidencia la teatralización del acontecimiento escénico; en cierta medida muestra la mentira que se construye pero, a la vez, desoculta la verdad. A medida que la escena avanza, entramos en diálogo con lo que ha propuesto Novarina: ya no se trata de un museo de cuadros o de esculturas, sino de un museo de presencias. En el ejemplo anterior, Novarina propone una imagen extraña de un

¹⁵² *Ibid.* p. 162.

¹⁵³ *Ibid.* p. 163.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 164.

hombre con cuatro brazos. Lo que se hace llamativo es que explica la resolución escénica de esta imagen; ¿para qué? La pura imagen del hombre de cuatro brazos es suficiente para percibir esta presencia, sin embargo, su explicación escénica sugiere la configuración de una convención teatral. La forma del efecto se muestra para mostrar su engaño, pero al mostrar el engaño, se presenta la verdad escénica: los brazos de cartón son brazos de cartón, ya no la representación de brazos reales a través de brazos de cartón. En otras palabras, los brazos de cartón se convierten en presencia propia y no en representación de otra presencia. Más adelante ocurre un efecto similar:

Devant le rideau noir de cinquante centimètres sur cinquante, une minuscule militaire à grosse tête siffle un air bref, roulant des yeux et s'agitant.

Explication : le corps est celui d'un pantin qu'un artiste caché manipule par-derrière, la tête est la tête véritable de l'artiste passée au travers du rideau¹⁵⁵.

De esta teatralidad enfatizada podríamos concluir que el teatro ya no funge como dispositivo de imitación o reflejo de la realidad. En *Novarina* empieza a trazarse una indagación por la naturaleza y materialidad propia de la escena teatral. En *Le Babil*, por otra parte, se traza buena parte de lo que será el teatro Novariniano. *Le Babil*, el balbuceo, es una lengua emergente que intenta derrumbar la lengua impuesta. ¿Qué hace Novarina para construir esta nueva lengua? Veíamos cómo, en *L'Atelier*, ya había propuesto ciertas rupturas del lenguaje, de los códigos lingüísticos en el marco de la mímesis. Esta vez, se inclina por la enunciación de la lengua

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 173.

eliminando la anécdota y creando juegos de lenguaje cada vez más excesivos. Por ejemplo, se presenta algún tipo de mezcla de lenguas durante algunas escenas:

LES ENFANTS. – La distrib´ ! La distrib´ !

LE PRINCIPAL TANON. – Le discours avant les cadeaux !... Professeur Uri !
Faites-la, proffeseur ! Hören sie ! Germanistes !

LE PROFESSEUR UR. – Mein sehr guten, guten, guten, guten, guten Schürlen !
Heute, wird ich, sehr kurz. Auf¹⁵⁶ !

El lenguaje se ve trastocado, horadado. Novarina cree en una especie de placas tectónicas existentes entre los lenguajes, que provocan un viaje a través del misterio de la expresión verbal. Emerge desde esta etapa política de su obra, una aproximación tangencial a las cuestiones místicas, por cuanto el hablar en lenguas se retrotrae hacia un lenguaje universal, ya que “el hablar místico es fundamentalmente “traductor”. Es un transportador. Forma un todo con las incesantes operaciones sobre palabras extranjeras¹⁵⁷.” Por lo tanto, esta traducción que es a la vez transportación, no produce un viaje exterior en las lenguas, sino que se constituye en un viaje al interior del lenguaje y en un viaje al interior del cuerpo parlante. En este proceso el espectador, el lector, el actor y la «persona» teatral (la figura literario-escénica que produce Novarina sobre la cual trataremos más adelante) se ven atravesadas por el lenguaje. Nuevamente, nuestro autor busca los elementos para darle vueltas de tuerca a esta indagación de la palabra:

¹⁵⁶ *Ibíd.* p. 162.

¹⁵⁷ DE CERTEAU, Michel. (2010) *Óp. Cit.* p. 145.

Bruyante entrée de Bouche et Oreille :

BOUCHE. – Faites cesser ces rondes paysannes !

OREILLE. – Au boulot, trognons de peu, refrappons les cloisons !

FI. – Où ça déjà je frappe ?

OREILLE. – Au boulot, trognassons, refrappez !

BOUCHE. – Tous ces sons, ses chansons vides de sens... faites courir leurs jambes !

PIOT. – Frères, courage, pédalons plus fort et refrappons ! Vergeons, vulvons, renfourchons à nouveau nos fidèles jambes et ordonnons à nos bouches bavardes qu'elles cessent.

OREILLE. – Allons vite, le tip-top a sonné, remettons nos outils !

BOUCHE. – Que l'on commence à creuser pour donner de la base.

OREILLE. – Eh bien je vais demander aux terrassiers et aux fossoyeurs de terrasser et de fossoyer...

BOUCHE. – La classe des spermidés à bras courts s'époumone à bras raccourcis.

OREILLE. – J'admire leur force physique : s'ils étaient morts, ils rouvriraient leurs tomes... Oh, regardez !

BOUCHE. – Quoi ?

OREILLE. – Le sol piétiné par la danse.

SNION. – Sommes de victimes d'une sorte d'accès d'poussé.

BOUCHE. – Ah, vous êtes là, Hardy, Casting¹⁵⁸ !

Para Christine Ramat, *Le Babil* « désigne la pure euphorie élocutoire contre Bouche et Oreille qui incarnent les exigences du discours social qui voudraient l'absorber¹⁵⁹. » A nuestro modo de ver, Bouche y Oreille vienen a encarnar el mismo drama de la lengua que Boucot y Bouche en *L'atelier*; esta vez, sin embargo, están despersonalizados. Se trata de la corporeización de los

¹⁵⁸ BCD, p. 180.

¹⁵⁹ RAMAT, Christine. (2009) *La comédie du verbe*. Paris : L'Harmattan. p. 81.

órganos externos del lenguaje. Y éstos son los que nos muestran el mundo como lo concebimos. Es por esta razón que durante toda la obra ambos, Bouche y Oreille, aparecen de forma explícita, como «personas». Comentan la obra, casi distanciándose. Repiten sin cesar: « Le babil des classes dangereuses, faut qu'il cesse » ; pero la obra continúa. El uso de la palabra se va transformando a medida que la obra se desarrolla: La palabra se convierte en balbuceo, en un juego vocal-bucal. « Bouche et Oreille, parlant, amassent, emplissent, débordent, voulant dévorder sur tous les langages autres que les leurs¹⁶⁰. » Sus réplicas dividen la realidad escénica: Oreja y boca aparecen en una realidad distinta a la de los demás personajes hasta cierto punto de la obra. Al final, aunque oreja y boca sólo hablan entre sí, no aparecen separadas de las demás «personas», aunque siguen comentando la operación dramática de la palabra dentro la obra.

OREILLE, à Bouche – Le babil des classes dangereuses... [...] Oui, chère Bouche, le babil des classes dangereuses menace notre langue. Ils donnent trop de leur voix, hors de piste, déversent leur hurlet. Nous conversons et échangeons nos mots. Oui, ce bris sans cesse refait, de bruits, de faux, empêche nos pratiques¹⁶¹.

Oreille y Bouche reconocen el poder de la lengua alterna y el derrumbamiento que suponen para la institución lingüística, esa misma que nos encuadra la percepción del mundo. Sin embargo, no pueden inmunizarse ante la poética del balbuceo:

¹⁶⁰ CHÉNETIER, Marion. (2001) « L'architecture du soufflé. » En: *Théâtres du verbe*. Paris: Corti. p. 86.

¹⁶¹ BCD, p. 186.

BOUCHE. – Le babil des classes dangereuses a passé.

GARDAT, qu'on éponge. - ...

BOUCHE. – Le labil des classes dangereuses, faut qu'il passe !

HURET, qu'on étrangle. - ...

BOUCHE. – Le sabil des clesses languereuse, faut qu'il casse !

GLITON, qu'on raccouple. - ...

BOUCHE. – Le babil des classes dangereuses, faut qu'il cesse¹⁶² !

Vemos, pues, cómo al final de le Babil, Bouche ha sido contaminada por el balbuceo. La palabra deviene rota y conectada por redes morfológicas que hacen estallar el sentido. El ritmo de la obra se configura por estos juegos con el lenguaje, la deformación de la palabra que ahora se convierte en el eje del acontecimiento teatral: « Quand nous lisons ou que nous écoutons le texte de Novarina, c'est le rythme de la mise en ordre des mots qui lui imprime un sens, original et puissant par son originalité, tout en créant et en dévoilant son secret¹⁶³. » Son estos balbuceos el nuevo fundamento de una arquitectura rítmica de voces escénicas. A la vez que derrumba la torre del lenguaje establecido, reconstruye una arquitectura intocable de voces, una especie de torre post-babélica. Por esta razón, este texto aún tiene una intención ideológica muy notoria, especialmente en relación con la lucha de clases, pero ahora parece aproximarse a ella de forma más parabólica, menos directa. La parábola proviene de no mostrar la temática social sino configurarla en el desarrollo de la propia lengua dentro de la obra. Es decir, en cierta medida retoma lo ocurrido ya en *L'Atelier* pero

¹⁶² *Ibid.* p. 330.

¹⁶³ CENTENO, Yvette. (2001) « Valère Novarina et le théâtre des paroles. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris : Corti. p. 137.

realidad, en una estructura palpable y perceptible en la propia escena. Retomando la lectura del Teatro Sagrado de Christopher Innes, podemos observar la coincidencia con el expresionismo como lo lee el autor:

El habla se encuentra a varios niveles de la realidad espiritual. Para encontrar una frecuencia que evite los ruidos atmosféricos de la vida cotidiana, el artista debe valerse de símbolos. Pero el simbolismo convencional resulta demasiado limitador por causa de sus connotaciones intelectuales, y como resultado las pausas en la página de un expresionista pretenden tener más significado que lo que dicen. Las imágenes visuales, en armonía con las palabras emocionalmente cargadas y acompañadas por sonidos vocales sugestivos, se convierten en el medio básico de comunicación, comparable a los jeroglíficos de Artaud¹⁷⁰.

El gran jeroglífico reiterado de *Le Babil* es un jeroglífico auto-expuesto, hecho explícito. Una especie de jeroglífico en apariencia, en forma y en contenido: la palabra «rébus» se traduce por jeroglífico explícitamente pero, a la vez, su reiteración parece decir algo más profundo de lo que la apariencia muestra; es decir, evoca un sentido oculto. La evocación se da a partir de la presencia de la palabra «Rébus» y esta presencia se constituye, por la repetición, en un motivo constitutivo del texto. A la vez que evoca el querer saber, lo mantiene oculto: dice y no dice¹⁷¹. Los motivos que se repiten a lo largo de la obra, podrán efectuar la sensación de que hay una cierta coherencia en sus escritos. Aparecen como palabras específicas, en especiales manipulaciones retóricas, que sirven como islas en el océano de palabras novarinianas, es decir, permiten

¹⁷⁰ INNES, Christopher. (1995) *Óp. Cit.* p. 55.

¹⁷¹ Cfr. DE CERTEAU, Michel. (2010) *Óp. Cit.* p. 119.

dar al lector o al espectador, la sensación de que se va familiarizando con el texto. También hacen explotar los sentidos y derrumbar, a la vez que ampliar, las bases epistemológicas que el lector tiene sobre determinadas palabras. Nos interesan varias de ellas porque, más adelante, en otras obras, seguirá redundando en especies de encuentro «puntos de contacto» que inter-penetran los textos de Novarina, creando un gran macro-texto: « Les libres et les mots qu'ils contiennent ne sont guère plus que des pierres de touche, de points de contact entre le babil qui traverse la voix et la bibale qui traverse les yeux¹⁷². »

En relación con los demás motivos que fungen como «puntos de contacto» a lo largo del texto, el primero que llama la atención en términos religiosos es la cena. Un motivo que desarrollará de forma poética e incluso explícita en sus textos posteriores. La cena de las palabras, la cena del verbo, una especie de cena eucarística en la que se come la palabra en el teatro, que ya vislumbraba en su *Lettre aux Acteurs*:

Mâcher et manger le texte. Le spectateur aveugle doit entendre croquer et déglutir, se demander ce que ça mange, là-bas, sur ce plateau. Qu'est-ce qu'ils mangent ? Ils se mangent ? Mâcher ou avaler. Mastication, succion, déglutition. Des bouts de texte doivent être mordus, attaqués méchamment par les mangeuses

¹⁷² VILAR, Pierre. (2001) « Babil et bibale. » En: Valère Novarina. *Théâtres du verbe*. Paris: Corti. p. 35. Cfr. ANNIE, Gay. (2001) *Óp. Cit.* p. 158 : « Aucun livre n'est clos. De livre en livre s'ouvre l'espace d'une œuvre perpétuelle que nulle frontière ne vient interrompre car elle est pur mouvement. Les éléments qui la constituent ne cessent de s'organiser en figures instables un peu comme des cellules qui, se multipliant sans cesse, donneraient naissance à des organes mutants, à perpétuité. »

(lèvres, dents) ; d'autres morceaux doivent être vite gobés, déglutis, engloutis, aspirés, avalés. Mange, gobe, mange, mâche, poumone sec, mâche, mastique, cannibale ! Aïe, aïe¹⁷³ !

Esta proximidad entre el acto de hablar y el de comer permite a Novarina establecer una conexión eucarística del teatro que desarrollaremos más adelante. Por ahora, centrémonos en la idea escénica de las palabras relacionadas con comer, que aparecerán de forma más o menos iterativa en *Le Babil*:

- Quant à nos âmes, on n'en parle même plus. Elles traînent à ras du sol, elles se nourrissent de tout ce qu'elles trouvent !

- Seules nos bouches se tiennent encore à des hauteurs décentes. C'est grâce à elles que nous mangeons. Et que nous parlons. Nous en sommes fiers. A bas nos pieds ! Vivent les boîtes à pain¹⁷⁴ !

Esta primer juego de palabras nos lleva a separar el acto de hablar del acto de comer; pero esta aparente separación parece mejor una analogía, una analogía que juega a no dualizar la alimentación del cuerpo. La boca recoge aquí la responsabilidad de comer y hablar, de mantener vivo el cuerpo, de deglutir el pan y de exhalar las palabras. Esta imagen trastocada, roza de forma parabólica el motivo bíblico de Mateo 4.4: "Jesús le respondió: - Está escrito: no sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios." Se refería Jesús, en respuesta a la tentación del diablo, a Deuteronomio 8.3:

¹⁷³ TP. p. 10.

¹⁷⁴ BCD. p. 166.

Te ha hecho pasar hambre y necesidad; te ha alimentado con el maná, un alimento que tú no conocías, ni tampoco conocieron tus antepasados, para que aprendieras que no sólo de pan vive el hombre sino de todo lo que sale de la boca del Señor.

La forma parabólica usada por Novarina tiene una peculiaridad: se trata de una inversión de la metáfora bíblica que separa espíritu y cuerpo, poniendo la corporalidad en un segundo plano y elevando la espiritualidad a un plano superior. En la «persona» novariniana, es el cuerpo y el pan lo que debe vivir, la boca como concavidad de los panes y como fuente emisora de la palabra: la alimentación del alma y la alimentación corporal unidas en un acto teatral. Novarina entrará de forma más profunda sobre el motivo de la comida, más profunda en el sentido lingüístico, en el sentido de desarmar la palabra:

ARBAT. - Ce repas mécanique va faire mouche : je sens déjà ma chose arrêtée à combattre. Et voici le repas : qu'on donne l'entre au premier pas. Qu'on donne aussi aux autres pour qu'ils se taisent. Que quelqu'un se dégage et leur jette du grain¹⁷⁵ !

En este fragmento, se crea una especie de jeroglífico rítmico: de «REPAS» a «entre au *premier pas*.» En contradicción con la primera imagen que analizábamos, ahora la comida podría conectarse con la presencia de los pies: es un movimiento, un paso, un desplazamiento. La comida tiene una relación con el acto de hablar: en la primera hemos visto como comer y hablar se embocan, mientras que en la segunda vemos este primer paso que obliga a callarse: Mientras comes no hablas, a menos que te comas las

¹⁷⁵ *Ibid.* pp. 309-310.

palabras. Es interesante ver que el motivo de la comida no sólo aparece en las réplicas de éstas «personas», sino que también configura la imagen, o mejor, el evento escénico en las didascalias:

C'est le repas ridicule, c'est la saison des amours. La scène est noire de monde. Coupée en deux par l'horizon, la scène est blanche jusqu'au bout. Deux tables, deux restaurants : le repas volubile de Bouche, Oreille et le corps des convives, dissimulés sous le rideau ; à l'autre, le repas rapidissime des bras, galopants, empêtés d'habits neufs, de leur voix contrefaites¹⁷⁶.

Durante toda la última escena observamos cómo se desarrolla el evento escénico de comer de acuerdo a Novarina. Al principio de dicha escena, dos eventos alimenticios se pueden observar: la comida de Bouche y Oreille, quienes, como decíamos, presentan la lengua dominante; y la comida veloz de las lenguas nuevas, del lenguaje nuevo creado por Novarina, el balbuceo que corroe el lenguaje establecido: por eso Bouche y Oreille, escuchando la comida del otro lado, ruegan por su finalización: « - Le babil des classes dangereuses, faut qu'il cesse. - Le babil des classes dangereuses a cessé¹⁷⁷. » El motivo escénico de la comida genera cierto ambiente festivo, cierta carnavalización de la palabra, cierta ritualidad en el acto de hablar. La presencia del alimento es a la vez una presencia del mundo y del cuerpo dentro del mundo, del cuerpo en íntima relación con el mundo, del cuerpo haciéndose mundo y del mundo haciéndose cuerpo: « Suite du repas : les représentations minuscules. Début du répertoire à postures. Côté repas, c'est le

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 308.

¹⁷⁷ *Ibid.* pp. 309-330.

foutoir. Jets continus de nourritures. Ça tourne au bal tant annoncé, le défilé si ridicule¹⁷⁸. » El final del texto sugiere una mezcla entre el evento y el jeroglífico. La finalización de la comida es la finalización de la palabra, el ritual termina:

Répétition et rébus : vue du repas simulé. Murmures se taisent quand on dévoile le joli restaurant. Tous les convives se lèvent, serviette au cou. Fin du repas, repos des langues. Vous venez d'assister à la représentation du babil des classes dangereuses. La scène est évacuée. Au repos, les acteurs ! Allez manger! Vue de la scène révacuée. C'est la fin du numéro continu. Explicit, explicit. C'est fini¹⁷⁹.

Le Babil construye un juego de palabras, un gran jeroglífico. El texto completo se constituye en un lanzamiento de la sonoridad verbal, esa sonoridad quiere hablar sobre sí misma. El jeroglífico («rébus») se convierte en cosa («res») y a la vez en desecho lanzado en palabras «rebut»¹⁸⁰. El final de la cena es el jeroglífico desecho, el inicio y el final, el alfa y el omega. El desecho implica la muerte y, esta a su vez, una resurrección¹⁸¹, pues la palabra se ha purificado.

El segundo motivo que nos interesa comentar en *Le Babil* es la sonoridad. Novarina hace del silencio una respuesta de forma completamente explícita: sabemos que, en el drama tradicional, los silencios y las pausas suelen ahuecar el ritmo para producir sentido; los personajes hacen pausas cuando han dicho o escuchado alguna

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 315.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 330.

¹⁸⁰ RABATÉ, Étienne. (2001b). « Valère Novarina et la poésie active » En: *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris : Corti. p. 62.

¹⁸¹ CHENETIER, Marion. (2001) *Op. Cit.* pp. 92-93.

réplica importante y, en otras ocasiones, porque el autor tiene algo importante que quiere que sea recibido de la forma más lúcida y límpida posible por el espectador o el lector. Sin embargo, como Artaud plantea, ante la osificación de la palabra¹⁸², hemos llegado a anhelar un silencio en el que podamos escuchar mejor la vida¹⁸³. Ya decíamos, pues, que la pausa es un hueco. En el caso de *Le Babil* se trata de un encuentro verbal-escénico con el silencio como evento y como agujero de sentido; el espectador encuentra en el agujero un amplio océano para derivar. La presencia más explícita de este silencio la encontramos en Soutache:

L'ENFANT U. – Et vous êtes à la soute depuis longtemps ?

SOUTACHE. - ...

SAPAGE. – C'est mon frère. Il ne peut vous répondre. A trop de la terre frôlée.

Tout geste de la langue, lui coûte au cœur¹⁸⁴.

El silencio se hace respuesta en Novarina y abre la puerta al viaje a través de los sonidos que la obra ha creado. Es una especie de performatividad del silencio que recoge todo el sonido que lo rodea: « Il y a de manières *autres* de dire ce qui ne peut se dire. Même le silence en est une. En restant silencieux, on parle¹⁸⁵. » Sapage hace hablar al silencio, lo explica, deviene sentido después del silencio; nos muestra lo que a Soutache le cuesta hablar: un dolor espiritual. Un segundo nivel de sonoridad es mostrado por Laban:

¹⁸² ARTAUD, Antonin. (1969) *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto del libro. p. 154.

¹⁸³ *Ibid.* p. 155.

¹⁸⁴ BCD, p. 223.

¹⁸⁵ CENTENO, Yvette. (2001) *Óp. Cit.* p. 133.

LABAN. – Alors je crie encore ce lance : aâââââââââââââââ ! Combien de temps a-t-il duré ?

GIGAL. – Pas plus buver gorgé silence espace arbeit ! Poutre de pitre à façon, je compte les coups de bras de pinceaux, non ce que lacent vos saouls gosiers ! Filez-en bas, poumons trop beaux ; non, vous Laban, Laban vous, Laban remontez, il y a encore une tache là-haut, remotez-y et peignez-la, tendez le bras, peignez d'la veau, plus vite !

LABAN. – é.

GIGAL. – Vos bras plus vite ! Ratatinez !

LABAN. – é.

GIGAL. – Du corps plus haut !

LABAN. – é.

VITRE. – Écoutez le hi-han courageux de cœurs, écoutez le cœur qui bat, peur batante, dans le cœur de Laban.

LABAN. – é.

PLAN. – Hourra, il va chouter !

LABAN. – Adieu les airs, je chute !

GISÈLUS. – Vise à la chute, il a chuté.

PLAN. – Silence, il a mouru¹⁸⁶. »

La sonoridad vocal llevada a su mínima expresión, y esta minimización es un lanzamiento, pero ya no de la voz sino también de quien la lanza, por eso produce su muerte. En el mismo sentido, Irq lanza un sonido vocálico repetidamente durante la primera parte de la escena II:

VOLANTE 1, à Irq. – Poursuivons, la lecture, des amours, d'acabi¹⁸⁷.

VOLANTE 2. – Poursuivez, le récit, de vot' marche, à grelots !

¹⁸⁶ BCD, p. 261-262.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 186.

IRQ. – i¹⁸⁸.

VOLANTE 1, toujours à Irq. - Poursuivez, le récit, de vot' fuite en vélo !

IRQ. – i¹⁸⁹.

VOLANTE 2. – [...] Signons !

VOLANTE1. – Signe, nomme-le-toi ! (Que va-t-il nous broder, son modulon ?)

Allez, signez !

IRQ. – i¹⁹⁰.

VOLANTE 1. – Chante !

IRQ. – i.

VOLANTE 2. – Trouve rien de mieux ? Déclamez-vous, lambin ! Allons vie entonnez-nous vos traits d'joufflant !

IRQ. – On n'y peut rien, on s'en remembre plus.

VOLANTE 1. – Peux-tu dire, âle bout d'couic, ça que siguenifie ?

IRQ. – Minute, mes têtes vont vous dire¹⁹¹...

Irq inicia respondiendo exclusivamente con un sonido y este sonido, dependiendo del contexto semántico en el que se envuelve, cobra múltiples sentidos en la mente del espectador-lector, a la vez que se convierte en sonido musical; la más sencilla sonoridad vocal estalla su propio sentido. Posterior a esta negación del sentido, viene la promesa de las palabras, sin embargo, quedan rotas en una suspensión. Irq habla, pero no dice algo propiamente, sino que dice que dirá y cuando está a punto de hablar, calla. Nuevamente, estalla el sentido, pues el lector habrá de imaginar aquello que *diría* Irq. Pasamos pues de la no significación de «i» a su polisemia y del habla sobre el acto de hablar, al silencio. El sonido vocálico envuelve al habla y no se pierde en ella, esta especie de balbuceo

¹⁸⁸ *Ibíd.*

¹⁸⁹ *Ibíd.* p. 187.

¹⁹⁰ *Ibíd.* p. 188.

¹⁹¹ *Ibíd.* pp. 188-189.

que se encuentra en el intersticio entre el silencio y el habla, nos vuelve a llevar al silencio; pero es un silencio con promesa de habla, por lo cual la palabra queda resonando. Es una especie de mezcla entre un no lenguaje y un lenguaje universal, un lenguaje que, a la manera de la música, según Bernstein “puede dar nombre a lo innombrable y comunicar lo desconocido.”¹⁹² *Le Babil* explora también, en términos de sonoridad, el balbuceo galimatíaco:

ORIFUGE. – Messieurs Mesdames, pioches à trou des angles à tronc, roches carneuses des fentes à jonc, barabolum dlablim dapon, dlibaloum dlablim dlablim daton.

GLITAUD. – Son qui ces sons ?

PIOT. – Sont rien : soliveaux du marécage piqué.

ORIFUGE. – Damessieurs, coupez-moi la tête !

PIOT. – Sont les plaintes et les perpétuels marmons que grogne toujours ronchon, son vieux mathusalem. Sont paroles vides de sens d’un vieux pape que tourmente la vue libre de jeune chien pissant nu sans braguette¹⁹³.

El diálogo inicia con sonidos sin sentido, pero a la vez nombrables. «Son nada», dice Piot, pero vuelve al galimatías que no balbucea a partir de la incoherencia de cada palabra, sino de la relación entre las palabras. «Son palabras vacías de sentido», dice Piot, mientras las suyas propias no lo tienen en la aparente estructura que establecen entre sí. Es un texto enigmático sin sentido aparente. Muestra lo que quiere mostrar sin indicarlo, abre un ahuecamiento

¹⁹² BERNSTEIN, Leonard. (1918-1990) Citado por: FERNÁNDEZ, Juan Antonio. (2015) “Corridos y memorias de un pueblo: El caso de Maximiliano López en la comunidad de Pericos, Sinaloa” En: *El Artista*. No. 12. pp. 74-86. Universidad Distrital Francisco José de Caldas..

¹⁹³ BCD. p. 175.

en la estructura del lenguaje: el sonido deviene material, El sonido aéreo producido por el cuerpo, por un lanzamiento del universo sonoro y material, chocando en el cuerpo y en el mundo. Hemos de asumir entonces que presenciamos el caos del lenguaje. Mientras los balbuceos buscan rebasar los límites del lenguaje, la lengua impuesta viene a ser desgastada en la escena:

BOUCHE. – Le babil des classes dangereuses a cessé.

OREILLE. – Bouche, il faut sonner, il faut sonner, il faut sonner, il faut sonner la fin du repas et le repos des langues¹⁹⁴.

Este reposo proviene del enigmático viaje por la palabra al que nos ha llevado Novarina. En términos generales, *Le Babil*, lleva al extremo las primeras intuiciones estéticas de Novarina en torno a la palabra como eje del acontecimiento literario-teatral. Aunque en *l'Atelier Volant* y en *Falstaf* explora el derrumbamiento idolátrico de la representación escénica, aún se cuenta cuenta algún tipo de historia y desarrolla, en cierto sentido, alguna estructura a través de la cual emerge un «personaje» teatral, esto es, mantiene algunos elementos del drama como lo conocemos desde el siglo XVI. En *Le Babil*, hay una exploración diferente: se compromete totalmente con la ruptura de las estructuras dramáticas y nos lleva a un vacío lingüístico realmente difícil de aceptar. El proceso de lectura de este texto nos pone como ciegos ante la palabra: « Voix dans l'obscurité¹⁹⁵. » Escuchamos voces todo el tiempo, pero se nos hace imposible reconocer alguna característica que nos haga entrar en la

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 310.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 165.

ficción de un «personaje» ejecutando acciones. Se trata de voces encarnadas en un universo vacío, el universo del propio espacio textual o del propio espacio teatral. Se trata de una indagación del vacío proveniente de la negación, de una especie de vía negativa de la teatralidad: «MAIN. – Dites encore un mot, vous allez disparaître¹⁹⁶. » Las «personas», nombres con voces que aparecen, devienen desaparición en la escena. Entran a lanzar palabras hacia una red material de sonidos vivos en la escena y desaparecen, como si nada pasara, como las imágenes entran y salen arbitrariamente en nuestros sueños. Esta nueva dramaturgia novariniana juega con la negación de toda representación, abriendo un espacio nuevo para el empalabramiento escénico. Las palabras devienen seres vivos, respirados, elevados en la tierra del escenario: « Dans onze secondes toutes mes paroles auront cessé de souffler¹⁹⁷. » El actor respira con la palabra; la palabra deviene ser respiratorio que cobra vida en el escenario y se inserta en el oído público, incluso en un sentido Artaudiano:

Pero que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que la han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir, que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos, y que esos mismos movimientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida – aunque bastante lo ignoren los actores de teatro-¹⁹⁸ [...]

¹⁹⁶ *Ibíd.* p. 233.

¹⁹⁷ *Ibíd.* p. 278.

¹⁹⁸ ARTAUD, Antonin. *Óp. Cit.* p. 156.

Un virus (al modo artaudiano) destroza la idolatría frente a la lengua establecida, la corroe. En Novarina, estos seres vivos tienen nombres, son nombres inventados; son « voces con nombre¹⁹⁹.» No son seres humanos representados, con identidad, con discurso o con carácter, son voces nominadas, en el marco de la notación teatral: « Quant aux personnages, ils se fondent, en se multipliant, dans la langue, où les engloutit la dérive perpétuelle de leur nom²⁰⁰. » Y estas palabras se encienden como fuego en la escena, pero mueren. Son la invocación de una realidad desconocida, el intento por ser el anverso de lo inefable: posterior a la destrucción política de la lengua impuesta se invoca de un lenguaje desconocido.

BOUCHE. – Ce peuple, de ses jets. Contrefait notre langue²⁰¹.

OREILLE. – Ça palabre, ça palabre, ça palabre ! Ah la barbarie ! Qui pousse, Bouches, ces pitres à contrefait l'esprit²⁰² ?

«Palabrar» en *Le Babil* es el acto de devenir palabra escénica. Acción subversiva contra el mundo falsificado a la vez que construcción efímera de una realidad espiritual pero desconocida. Esta invocación requiere de la realidad escénica, pues recoge de la experiencia estética toda existencia de lo «Otro». El teatro se configura en el lugar por excelencia para la invocación de estos seres parlantes que indagan los límites insospechados de la palabra: « CHAOUL. – Ô modeste hommes de peine, vous avez aujourd'hui

¹⁹⁹ YORIO, Emma. (2012) *Al respecto de los dramatis personae*. En: Revista micra, 7, Bogotá: Relata. p. 11-12.

²⁰⁰ GAY, Annie. (2001) *Óp. Cit.* p. 159.

²⁰¹ BCD. p. 277.

²⁰² *Ibíd.* p. 287.

les honneurs de la scène. Faites pas ces mines, c'est ici qu'on vous exprime ! Peuple viens-tu, peuple vas-tu, parler sur le théâtre de papier²⁰³ ? »

*

Nos encontramos nuevamente en el plano de análisis de la aparición de la palabra «Dieu» en *Novarina*. En *Le Babil*, ha disminuido el número de veces en la que aparece (19 veces sin contar sus variaciones; es decir, una cantidad menor comparado con *L'atelier* y *Falstafe*) pero ahora se encuentra en esta especie de estructura hermética de la palabra. Creemos que los motivos que hemos mencionado arriba (palabra, aliento, vacío) brindan, en buena medida, los elementos para entrar a analizar el lugar de la palabra «Dieu» en *Le Babil*.

Tenemos, por una parte, en el mismo sentido de *L'atelier* y de *Falstafe*, expresiones en las que se utiliza la palabra Dios para dar énfasis a la expresión:

- Mon Dieu, cet arbre en tôle, ce chien en bois, quelle tristesse ! La terre est ici enfermée, extrêmement piétinée, énormément salopée. Et cette rivière jadis en eau est aujourd'hui peinte en papier²⁰⁴.

CANUSSE. – Corde, nom de Dieu, corde ! « Pauline » ? « Jasmin²⁰⁵ »

VAPOUNE. – [...] Oh mon dieu regardez ce qui m'est arrivé²⁰⁶ !

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.* p. 167.

²⁰⁵ *Ibid.* p. 170.

²⁰⁶ *Ibid.* p. 175.

BRICACHE. – [...] Quatorze ans jour pour jour, nom de Dieu ça tombe juste aujourd’hui, j’y dus tuer mon premier bœuf²⁰⁷.

BOUCHE. - Qu’est-ce qu’ils font, nom de Dieu, qu’est-ce qu’ils foutent²⁰⁸ ?

IRQ. - Oh mon Dieu, regardez-ce-qui-m’est-arrivé²⁰⁹ !

SAPORIGÈNE. – [...] Et non transporter tête a queue les horreurs des salles huit, tout le jour et tout l’an, à seule destination de piafs nargueurs qui vous minent les moraux. Grâce à dieu, jeune homme, la vie n’est pas si sombre, grâce au ciel la vie pousse : mes deux fils, pris ensemble, pèsent déjà cin kilos cinq²¹⁰. [...]

BOUCHE. – [...] Les coups réguliers de vos corps, votre semblant babil, renforcent l’ordre éternel des astres fixes. Et bonsoir à vous, p’tites lunes ! Merci, merci, Dieu Tout-Pouissant²¹¹ !

ADRAMÉLECH. - Mire comme ils brûlent, oui. Ils brûlent beaucoup de lumière en ville, Dieu sait, mille kilowatts, mille faradays ! Mille malades à veiller à mener allumés jusqu’à l’aube pour leur couic²¹².

L’ENFANT RAMEAU. - Bouche et Oreille, nom de Dieu, qui voient s’il conviendra pour conduire la machine²¹³.

Aunque estos usos no distan mucho del sentido que ya hemos identificado en relación con estas expresiones de énfasis en la obra novariniana, hay que reconocer que ya no es un énfasis dramático en el sentido de intenciones y motivaciones de un «personaje» propiamente, dado que, como ya hemos señalado, las «personas» que emergen en *Le Babil*, no se corresponden con lo que tradicionalmente llamamos «personaje». Hay que mencionar que estas expresiones (lo conocido) se encuentran en el desarrollo propio del balbuceo novariniano, de la relación casi sin sentido de

²⁰⁷ *Ibid.* p. 177.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 183.

²⁰⁹ *Ibid.* p. 199.

²¹⁰ *Ibid.* p. 219.

²¹¹ *Ibid.* p. 232.

²¹² *Ibid.* p. 247.

²¹³ *Ibid.* p. 257.

las diversas palabras expresadas (lo desconocido). Al leer o al escuchar el texto, se tiene la sensación de que expresiones comunes hacen que el lector-espectador pueda creer que entiende el sentido de las expresiones y relaciones verbales anómalas de las réplicas. Se crea entonces un intersticio entre el uso común del lenguaje y el balbuceo. En este sentido, encontramos un elemento similar: esta vez, la palabra Dios es balbuceada y desviada de su estructura en francés, para hacer un viaje por las lenguas. El lector-espectador viaja de lo conocido a lo desconocido. Una palabra invocante que trae la parte del símbolo Dieu, desde lo conocido hacia la parte desconocida, que es trasladada desde la relación entre las lenguas. En el pensamiento de Novarina, esta relación lleva a entrar en la profundidad del lenguaje, en una placa tectónica más profunda del sentido verbal:

ABLAISE. – (à la Brouette) Ablaise Louis. Écoute saint Quotidien, est-ce que mes jours se seraient mis déjà à diminuer ? Nom de Dioule ! 10-12-57 : douleur dans mon abdomen, due au portage des poids excessifs, vingt-sept jours d'incapacité de travail²¹⁴. [...]

HACTILE. – De même qu'Ozip, confrère, de même qu'Ozip, grimpé à dos de furet, louchait d'en haut la mer restée en bas, blâmée qui l'éclabousse, couverte de sobriquets, de même Jean TroisGalice sur saint Déol, de même l'oiseau animal éparpillant son cri-cri lapideur, de même on voit, de même on voit, de même on voit d'en bas cet homme suspendre²¹⁵.

CAPELLE. – [...] Père et Mère par Deus avertis l'ayant très tôt voué à l'étude des substances, Parme bien vite acclimata le fruit central à nos climats²¹⁶. [...]

²¹⁴ *Ibid.* p. 186.

²¹⁵ *Ibid.* pp. 322-323.

²¹⁶ *Ibid.* p. 266.

En el último ejemplo, en particular, la palabra «Deus» obliga a cierta emergencia de una idea teológica gracias al Latín. Genera cierta sensación de solemnidad sonora y estructural. Ya no parece referirse a un Dios universal, sino que le brinda cierta particularidad, como si «Deus» fuese propiamente el Dios de la teología en Latín, una palabra específica que origina unas ideas concretas de Dios. En este último caso, lo conocido invoca lo más o menos conocido.

Posteriormente, viajamos al tabernáculo; allí, presentes ante la aproximación de Dios, las palabras devienen herejía, no son palabras insufladas de solemnidad, sino de muerte, de venganza. Parece que en este fragmento Novarina juega con la presencia del Dios hebreo del antiguo testamento (no su representación si no su presencia) y que deviene una fuerza vengativa que se expresa en palabras criminales:

ADRAMÉLECH. – [...] Cette perspective me révoltant, devant Dieu présent du tabernacle, je jurai, crachant mon tout face au boîton, de devenir homme-canon, dès lors tout de suite sans perdre de temps, sale assassin assassinant, de forfouter crime sur crime, d'exterminer les proches passants, jusqu'à ce qu'on me juche tout dressé tout en haut de la tour à Guillot²¹⁷. [...]

Finalmente, en términos de la presencia de Dios, quizá la siguiente didascalia presenta una novedad en los textos novarinianos: « *Derrière, Clairus et Sno sont enlacés et endormis. A côté du lit, sur table, ils ont posé leurs hautes perruques. L'homme qui ressort,*

²¹⁷ *Ibid.*

*cierge allumé, brassard pendant, il parle à Dieu. Jets de segments, Et d'anxiété alimentaire*²¹⁸. [...] » Se trata de la primera vez que la presencia de Dios no es hablada por una figura, sino que se presenta en la notación dramática de tipo didascálico. Es decir, el elemento descriptivo de la escena. Cuando leemos este texto, podemos sentir una presencia, pero como es observable, se trata de una presencia indefinida; no sabemos qué es, pero deviene presencia escénica. Hay, por tanto, una presencia ausente; la imagen de una presencia divina en el escenario que puede ser todo o que puede ser la nada. Esta referencia permite descubrir el poder creativo de la palabra en la escena, por cuanto algo se aparece en la palabra «Dieu». Su sólo presencia como palabra invoca la presencia divina en una materialidad desconocida, la palabra se hace presencia escénica. En este mismo sentido, tenemos el juego con la paradoja cristiana de la divinidad hecha humana:

BOUCHE. – [...] Le trait suivant est encore plus fort : un artiste célèbre, peignant la mort du Sauveur, avait attaché son modèle sur une croix : les souffrances de l'Homme-Dieu se retraçaient avec tant de vérité, de force à son imagination, qu'il oublie tout. Il contemple tour a tour l'ouvrage et le modèle. Cet ouvrage respire, c'est bien là le calme d'un être supérieur à l'humanité, quoiqu'accessible à ses douleurs ; cependant il ne peut atteindre à ce dernier abattement de l'agonie. Il essaye encore ; et s'exaltant de plus en plus, plonge un poignard dans le sein du modèle... et tout palpitant d'enthousiasme, de terreur, achève rapidement le tableau de l'agonie de sa victime²¹⁹.

²¹⁸ *Ibid.* p. 168.

²¹⁹ *Ibid.* p. 189.

La imagen-hablada es completamente violenta, pero muestra una acción poética entre teatral, pictórica, performativa y sacrificial; sin embargo, no se puede olvidar que todo ocurre en la palabra de una figura. Es así como la contundencia de la compleja imagen que se presenta en el texto o en la escena deviene teológica: la palabra insufla de vida una imagen ritual; pero este ritual se subvierte en cuanto conocemos la identidad del artista:

OREILLE. – Le nom de ce peintre ?

BOUCHE. – Troppman.

OREILLE. – L'assassin aux pinceaux. Celui du bouif²²⁰ ?

Novarina, durante buena parte del inicio de la obra, se refiere a Troppman (asesino en serie francés) y le da vueltas a la temática del asesinato y la muerte. Esta aparición hace que la imagen que se había convertido en un interrogante teológico, caiga por su peso en un evento de violencia asesina que dificulta aceptar la belleza del acto sacrificial al convertirse en el acto arbitrario de un asesino; pero, a la vez, configura una apertura ante los actos de Troppman. Más adelante vemos: « BOUCHE. – [...] Le sortant d'hôpital à son bras, Troppmann passant la porte lança aux sentinelles : « Je sors Mouchoux juste un jour pour le peindre. Il va prêter ses traits au dieu cloué en croix²²¹. » Sabemos, por Bouche²²² que Mouchoux du Boucourt ha sido el modelo que Troppman ha utilizado para crear esta especie de cuadro corporal de la crucifixión. Mouchoux se encontraba, según narra Bouche, en un hospital del cual fue sacado

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.* p. 194.

²²² *Ibid.* p. 190.

por Troppman en sus brazos, ya decidido a hacer de él su modelo. Lllaman la atención tres cuestiones: la primera, que la narración es hecha a la inversa; primero se nos ha contado que el modelo ha sido crucificado en el cuadro y, posteriormente, de dónde ha salido. Segundo, por lo narrado, Troppman sabe lo que ocurrirá, pero Mouchoux no lo sabe. Tercero, en la enunciación de Troppman frente a lo que ocurrirá, Novarina (¿o Troppman?) elige utilizar la palabra Dios sin mayúscula, es decir, «dieu». Las dos primeras cuestiones hacen recordar elementos constitutivos de la figura del Hijo en el sistema cristiano: por una parte, esta narración es un «Proceso», en el sentido que da Sarrazac al término²²³, es decir, en un viaje hacia las causas de la acción y no de sus consecuencias. Por otra parte, y nuevamente tomamos un término de Sarrazac²²⁴, nos muestra la «Pasión», en cuanto que Mouchoux sólo es un testigo del propio accionar, entrando en una misión para él desconocida. La última cuestión nos remite a sentir que nuevamente se derriba el ídolo por cuanto la palabra «dieu» (en minúscula) hace ver que Mouchoux crucificado no es propiamente Dios humanado, sino un dios humanado que remite a Dios. Es interesante ver cómo la negación implica la afirmación; en este sentido, Mouchoux, autonegado, negado a ser Dios, remite a una indagación, sin respuestas, de la crucifixión. Un empalabramiento de una imagen pictórica, remite en su complejidad a múltiples tensiones entre lo humano y lo divino.

²²³ SARRAZAC, Jean-Pierre. (2011) *Óp. Cit.* pp. 37-39.

²²⁴ *Ibíd.* pp. 40-43.

Finalmente, *Le Babil* se guarda para su última escena un desenlace de esta pequeña estructura teológica que hemos señalado. Veremos que en esta escena se hace aún más difícil mantener relación lógica entre las réplicas de las «personas». Vamos viajando en una rítmica casi musical, que indaga la sonoridad del lenguaje y, además, la arbitrariedad de la relación entre palabras e imágenes. Por esta razón, las enunciaciones finales de la palabra «Dieu» son más herméticas: «HARPIME. – Ce cil : « De Dieu le voyeur serpolet mire aux champs le bague de Jean Lapin : gens du voyage²²⁵ ! » Nuevamente, la palabra «Dieu» se transforma en una especie de «punto de contacto» que nos mantiene a flote en medio de un océano de palabras casi sin sentido, pero que alcanzan a provocar imágenes desconocidas en la mente del lector-espectador. Paradójicamente, lo conocido, la palabra «Dieu», invoca lo desconocido, a Dios, para desbordar las posibilidades de la imagen mental. Nos encontramos obligados a enfrentarnos con las posibilidades de nuestro lenguaje, minando la potencia de la palabra «Dieu». Por ejemplo, tenemos la última invocación de la palabra «Dieu» :

BOQUET. – « Sans cornée ni fendu, il repose paille au cul » ? Dieu dans sa crèche dans nuit noire, privé de sperme, sans érecteur et pleurant seul sur son mystère aux heures premières du génitat. La lune absente figure l'hostie future promise au jeune coursier pour l'écoulement de rossignol et pour sa mort en Galgatah²²⁶.

²²⁵ BCD, p. 309.

²²⁶ *Ibid.* p. 310.

Esta imagen, aunque misteriosa, se hace menos hermética, aunque de difícil interpretación. Leemos en ella una desaparición del tiempo. Dios en una imagen genética, original, de nacimiento, lanzado hacia el futuro. Un tiempo inicial en el que la soledad invade y rodea a Dios, que llora por su misterio, desintegrándolo, aludiendo a la luna ausente como reflejo de la encarnación divina en su entrega sacrificial. Es interesante ver que esta réplica no tiene relación con las réplicas que le rodean: no hay una motivación aparente para dar esta respuesta por parte de Boquet, así como no hay respuesta ante esta invocación. Aparece sola, pero emparentada con las demás invocaciones de Dieu a lo largo del texto. Este fragmento se convierte en la imagen final de nuestra indagación místico-teológica en *Le Babil*. Un balbuceo final que pone a Dios en el centro de la soledad total, enfrentado a su propio misterio; la enunciación de su llanto le otorga cierta humanidad, cierta fragilidad. La enunciación de su llanto solitario convoca un silencio teológico, una cierta renuncia al habla, un silencio en medio de la oscuridad de la nada, la sensación de vacío aludiendo a su encarnación y kénosis en su entrega por la humanidad.

3.2 La palabra «Dieu» en *La Lutte des Morts*

La Lutte des Morts ha sido escrita entre 1973 y 1974 y publicada en 1979 en la editorial Christian Bourgois. Esta vez, Novarina muestra aún mayor libertad para explotar en la escritura sus ya cimentadas intuiciones sobre la palabra teatral. Es por esta razón, que *La Lutte*, sigue el camino emprendido en *Le Babil*: como señalábamos más

arriba, Novarina explora las posibilidades de la anulación de la anécdota y la representación teatral; no hay historia que contar, no hay personajes, no hay situaciones dramáticas. Se trata, nuevamente, de exploraciones lingüísticas. Esta vez, llevadas a un mayor nivel de experimentación. Dice Novarina:

Dans *La Lutte de Morts*, il n'y a pas un mot en français moyen. Je suis incapable d'en dire le sens, d'en traduire une seule ligne en bon français journalistique. Je touche des mots qui bougent, qui vont et viennent, naissent et meurent, entrent et sortent, dans l'espace, dans les corps. Personne ne parle : plus de personnages, plus d'auteurs, plus de sujet parlant, c'est l'homme lui-même qui est devenu le théâtre des langues, et il n'est rien d'autre que ce théâtre de la naissance de langues. C'est une scène comique²²⁷.

Como *Le Babil*, acude a un impresionante hermetismo sustentado en la destrucción y reconstrucción de la lengua: nuevamente ataca a la lengua francesa y la reconstruye con sus escombros. Vitaliza el lenguaje desde su propia muerte. Dado que en Novarina, a partir de esta segunda etapa escritural, empieza a desaparecer la noción de personaje, hay que decir que la lucha de los muertos no se da entre sujetos muertos, sino en la muerte que le apasiona, la muerte del lenguaje, para, a partir de una cirugía de palabras, hacerla renacer en un estado de alteridad; renace una nueva lengua que resuena y emerge en la imagen viva del papel o en el cuerpo escénico materializado. En *La Lutte*, Novarina se atreve a desgarrar el lenguaje con mayor ímpetu y a desbordar los límites del lenguaje

²²⁷ NOVARINA, Valère. (2006) « Le théâtre séparé. Réponses à huit questions de Philippe Di Meo. » En : *Le vrai sang. Timbres*. Genève: Héros-Limite et POL. p. 9

establecido, derrumbando las reglas del francés aceptable; en este sentido, el lector termina por entrar en medio de un lenguaje desconocido a enfrentarse contra sonidos e imágenes irrepitibles, pero que acepta, sin convención, emergiendo de allí cierta alteridad del lenguaje. *La Lutte* materializa un lenguaje desconocido:

Le lecteur, forcé d'y perdre le français, mis dans l'incapacité de se référer à un lexique préexistant, notamment parce que très souvent il lui est impossible de dissocier les termes du français, ceux des patois et des langues étrangères, des hapax, est forcé d'écouter le continu discursif qui fait sa propre signifiante, le continu d'une parole où chaque mot est aussi un mot étranger²²⁸.

El lenguaje sufre un desdoblamiento a la vez que los personajes que lo invocan, simultáneamente al lector que observa las palabras o al espectador que las escucha; este desdoblamiento provoca la destrucción del sistema lingüístico y, a la vez, la destrucción de los ídolos humanos: esos seres que aceptamos y que idolatramos como contenedores de verdad. Una vez incendiado el lenguaje, sus cenizas hacen aparecer seres resurrecidos, pero en una dimensión de alteridad; seres desconocidos con lenguajes desconocidos que provocan el enfrentamiento con el vacío lingüístico. El lector-espectador queda despojado de sus marcos de referencia y arrojado a escuchar la música de las palabras y, si es posible, a establecer redes prosódicas inventadas por Novarina para hacer naufragar en el lenguaje.

²²⁸ BABIN, Isabelle. (2007) Le "languisme" de Valère Novarina, ou la langue-utopie d'une humanité nouvelle. Centre de recherches en littérature et poésie comparées, université Paris X-Nanterre. p. 14.

La Lutte inicia, así como *Le Babil*, con una larga letanía de nombres de personajes: 512 nombres, enunciando nuevamente el nacimiento material de seres teatrales llamados a operar poética y escénicamente²²⁹; también, a lo largo de toda la pieza, aparecerán y desaparecerán nombres, de forma que se hace casi imposible para el lector poder diferenciar unas voces de otras. Este juego de nombres invoca la presencialidad escénica: la mayoría de estos no serán conocidos para un espectador que observe la obra puesta en escena. Esto quiere decir que estos nombres funcionan como notación dramática para diferenciar ciertas voces una vez que se lee el texto y, quizá, en caso de ser puesta en escena, para diferenciar los actores que emitirán las palabras. Pero estos nombres quedan ocultos al espectador. Ocurre, por ejemplo, cierto efecto interesante: *Le Déol*, aparece dos veces en esta letanía²³⁰; pero al aparecer dos veces, asumimos que se trata de dos «personas» diferentes. Su presencia en la lista hace que el mismo nombre se desdoble y multiplique su presencia. Sin que Novarina lo diga explícitamente, en la lectura se asume que *Le Déol*, es un mismo nombre asignado a dos personas distintas. El primer *Le Déol* aparece en escena recién en la página 383: « *Il passe par le sermier futrique du déol. LE DÉOL. – Gédéon d’sa pénée m’enduit l’for serminion*²³¹. » En toda la obra no vuelve a aparecer. Sin embargo, si se sigue todo el texto, observamos que la letanía inicial nos orienta en el orden que aparecerán las personas. En la letanía, *Le Déol* aparece entre

²²⁹ Cfr. RABATÉ, Étienne. (2001a) *Óp. Cit.* p. 46. Allí enlaza el nacimiento de los nombres en las letanías novarinianas con la inquietud sobre el nacimiento del hombre mismo.

²³⁰ LM, pp. 332, 335.

²³¹ *Ibid.* p. 383.

Verbier y L'Homme Comestible. En escena aparecerá de la siguiente forma:

VERBIER. – Sève la danse, sève la danse, brève la-d´dans !

Au fon stupide.

LE SÉOL. – J'en peux plus ! J'en peux plus !

L'HOMME COMESTIBLE. – Il tombe²³².

Le Déol ha mutado en Le Séol; en teoría, en nada afectaría el desarrollo de acontecimientos que sólo una letra cambie en el nombre de una «persona» literaria. Sin embargo, esta será una característica novariniana que aquí apenas se esboza: la posibilidad de transfiguración de los nombres, transformando así la existencia literaria y escénica de este ser, fragmentándolo a través de una nominación que deviene transformación.

Para la escena XXIV, última escena de la obra, aparecerá Cornet Vocal au Trou Dramé, quien nuevamente llamará, invocará por su nombre a 424 personas teatrales, previo a la finalización del texto. Esta llamada parece mucho más arbitraria, pues no se trata ya de enunciar las personas que vendrán a efectuar la acción parlante, sino que se trata de la llamada en sí misma, la pura eventualidad, la performatividad de la nominación que hace aparecer en cascada un número significativo de seres que, sin estar allí, están presentes en su ausencia corporal, dada la presentificación verbal. Esta nueva letanía estará interferida por breves didascalias que funcionan como interferencias al llamado:

²³² *Ibid.* p. 513.

CORNET. – Chantre, Batrassier, La Banquière, Casqué Vitrif, [...] Jadalbe, La Bouve, Poutron, La Sénatière ! (*En langue de la république à forme fixe.*) [...] Sobret, Le Cortigot Putré, Le Sobret Putré, Le Déol ! (*Le genre tombe.*) [...] Le Mécanicien Sauge, Porçon Jambique, Le lobe, La Ménêtrère Sarbaquée ! (*Vie sexuée disciplinaire dans le palabrier vina.*) [...] Aton, Jondré, Siord, Ponton ! (*Le genre tombe dans la langue de la république.*) [...] Viande, Raynaud, Sauge, Rectant ! (*Sommier du trou, récit de reproduction.*) [...] Saut, Son Bouif, Son Gendarme, Cornet ! *Sommier du trou. On porte aux enfants du stade l'Homme-qui-touche-tout-ce-qu'il-fait-en-or. Stade de sonnerie. Groupe des enfants de Pantalon Tru et des Fonctions Françaises. Stade du sommier du trou. Sonnerie des enfants du groupe du pantalon*²³³.

De esta pasión nominal, pasamos a la pasión aritmética de Novarina, la cual se ve revelada en *La Lutte*; a partir de la escena VI²³⁴ propone didascalias repletas de cifras:

Les nombres ici sont vraiment nombreux, c'est leur enchaînement qui compte, leur abondance qui fait sens. Leur effet est d'abord en surface, dans le mouvement qu'ils impriment à la phrase. Mais s'ils appartiennent au texte, ils en sont comme un mode spécifique, plus dense, abstrait et cadencé, et finissent par représenter un imaginaire, un état utopique de la langue²³⁵.

²³³ *Ibid.* pp. 503-506.

²³⁴ *Ibid.* p. 389.

²³⁵ RABATÉ, Étienne. (2001a) *Óp. Cit.* p. 93.

En *Le drame dans la Langue Française*, Novarina construye una poética explícita que gira en torno a la construcción de *La Lutte*, se trata de una bitácora de escritura y reescritura de las cinco primeras versiones del texto. En ella dice: « Suite de nombres : dialogue, trilogue, quadrilogue, postures, processions. Mesurer les feuillets, mesurer les figures²³⁶. » Los números, en *La Lutte* aparecen por todas partes, pero los hace explícitos en la didascalias iniciales desde la escena VI, hasta la XXIV. Inicia la escena VI: « *Mille neuf cent quarant-deux virgule huit cent dix-huit mille trois cent quatre-vingt-dix-huit mille soixante-quatre*²³⁷. » Se trata de una cifra conectada con otra obsesión de Novarina : el tiempo. La escena VI de *La Lutte* nos invita a un viaje en el tiempo: desde el año 1942 hasta el año 4.791: « *Quatre mille sept cent quatre-vingt-onze virgule mille neuf cent soixante-quatorze mille neuf cent quarante-deux mille cent deux mille quatre cent quatre-vingt-onze soixante-dix-sept mille*²³⁸. » Concluyo que se trata de una clara alusión al tiempo, debido a que, al final de la página V, encontramos la motivación del inicio de la escena VI y, por tanto, de su continuación por parte del autor: « FANT FOUTRIQUE. – Le respe des uséons-culmés sont au dèpe. *Les responsables des usées culmiques sont au départ Frontière et fosserie. Fosserie des quatre mai mille neuf cent quarante-deux, sonnerie des départes*²³⁹. » Aquí tenemos pues la explosión del sentido del tiempo: « la personne seule ne compte pas, sinon que dans sa disparition et son retrait.

²³⁶ TP. p. 44.

²³⁷ LM. p. 388.

²³⁸ *Ibid.* p. 502.

²³⁹ *Ibid.* p. 388.

L'individu, insignifiant, rejoint simplement le calcul des chiffres, corollaire mathématique de la liste, qui comptabilise l'hécatombe du temps mortel²⁴⁰ [...] » Los números didascálicos del texto devienen tiempo y el tiempo deviene la muerte. Esta misma pista que nos hace entrar en la enunciación de un arbitrario año (1942-4971), nos hace descubrir que, por anagrama numérico, 4971, no es una cifra cualquiera: primero, Novarina nació el 4 de mayo de 1947 (aunque algunas biografías sugieren que ha nacido en 1942²⁴¹); segundo, *La Lutte* terminó de escribirse en 1974. Esta cifra, pues, recoge por anagrama, dos nacimientos y una muerte: el nacimiento de Novarina y la muerte de la escritura de *La Lutte* o lo que es lo mismo, su nacimiento como texto vivo en sí mismo. Y es la muerte quien desea romper con esta lectura temporal y otorgar al número cierta autonomía: « LE MORT. – Le temps n'existe pas²⁴². » La lectura del tiempo queda suspendida a la vez que abierta a interpretación. La expresión de la muerte nos mantiene en un estado de suspensión temporal, que hace de la lectura de los números didascálicos la posibilidad de descubrir fechas y a la vez, ver números en su estado más puro, en su estado de lenguaje: « *Mille neuf cent quarante-deux virgule huit cent dix-huit mille cent quatre-vingt-dix-huit mille soixante-quatre*²⁴³. » O: « *Mille neuf cent quarante-sept virgule cent sept mille six cent quatre-vingt-treize*

²⁴⁰ TREMBLAY, Nicolas. (2008) *Le théâtre et l'origine dans l'œuvre de Valère Novarina*. Thèse d'Études littéraires. Canada : Université du Québec à Montréal. p. 122.

²⁴¹ Cfr. NOVARINA, Valère. (2001) *Ante la palabra*. Traducción de Fernando Gómez Grande. Valencia: Pre-textos.

²⁴² LM, p. 388.

²⁴³ *Ibid.* p. 389.

*mille six cent quatre-vingt-dix-sept*²⁴⁴. » Los números que probablemente detonan en Novarina por algún valor biográfico, se transforman en tiempo poético y a la vez, se convierten en lenguaje, en palabras vitalizadas, en lenguaje puro. Una carrera entre los números y el tiempo que contrastan con la carrera del Tour de France, al cual Novarina alude durante buena parte de las didascalias iniciales de las escenas. Ramat ve en esta trayectoria una simultaneidad de la circularidad y la linealidad, la figura de la rueda que gira y la bicicleta que avanza, la emergencia de una espiral del lenguaje, la generación de una acción no lineal: « Le cyclisme articule en effet un double mouvement qui associe linéarité et circularité qu'on peut résumer au principe grotesque suivant: pour avancer, le texte tourne en rond²⁴⁵. » El texto parece avanzar y retornar en un movimiento circular, total, rumiando palabras: nos orienta en un supuesto lugar de partida, en la escena VI, “Chatillon-des michailles” y, viajando escena por escena, nos lleva a un supuesto lugar de llegada en la escena XXIV, “Le stade d’Action”. El viaje a través de las palabras, especialmente a nivel visual, es decir, la palabra escrita, permite hacer un viaje lineal, leyendo palabra por palabra; el sentido, por su parte, nos ubica en un no-lugar, o mejor, en un lugar verbal desconocido que siempre nos pone en un punto de partida: « si le discours semble pourtant se déplacer d’un point à un autre, le sens, en revanche, fait du surplace²⁴⁶. » Los lugares desconocidos nos desorientan, a la vez que provocan un viaje verbal y ya no la sensación de viajar

²⁴⁴ *Ibid.* p. 393.

²⁴⁵ RAMAT, Christine. (2009) *Óp. Cit.* p. 106.

²⁴⁶ *Ibid.*

cotidianamente: es un viaje del lenguaje a través del cuerpo. El viaje verbal es un viaje del sentido y no del significado; los lugares son imprecisables pero sabemos que viajamos, no sabemos cómo, desde dónde o hacia dónde, pero lo cierto es que lo hacemos, partiendo y llegando a la vez, derivamos en medio del lenguaje novariniano.

En *La Lutte*, Novarina vuelve sobre la lucha dramática del lenguaje; es decir, su poética sigue derrumbando las categorías dramáticas tradicionales y plantea el drama verbal como su intención central en el hecho teatral. Por ello, *La Lutte* es, en efecto una lucha: « Lutter toujours contre la tendance à fabriquer une perspective²⁴⁷. » En primer lugar, es el autor quien efectúa una lucha en contra del lenguaje, o mejor, en contra del significado del lenguaje. Esto quiere decir que Novarina, consciente del poder persuasivo del significado, lucha contra él para no obligar perspectivas del texto teatral; de esa forma, sale victorioso al derrumbar el significado y crear agujeros en el lenguaje: son estos agujeros los que nos ayudan a crear el viaje espiral en *La Lutte*. En segundo lugar, esta lucha contra el lenguaje se transforma en una lucha contra el ser humano, o mejor contra el ídolo humano: « Faire un instant le vide dans la langue. Théâtre où détruire la figure et sa langue. On traite. Lutte contre la reconstitution de la figure humaine²⁴⁸. » La destrucción del lenguaje se convierte en la destrucción del humano. Toda palabra en *La Lutte* es en sí misma la lucha, la muerte y la resurrección del lenguaje en el cuerpo humano. Los muertos son quienes hablan, en

²⁴⁷ TP. p. 55.

²⁴⁸ *Ibid.* p. 57.

el sentido de que el lenguaje ha sido destruido para un renacimiento. El propio acto de elocución contiene todo este revuelo entre vida, muerte y resurrección, en la cual el autor y, virtualmente, el actor, ofrecen la lucha entre vida y muerte, la lucha a vida o muerte:

Bien qu'il ne s'agisse pas de spectres à proprement parler, les personnages mis en scène par Novarina se présentent eux aussi comme de revenants. L'espace théâtral est le lieu où ils viennent effectuer le récit d'une vie définitivement close, retraverser en paroles le chaos d'une existence ailleurs accomplie²⁴⁹.

El acto escritural deviene acto quirúrgico del lenguaje; para Novarina se trata de operar sobre el lenguaje, sobre los cadáveres que deja la lengua muerta: « Pour faire parler le mort, le hôte souterré dans le homme²⁵⁰. » De la destrucción del lenguaje proviene la destrucción del hombre, la destrucción del hombre como ídolo de sí mismo, apareciendo un hombre otro, «le hôte». Las lenguas muertas se levantan una vez que este nuevo hombre se descubre y se atreve a hablar, a producir un nuevo lenguaje. Los muertos son insuflados de un nuevo espíritu, de un nuevo aliento: « Traiter les morts par asphyxie, respiration, montée du sponxe à la téééte, pris d'électricité dans les lobes²⁵¹. » Se da un renacimiento de la lengua a través del juego de la lengua muerta: « On surprend quelque chose aux tables. On est dans les gouffres où sont les langues en formation. C'est pour ça qu'il y a des grands passages en

²⁴⁹ PLASSARD, Didier. (2001) « De la neige amassée dans une coupe d'argent. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. p. 175.

²⁵⁰ TP. p. 48.

²⁵¹ *Ibid.* p. 58.

langue morte²⁵². » La muerte aparece como motivación del texto así como motivo dentro del mismo. La muerte habla sobre la muerte; la lengua muerta se expresa sobre la muerte. La lucha de la muerte aparece como lenguaje escrito, como lenguaje hablado, como lenguaje sonoro:

COMMUNIEL, fou d'aise. – J'entends les culs grinçaux.

PISTONNIER. – Entends les sons de la lutte des morts²⁵³ !

La Lutte de Morts nos invita a escuchar la lucha del lenguaje, en el que la lengua muerta revive por operación verbal, así como abre paso a la generación de una nueva lengua. Es esta lucha la que permite una nueva germinación, la creación de un nuevo lenguaje, gracias al «Languisme» Novariniano: «Tout ce qui touche une action est déformé dans du vrai langue. Réinvention des langues. Refaire tour le chemin de l'apprentissage de la langue maternelle, réapprendre son languisme²⁵⁴. » El «languisme» es el proceso por el cual el lenguaje explota en sentido a través de un camino de destrucción y reconstrucción presente por parte del autor. Reconstruye los escombros del lenguaje para dar vida a una nueva lengua. Ionesco ya había intentado configurar un proceso de descomposición del lenguaje, a partir de la “necesidad de descomponer el lenguaje para restituirlo, para tocar la vida, para

²⁵² *Ibid.* p. 67.

²⁵³ LM. p. 379.

²⁵⁴ TP. p. 46.

volver a poner al hombre en contacto con lo absoluto²⁵⁵.” Ya Artaud había descrito esta dimensión mística del teatro:

Aunque hayamos llegado a o atribuir al arte más que un valor de entretenimiento y descanso, y lo hayamos reducido a un uso puramente formal de las formas dentro de una armonía de ciertas relaciones externas, no hemos suprimido por eso su profundo valor expresivo; y la enfermedad espiritual de Occidente (el sitio por excelencia donde ha podido confundirse arte con esteticismo) es pensar en la posibilidad de una pintura, una danza que sea sólo plástica, como si se pretendiera cercenar las formas del arte, cortar sus lazos con todas las actitudes místicas que pueden adoptar ante lo absoluto²⁵⁶.

En Novarina, el lenguaje teatral funge como mecanismo de aproximación a lo absoluto, pero desde su destrucción, una especie de sacrificio del verbo para establecer el contacto con lo divino. Se parece al proceso de descomposición del cuerpo y su retorno a la tierra, para germinar en nuevas formas. Es un proceso germinativo:

C'est pourquoi elle est « languisme », processus sans téléologie, sa temporalité étant l'instant : l'œuvre le fait entendre, la langue est continûment « germinative », « native » ; c'est son épopée qui se donne à lire, et en même temps son drame²⁵⁷.

Et que sera pour la page, pour la scène, cette aire sonore cernée par les trous de langue sinon cette langue, « la langue francon », affolée par le son, cette langue se produisant elle-même, très vite, que Valère Novarina appelle « le languisme » dans *Le Drame de la langue française*²⁵⁸.

²⁵⁵ INNES, Christopher. *Óp. Cit.* p. 220

²⁵⁶ ARTAUD, Antonin. *Óp. Cit.* p. 99. Cfr. ESSLIN, Martin. (1966) *Óp. Cit.* p. 301-326

²⁵⁷ BABIN, Isabelle. (2007) *Óp. Cit.* p. 8.

²⁵⁸ COHEN, Francis. (2013) « Son héros est le son » ou la grande peur de l'anuuuuuuut., déméter [En ligne], Manières de créer des sons, Textes,

Por esta razón, Novarina apela a otro motivo dentro de *La Lutte*; se trata de la producción, la generación, la vitalización desde la muerte:

Aurait mieux fait de rien faire plutôt que de peupler le monde avec de producteurs et de productrices ! Enfance du trudé le jet vit. L'acte, l'acte ! Producteurs, productrices, on est forceur et funambules de mere en fille. L'acte-l'acte-l'acte-l'acte-l'acte ! (*Il le fait*)²⁵⁹.

La acción teatral se constituye en el acto generador de materia y vida. A la vez que produce «personas» (literarias o escénicas), estas son destruidas y regeneradas, y a la vez, ellas producen, destruyen y regeneran. Es un acto de producción poética potenciado, en multiplicación de generaciones. Ulmann se refiere a todas las «personas» del texto cuando dice: « ULMANN. – Vous fabriquez de la matière. Vous fabiquez de la lumière²⁶⁰. » El acto de invención tanto lingüística como teatral se da en el acto mismo de la escritura y de la presentación escénica. La mortalidad de la lengua produce la vitalización de la materia, una vez que se da el acto de la producción: se inventa el lenguaje, se inventa la materia, pero esta invención es propia del hecho teatral. En este caso, Novarina empieza a desdoblar la materialidad escénica y lo hace también a través del lenguaje:

Articles, Thématiques, Processus de création, mis à jour le : 31/01/2013, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=204>.

²⁵⁹ LM, p. 341.

²⁶⁰ *Ibid.* p. 448.

VALÈRE. – Qu'est-ce que t'entends, qu'est-ce que t'écoutes ?
 L'HOMME DE FOND, l'oreille au tube. - Le babil des clases dangereuses.
 VALÈRE. – Qu'est-ce que t'entends, qu'est-ce que t'écoutes ?
 L'HOMME DE FOND. – La lutte de morts, la lutte de fond.
 VALÈRE. – Qu'est-ce que t'entends, qu'est-ce que t'écoutes ?
 L'HOMME DE FOND. – Le drame dans la langue française.
 VALÈRE. – Qu'est-ce que t'entends, qu'est-ce que t'écoutes ?
 L'HOMME DE FOND. – La langue du Saperme.
 VALÈRE. – Qu'est-ce que t'entends, qu'est-ce que t'écoutes ?
 L'HOMME DE FOND, l'oreille au tube. - Le théâtre des oreilles.
*Ils tombent*²⁶¹.

En primer lugar, el nombre Valère claramente es una integración de sí mismo, como autor, en el universo lingüístico que ha creado. Se integra con las «personas» a jugar con el lenguaje. La misión de los escritores dramáticos de esconderse detrás de las réplicas de sus personajes (aunque contengan discursos monolíticos). Esta intención se ve trastocada cuando el autor se hace presente explícitamente, pero, simultáneamente, renuncia a su visión del mundo: entra en un diálogo con el lenguaje y lo cuestiona, lo provoca. En el caso de *La Lutte*, el lenguaje responde con nombres de textos escritos por Novarina²⁶², una invocación de sus escritos tanto teatralizables como teóricos; para, al final, responder con su visión del teatro. Este breve diálogo origina una entrada y salida constante del lector-espectador dentro y fuera del texto para generar un proceso de intertextualidad bastante explícito, cuestión que el propio Novarina ha expuesto como una de sus actividades

²⁶¹ *Ibid.* p. 404.

²⁶² *Le babil des clases dangereuses; La lutte de morts; Le drame dans la langue française; Le théâtre des oreilles.*

escriturales predilectas. Retomar textos, frases, palabras y con ellas, generar nuevas escrituras: sus textos nacen de los deshechos de otros textos; así, los cadáveres de las palabras vuelven a tomar vida, son vitalizados en esta especie de sacrificio verbal, de muerte y resurrección del lenguaje: « Il se retrouve et nous retrouve par l'écriture, au présent. Il paraît que nous avons tué, en nous, l'enfant merveilleux que nous étions. Il s'agit de le ressusciter en parlant. Où ca ? Sur la scène²⁶³. » Hay que insistir en que es propiamente la teatralidad la que produce esta generación y regeneración del lenguaje:

Un homme entre, portant un théâtre. Il est dans une grande fâcherie contre eux.

Le hòm sort avec son théâtre.

FRÉGOLI. - Hop !

PANTALIN. – Biiiiiiiyyâ !

Le hòm qui port un thtr porq de ce thtr d'enflé. C'est-à-dire : le hô qui vient d'enterrer va au languon, droit, faire son affaire dans l'épisode. Il dit :

SON TRÉPASSÉ. – Va faut vaut avaloir submerger l'arithmée, les arhythmitaciers !

Entre Norton avec l'Echal Rectant. Il botte les culs de ce hòm qui porte son théâtre. Ils pensent que celui qui porte, ils le passent par la porte. Le hòm porte ce qu'il met ba. C'est le numéro des acrobates à bascule²⁶⁴.

La entrada en el teatro en sí misma ya es misteriosa, pero el teatro entra en el teatro, abriendo una nueva gruta en esta especie de abismo que es el espacio de teatralidad. Una especie de agujero negro que absorbe la materia, la desdobra y la regenera. Concluyo

²⁶³ DOMINIQUE, François.. (2001) « Le paradis parlé. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris : Corti. p. 98.

²⁶⁴ LM. p. 469.

que Novarina siempre intenta establecer una coincidencia entre su intención poética y los motivos que expone explícitamente (aun cuando son enigmáticos) en los textos. Los textos hablan sobre sí mismos: su punto de partida y su diana son el propio teatro. El teatro habla sobre el teatro y el misterio de la teatralidad. El lenguaje habla sobre el lenguaje, se engulle a sí mismo, se autodestruye para renacer. Los hombres que entran al teatro devienen «hôm»; al renacer el lenguaje, renace nuestra visión sobre los hombres, pero es una visión que no se impone.

Finalmente, hay que señalar que *La Lutte* también contiene las primeras referencias explícitas a elementos religiosos en la escritura novariniana. Estos elementos están enmarcados en una especie de lenguaje puro que, a través del juego con el lenguaje, provocan aproximaciones místicas. Entre diversas referencias religiosas, más bien fragmentadas, destaca una figura repetitiva, «le exercice du Sauveur»:

Le anus est représenté au centre par un rond très paisible et bien fait. Les Glady's commencent l'exercice du Sauveur :

GLADY'S MINOR. – Nous allons apérer sous les yeux du public l'exercice du Sauveur.

*L'exercice s'effectue au detriment d'un des trous*²⁶⁵.

*Seize numerous. Une photographie représente les Glady's au moment où ils viennent d'échouer une nouvelle fois dans l'exécution du numéro du Sauveur*²⁶⁶.

²⁶⁵ *Ibid.* p. 365.

²⁶⁶ *Ibid.* p. 369.

Leo, con Ramat, este ejercicio de la siguiente forma : « Parodie de la résurrection, l'exercice du sauveur est alors l'allégorie carnavalesque de cette apocalypse bouffonne de la langue qui débouche sur une parthénogenèse macabre hilarante²⁶⁷. » Las palabras se preparan para resurgir de su muerte en una reproducción asexual del lenguaje y de la materia. Su nacimiento proviene de su propia muerte y es de allí de donde proviene su fuerza poética:

Tronçon des mers. La landrée du sommaire perpétue. C'est le numéro des acrobates à colonne. Griiss et Gladys tentent le Sauveur :

GRÜSS. – C'est le monde qui vit, pas l'hôm ! Depuis que le monde est monde et que le hôm est pris dedans.

GLADY'S. – Et nous ?

GRÜSS. – Nous promenons des corps séparés d'épiderme. Nous promenons des corps séparés par l'piderme des peaux-ducs.

Le Sauveur est réussi²⁶⁸.

El lenguaje se autodestruye engulléndose a sí mismo y arrastrando todo a su paso, a la vez que abre la posibilidad de la regeneración de las palabras. La imagen del Salvador aparece como el emblema de la resurrección novariniana del lenguaje en *La Lutte*; nuevamente, un motivo se hace fundamento y forma de la intención estética del texto. El lenguaje resurge materialmente en el papel y en las orejas: « LA VOIX DE L'ANDRET. – Les langues du people vont venir et vous sortir par les orilles. Les langues du peuples vont venir et vont sortir par les oreilles²⁶⁹. » También dice Novarina : « SAPOR

²⁶⁷ RAMAT, Christine. (2009) *Óp. Cit.* p. 105.

²⁶⁸ LM. p. 468-469.

²⁶⁹ LM. p. 460.

BÉANT. – La scène est à l'intérieur des oreilles²⁷⁰. » En *La Lutte*, Novarina consigue dar mayor materialidad a la palabra, un vez que la desarma y la vuelve a armar. Viaja a través del lenguaje haciendo del acto de escritura y del acto de habla, pura materialidad:

Dialogue de matières. Suivre la pente la plus pentue, aller partout où ça descend. Rapidement suivre tout ce qu'il se dicte. Les trous du texte font appel d'air. Les sens, c'est le mouvement des appels d'air dans le texte. Sa respiration. Pulsif. S'agit plus d'un sens (« aller vers »), mais d'un va et vient²⁷¹.

Novarina logra esta materialidad haciendo del lenguaje una cosa, no ya la representación del mundo: « Personne n'a jamais osé le faire : traiter la langue comme une chose²⁷². » El teatro de las orejas cobra vida: un espacio sonoro donde el lenguaje se hace central y el aliento lo atraviesa: « Ils entrent dans le théâtre des oreilles²⁷³. » Novarina se hace Neólogo reinventando el lenguaje, invocando el aliento sobre sus cadáveres: « Le Néologue. Son patient se livre à la nécromation du langage²⁷⁴. » El teatro se ha volcado sobre el lenguaje, sobre la lengua, sobre la palabra y las palabras, revitalizando todo sentido pues las palabras ya no representan, son una presencia y un presente, una ofrenda del lenguaje, cosas, materias que chocan entre sí para generar una lucha de los muertos por la vida escénica; es por esto que no existen personajes: « Pas des personnages mais des vêtements habités²⁷⁵. » Al estilo del teatro

²⁷⁰ *Ibid.* p. 376.

²⁷¹ TP. p. 45.

²⁷² *Ibid.* p. 69.

²⁷³ LM. p. 366.

²⁷⁴ TP. p. 52.

²⁷⁵ *Ibid.* p. 48.

Nô japonés, existen presencias operantes en la escena que abren el vacío desde la máscara, sin embargo, en Novarina no se trata de códigos como en el Nô, sino de todo lo contrario: de una total decodificación, de una destrucción, de una vuelta al misterio del lenguaje a través de su muerte y resurrección: «J'établis mon théâtre dans la langue²⁷⁶. »

*

Retornamos al análisis del uso de la palabra «Dieu» en la obra novariniana, particularmente en *La Lutte*. Comparado con *Le Babil*, ha vuelto a disminuir el número de apariciones, esta vez completando tan sólo 16 veces. Sin embargo, esta vez Novarina propone nuevos juegos con la palabra «Dieu», entrando en ella para hacerla resurgir. En primer lugar, tal como hemos comentado respecto a sus textos anteriores, se usa nuevamente con la intención de otorgar cierta intensidad a la expresión:

L'HOMME DE CHANSON PORCIN. – C'est la postille des Gentils Sons. Fougrument pantalée, le grand-mère à Bobant, décédée, leur avait laissé un bille dans la camine pour chalande. Persuadés d'un vrai miracle, ils lui chantèrent un castagnet à c'te vieille fumasse qu'avait (merci Dieu !) vidé ses lieux un an avant. L'un beau-père lui courait l'Mans sur huit cylindres, puis, voyant l'âge, tout décrépîr, prit un dernier bain d'champon et s'foutit l'bouchon dans la tête²⁷⁷. [...]

²⁷⁶ *Ibid.* p. 62.

²⁷⁷ LM. p. 385.

L'Homme parece narrar algunos eventos confusos que, al parecer, tienen que ver con su vida. Allí, en medio de la narración, utiliza un hipérbaton de paréntesis para introducir una especie de interjección de agradecimiento a Dios. Sin embargo, al utilizar un paréntesis, pareciera permitir introducirnos en otros niveles del lenguaje. Fundamentalmente parece un aparte o, tal vez, una aproximación al pensamiento de L'Homme. De cierto modo, el paréntesis provoca que la «persona» salga de sí misma, en su pensamiento o en el propio lenguaje, para alterar el ritmo de la frase. La palabra «Dieu» aparece en un plano diferente al lenguaje normal; es una especie de salida, de fuga del lenguaje. De este modo se cumple la idea de Novarina de encontrar lugares por los cuales ir y venir a través de la respiración. Es por esta razón que los agujeros surgen como salidas del aliento:

Au trou qui verbe.

LANTIER. – Poube !

CIRCUIT DU CRIM. – Once le ja !

PORCHARINIER. – J'avais deux cadets. Ils ont été à l'onde précipitée par Dieu.

SCAPIN. – Sanguedi Déusse lui perce le jard et son tonnant luis pousse le nord !

PORCHARINIER. – Du boisson palabrais, mon rhizo, mon cabot et mon chien, mon secton, sont ridicues !

RAYNAUD. – Elle est pessimiste.

*Au trou qui verbe*²⁷⁸.

El agujero «verba» y se convierte en un agujero del sentido. La comunicación está rota, pero a través de los agujeros provocados por esta ruptura, viajan las palabras como cosas vivas. La palabra

²⁷⁸ *Ibíd.* p. 515.

«Dieu» se configura en una materia que dialoga en medio del sinsentido, aunque aún parece otorgarle cierto poder sobre la vida: Porcharinier sugiere cierto poder de Dios sobre sus hijos menores, quienes han sido “precipitados a la onda”; parece referirse, quizá, a la onda sonora, la onda producida por el aliento a través de los agujeros; detrás, tal vez, se esconde el aliento divino. Observemos cómo la relación entre Dios y el agujero vuelve a explorarse:

LA MÉNÈDRIN SARBAQUE. - Gamin, faut que... Rentends matière !

LE VIVARIDIER SARDIN. - Je dis que le hòm se botte Soi. Avec son membre à tête dit-on.

LE MÉNÈDRIN SARBAQUE. – Je vous laisse seul avec vos quatre martins je vous laisse seul avec vos quatre poupins.

LE VIVARIDIER SARDIN. – Dieu me les a faits pas par le pif dans du trou plein, pas par vagine mais dans le trou rien.

LA MÉNÈDRIN SARBAQUE. – Ces matières vives sont l’écoulement d’vos trait à vous.

LE VIVARIDIER SARDIN. – C’est ije que j’les a fions, ça m’refait mal au train. S’y poroduit mes chutes d’acton, mes blanchuuures²⁷⁹.

Nuevamente, se otorga a Dios el poder creativo, esta vez de cuatro “martins” o de cuatro “poupins”, cuya relación es exclusivamente sonora. Le Vivardier Sardin apela a los agujeros como origen del nacimiento, de la hechura por parte de Dios, negando la plenitud de los agujeros y apelando a su negatividad, a su nada, al vacío. La relación entre el poder de Dios y los agujeros llega a su límite más adelante, cuando Novarina decide utilizar la figura del agujero corporal: tanto el ano como los ojos son atravesados por cohetes:

²⁷⁹ *Ibid.* p. 414.

Ils vont avoir d'énormes fusées dans les culs parce qu'il n'ont pas accordé le masque à son lune et le lune à sa fin. Ils vont avoir des fusées dans les yeux.

MALLETON. – C'est pas nous qui nous a mis ensemble, c'est Dieu qui nous scellés dans un véhicule malheureux !

CORTAGE. – Respecte la bête qu'avec Malleton je forme !

JONCTION MATIQUE. – On s'fout d'ce bête comme de l'an quatre !

MALLETON. – Nous ne sommes pas des bêtes. Nous sommes de morts. Et comme vous, des vivants. Et aspirons à pousser avec vous le han²⁸⁰ !

Dios ha tenido el poder para convertirlos en seres atravesados por estos dispositivos, convirtiendo los cuerpos en cuerpos-vehículos, en cuerpos muertos en busca del aliento para generar el grito del esfuerzo. La figura del agujero es corporeizada y aparece como detonante para dar a Dios responsabilidad de la acción o mejor del ser y el estar ahí de las «personas».

Como decíamos, la dramaturgia novariniana y, particularmente *La Lutte*, tienen la particularidad de ser bastante herméticas y dificultar los niveles interpretativos. Sin embargo, utiliza algunas pistas o motivos que permiten al lector-espectador anclarse en el proceso de derivar y naufragar en el lenguaje. En el siguiente ejemplo, vemos como aparecen algunos de los motivos preferidos de Novarina:

Les rideaux de la scène apparaissent maintenant comme les cordons d'une bourse. Il y a des personnes plâtrées partout, des vues de la Grèce antique et énormément de passages de plats :

L'ANCIEN PALABRAIS. – C'est du repas d'la scène qu'il faut.

²⁸⁰ *Ibid.* p. 487.

SAPOR BÉANT. – La scène est à l'intérieur des oreilles.

Ils évacuent la scène de l'ancien palabrais. La poupée jonche son loup. Repas de mort. Présentation de toutes les matières.

PISTONNIER. – La physique réjouit Dieu.

COMMUNIEL. – Sanglots du bas du trou d'autrui.

COCARDE. – L'hôm aspire l'hôm²⁸¹.

De una cena apenas sugerida, pasamos a lo que será en gran medida una síntesis de esta etapa escritural de Novarina: el teatro de las orejas. Un teatro que ocurre en el viaje de la palabra a través del oído del autor, del actor y del espectador, para encontrarse en el ritual público del acto teatral o en el ritual íntimo de la lectura. El teatro ocurre en el proceso de escucha de la palabra; notemos su proximidad con la misa o los rituales cristianos, en los cuales la palabra cumple un papel fundamental, aunque a veces, en términos de significado, puedan ser contradictorias o, muchas veces, difíciles de comprender²⁸². En este sentido, el teatro novariniano viene a ser una respuesta a las inquietudes de Artaud quien encontraba en la subordinación del lenguaje teatral, frente al texto, una limitación²⁸³ y por ello propuso modificar la posición de la palabra en el teatro, empleándola de «un modo concreto y en el espacio²⁸⁴.» Novarina propone profundizar frente a la realidad escénica de la palabra así como en la liberación del sentido a partir de la exploración con el lenguaje, en cierta medida invirtiendo la visión de Artaud haciendo

²⁸¹ *Ibid.* p. 376.

²⁸² Cfr. DUMUR, Guy. (1968) « Grotowski à Paris. L'acropole de la douleur. » En : *La Gazette de Lausanne*. Sobre el teatro de Grotowski planteaba que, si sus actores eran santos, sus espectáculos eran misas o ceremonias primitivas próximas al judaísmo o al cristianismo primitivos.

²⁸³ ARTAUD, Antonin. *Óp. Cit.* pp. 97-98.

²⁸⁴ *Ibid.* p. 102.

del la palabra el todo de la escena²⁸⁵. Por ello, la comunión escénica se constituye como el lugar predilecto de Novarina para efectuar el viaje de este teatro que no busca comunicación sino encuentro, comunión con el verbo teatral. La palabra se constituye en una acción performática, se transfigura siempre en verbo, y es esta acción la que libera las posibilidades del propio lenguaje; la materia, entonces, aparece en escena para reencontrarse y regocijarse con Dios; esta vez Dios no es una fuerza que empuja, sino una fuerza que atrae; Novarina completa la fuerza magnética de Dios mostrándonos su anverso y su reverso, su positivo y su negativo.

En este mismo sentido de brindar al lector algunas pistas para anclar su proceso de lectura, o mejor, su viaje en el lenguaje, Novarina utiliza las posibilidades visuales de la escritura. Con un simple juego de lenguaje, haciendo eco de la polémica ortográfica, de trasfondo teológico, frente a la escritura de la palabra Dios con mayúscula o dios con minúscula:

Démonstration.

LE VÉNANDRET. – Qu'est-ce t'articles ?

ENTOM. – Mimer que je mange, que je fais dans ma bouche comme manger.

LE VÉNANDRET. – Quoi ?

ENTOM. – Par l'air lâchant n'obstrue l'anneu, canne á la gorge j'úrge le jurget et sors le son du resté dret.

OR DU BOUCHE. – Voyez ! Cet animal a couvert le monde de paroles !

²⁸⁵ RABATÉ, Etienne. (2001a) *Óp. Cit.* p. 52.

CADUL. – Et nous alors, si nous nous levions maintenant et si nous enlevions nos pantalons ?

Il le fait.

SALPÊTRIER. – L'un dans l'con, l'autre fâtre, l'empêchent d'avouer.

CADUL. – J'couche dans l'dieu !

Ce faisant, il le lui fait.

SALPÊTRIER. – Prononce son nom à mayuscul !

CADUL. – Peux pas, ma plume est ben trop p'tite à ma longue de garçon.

*On lui approche la tête pour voir dedans si c'est vrai*²⁸⁶. [...]

Este es un claro ejemplo del humor que configura Novarina al explorar las posibilidades del lenguaje. Fundamentalmente produce varios sentidos en el proceso de lectura o el proceso de expectación escénica, toda vez que nos hace pensar en la posibilidad de la pronunciación con mayúscula o minúscula, haciendo irrisorio pensar en alguna diferencia. Pensamos también en un Dios como sujeto, contenedor de un nombre propio o en un dios impersonal; la herejía inventada por Novarina explora ya otras posibilidades impensadas sobre la palabra Dios. Desde esta perspectiva, utiliza la palabra con minúscula en repetidas ocasiones, provocando la visualización de este juego herético, tanto antes como después del reclamo de Salpêtrier quien nos dará la luz para comprender el juego novariniano. En todos los ejemplos en los que la palabra «Dieu» aparece con minúscula Novarina utiliza un artículo, sea éste determinado o indeterminado, de forma que despersonaliza a dios y además, brinda una pista a quien no lee el texto sino que observa la obra:

²⁸⁶ LM, p. 421.

HOMO AUTOMATICUS : [...] C'est pas braguette c'est targette qu'il faut appeler. Les fuites des jantes a des pompées qui s'mémore sec du jour que Dieu tout son pain du ciel nous fit choir. La moitié de ce qui chutait on allait vite le prendre avec des râchons²⁸⁷.

ADA DJUCKE. - S'il y avait un dieu, il les recueillerait dans son grand sabrier... Coupés trop tôt, dé-capités à peine juste nés, ils sont morts avant d'avoir versé, garçons le sperme, filles la lactance. Je les couvre de mes larmes et de mon urine²⁸⁸.

Il rêve le bambré, le membre et son piston. Et les vorauces des cuisses leur tombent chacun dans l'iiiiiiiiiiii creux. Les rengaines font des légros aux piroguiers qui viennent qui les piroguent :

LE CHAMPION CARLIN. - J'ai ma barbiche décoloron. Mon trou d'bal évidé par l'dieu fort. J'inspire des jets j'expire des sons.

LE MÉCANICIEN SAUGE. - Sampier price Durot prive Fudet pride Soissons prife Dalme.

PAMPLUCHE. - Les forces répétitives sont à leur comble²⁸⁹.

Fil-de-fériste à l'orgue à couacs :

CARLUS PORTAGE. - L'instrument à la fosse !

Au fil :

ADA DJUCKE. - L'homme que le dieu perce, il le prend dans son grand sabrier, il le hisse dans son fumier.

FUNCTION FRANÇAISE. - Voici l'ambule des quatre autoritaires. Faites comme si on continuait à danser²⁹⁰.

El artículo determinado muestra al dios como un sujeto despersonalizado, pero sigue siendo sujeto; mientras el artículo indeterminado lo despersonaliza por completo. Tenemos: Dieu (persona), l'dieu (sujeto despersonalizado), un dieu

²⁸⁷ *Ibid.* p. 343.

²⁸⁸ *Ibid.* p. 371.

²⁸⁹ *Ibid.* p. 407.

²⁹⁰ *Ibid.* p. 464.

(despersonalización). En contraste frente esta imagen-sonido de un dios despersonalizado, novarina propone también una presencia escénica de Dios (Dieu). En primer lugar, una invocación de Dios a través de la buena nueva de haberle visto, narrando su presencia:

Siège du crâne au Cortigot :

CORTIGOT. – Ai vu Dieu dans l'cul furieux du lobe !

L'ECARNICIEN MERCIQUE. – Trône dans le siège²⁹¹ !

[...] *Promenades aux tombes. L'Enfant de Viande et son Pliton marchent sur les tombes. Pliton est son crépusculier.*

L'ENFANT DE VIANDE. – J'ai vu Dieu, j'viens d'voir Dieu, aïe la docteur Mercière, j'lui ai facuhé son stéthos-scope !

PLITON. – Cet enfat s'viande²⁹²...

Dios aparece como revelación. Una nueva de forma de «mise en abyme», un teatro (entendido como «theátron» o «lugar para contemplar») dentro del teatro; una contemplación divina dentro de la contemplación escénica o literaria. Alguna imagen nos produce la posibilidad de que una de las «personas» escénico-literarias hayan visto a Dios: nuevamente, el sentido se abre para que cada cual haga su imagen de una visión de Dios. En otro ejemplo, Dios vuelve a presentarse, esta vez dentro de una didascalía, haciendo de Dios presencia real-textual-escénica. Así como mencionábamos arriba algún magnetismo de Dios, ahora se le otorga corporalidad haciendo del hombre «persona» de Dios; arte y parte de su existencia:

²⁹¹ *Ibíd.* p. 441.

²⁹² *Ibíd.* p. 444-445.

SAPOR JONDET. – Dis un des pires !

LE MORT. – Ménèbre, j’attouche le dé !

L’homme est membre de Dieu.

SOPOR JONDET. – As-tu vo quoi dan l’trou ? As-tu vu l’pose²⁹³ ?

Lo que se hace interesante ahora es que esta didascalía carece de relación alguna con las réplicas que le preceden o con las que le siguen. Es una imagen potente de relación real, material entre el hombre y Dios, pero no tiene ninguna consecuencia en la cascada de réplicas del texto. La palabra «Dieu» ya no cumple tanto la función de anclar si no de potenciar la experiencia en el naufragio en las palabras. Pero es una frase que queda resonando. Vuelve a llamar la atención que existe aún en *La Lutte* cierta diferencia entre lo que dicen las personas, es decir los textos dialógicos, y las palabras dentro de las didascalías; en estas últimas, la palabra cobra mayor vitalidad, como si de una realidad “más real” se tratara, como si lo que dicen las personas pudiera ser puesto en tela de juicio, en suspensión, mientras que la didascalía entrar directamente, suspendiendo así el juicio, cualquier tipo de incredulidad: se acepta como una realidad material, escénica, verbal, vital. La palabra cobra vida, Dios renace en los agujeros del lenguaje a través de las múltiples variaciones novarinianas y el hombre vuelve a nacer quedando anclado a Dios. La muerte del lenguaje ha vitalizado nuevas posibilidades del verbo. La muerte se constituye en el fuego que quema el lenguaje y lo hace renacer

²⁹³ *Ibíd.* p. 375.

como verbo teatral. La muerte dice a nuestros oídos: « LE MORT. -
Je suis celui qui est²⁹⁴. »

²⁹⁴ *Ibid.* p. 364.

4. *Le Drame de la Vie* y *Le Discours aux Animaux*. Bautimo o una protomística de la nominación

4.1 La palabra «Dieu» en *Le Drame de la Vie*

Le Drame de la Vie, la obra que quizá constituye la primera gran concreción de las ideas de Novarina, ha sido escrita en un largo proceso de siete años: a partir de marzo de 1975 hasta junio de 1982. Originalmente, se tuvo la intención de publicarla con la editorial Denöel, aunque finalmente el proyecto no se cumpliría. En 1984, la casa de ediciones P.O.L, recién fundada, publicó la obra, iniciando así un profundo lazo editorial con Novarina, quien ha publicado con ellos la mayor parte de sus textos. En 1986, el propio Novarina hizo el diseño escenográfico de *Le drame* y la puso en escena en el Teatro municipal de Avignon. *Le Drame* es un texto que se presenta a sí mismo en una especie de inversión. Adam es la primera y última «persona» literaria que aparece en el texto. Aparece dos veces finalizando: por una parte en su presencia virtualmente escénica: « *Entre Adam*²⁹⁵. » y por otra como el nombre final de una larga letanía de 2587 nombres²⁹⁶:

Entre Adam.

LE CHANTRE. – Adam, entrez ! Dites le nom de ceux qui vous ont précédés !

ADAM. – Algon, Longis, Septime, Nordicus, Bouche, Jondet [...], Madame Sperme, Son Balai, Landron, Acton, Sénératrice, Adam²⁹⁷.

²⁹⁵ DV, p. 393.

²⁹⁶ Cfr. GAY, Annie. (2001) *Óp. Cit.* p. 160 : « ils seront 2587 (personnages) dans *Le Drame de la Vie*, chiffre qui prendra, comme dans la Bible, le sens de « multitude », lequel dispense de les compter dans les œuvres suivantes. »

²⁹⁷ DV, pp. 393-415.

Adam presenta verbalmente a una especie de humanidad pre-existente a él. Una humanidad inventada por Novarina, una proto-humanidad. Unos seres no existentes, anclados en lo humano, esto es, el acto de hablar, pero que superan los límites de nuestra noción sobre lo humano y su lenguaje:

Mais l'Homme Novarinien est aussi un ancêtre chenu, hors d'âge, emporté par la passion d'une anamnèse légendaire qui lui fait réciter sans fin tous les nomes d'hommes, d'animaux, de choses, toutes les manières d'être. C'est un prophète antique, perclus litanies, dont le cerveau fantastique dresse des inventaires dignes de mormons, cherche en lui-même la matrice invisible de toutes les listes, de toutes les encyclopédies²⁹⁸.

A través de la palabra, Novarina derriba el ídolo humano en *Le Drame*, configurando «proto-personas» que producen un «proto-lenguaje». Todo es “previo”, “anterior” u “originario” en *Le Drame*: escrito con posterioridad a la aparición del hombre y el lenguaje, pero volcado sobre una humanidad pre-existente y lo que pudiera ser un lenguaje previo, una especie de origen del lenguaje.

La créativité linguistique, de cette manière, devient souffle d'ombres verbales, trame de l'infini qui se répète dans le fini. Et l'animal-homme, cet animal « parlé » par la Langue, redevient le vieil Adam qui effleure le monde de son souffle, puis le préserve dans la parole d'une Raison sens dessus dessous. Sens dessus dessous, parce – au lieu d'articuler et d'argumenter – elle ne fait que

²⁹⁸ DOMINIQUE, François. (2001) *Óp. Cit.* p. 98.

retourner la langue dans la bouche et la pensée dans l'oralité. Sans répit, et sans que soit possible une syntaxe déléguée au beau organique de l'illusion du sens²⁹⁹.

Novarina, a través de la palabra, logra cumplir una de sus obsesiones fundamentales: « Faire advenir les porteurs des langues, corps de langue et langue à lire pour les oreilles d'une communauté sans dimension communicative, ni temporelle, réunie au Théâtre³⁰⁰. » Habría que señalar, en este sentido, la forma en la que Novarina busca la corporeización de estos seres pre-humanos. Un claro ejemplo de que *Le Drame* ha provocado este acto de pre-creación es el hecho de que en 1983 Novarina propuso una especie de acción performático-plástico-verbal en la que durante casi 24 horas, efectuó los trazos, en crayón rojo y negro, de estas 2587 personas literarias (podríamos decir “pre-teatrales”): antes de tomar cuerpo en los actores, fueron corporeizados en los “diseños” que creó Novarina, en un acto de invención veloz, con ayuda de algunos ejecutantes:

Ce n'est pas du tout la performance, l'événement public qui m'intéresse, mais la seule rapidité. La possibilité d'avoir autour de moi toute une petite usine humaine, une équipe hautement mobilisée qui m'aide à travailler plus vite, évacuer les feuilles, les faire sécher, désencombrer la table et me permettre de faire naître sans cesse mille figures qui disparaissent³⁰¹.

²⁹⁹ GRANDE, Maurizio. (2001a) « L'acteur des langues. » En: *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti. p. 21.

³⁰⁰ ALTAIÓ, Vincenc. (2010) « Dans le théâtre des langues. » En : *Valère Novarina. Teatre de dibuixos : 2587 personages i 311 definicions de Déu. Théâtre de dessins : 2587 personnages et 311 définitions de Dieu*. Barcelona : Eumo i Arts Santa Mònica. p. 4.

³⁰¹ NOVARINA, Valère. (1984) « Journal. » En : *Artistes*. No. 20. p. 54.

Resaltamos este evento debido a que, como acto plástico de corporeización de lo que llamamos personas literarias en el papel, a gran velocidad, en una rápida creación y destrucción, materializa en gran manera la base fundamental de *Le Drame*. De esta forma, nos da las pistas necesarias para una adecuada aproximación al texto. En primer lugar, *Le Drame*, retomando lo ya hecho con *Le Babil* y *La Lutte*, se construye a sí mismo a través de invocaciones: en las propias didascalias aparecen y desaparecen decenas de personas que, incluso en ocasiones, no tienen participación dialógica; se trata de largas listas de nombres que van poblando y despoblando el universo textual-escénico. En *Impératifs*, poética explícita de *Le Drame*, dice Novarina: « Faire rapidement exister les noms comme des dessins. Action des noms. Faire sortir les noms du monde³⁰². » La acción de nominar se justifica en la pura realidad literaria o escénica que implica la materialización, la aparición. El texto se precipita, desde el principio, en múltiples entradas y salidas de decenas de «personas», hasta que una didascalia hace de este entrar y salir el resumen de los actos definitivos de la vida: « L'HOMME STRANGLU. – Ici commence le drame de ma vie. *L'enfant d'Utique crime l'Homme de Stranglu. Entrent Gendru et Algon. Gendru crime Algon. Naissance de Longis*³⁰³. » Novarina resume el ciclo de la vida: del inicio al final en un segundo, la relación vida-muerte en un actividad veloz. Gran parte de las didascalias del texto, en adelante, muestra acciones como: nacimiento, muerte, crimen, asesinato, salida y entrada, en la que las «personas»

³⁰² TP. p. 133.

³⁰³ DV. p. 48.

aparecen y desaparecen constante y rápidamente, casi sin dejar huella: « *L'autoscope crime l'Ambride de Panture, naissance de Ranjet. L'Enfant des Cendres crime Viandré, naissance de Tacton. Le pire crime Dongualoupon, Naissance du Moribond Vivaribond. Le donné crime Généré, naissance du Léophant Pitriot. Le Doctat crime Voracique*³⁰⁴ [...] » *Le drame de la Vie* recoge, pues, el instante eterno, fundamentalmente humano, que se reduce a nacer y morir.

Para profundizar esta idea novariniana, vale la pena mencionar cómo Sarrazac sugiere que la revuelta de la escritura contemporánea se sostiene en dos fórmulas (aunque suene simplista): “En primer lugar, el drama ya no se representa, lo que se representa es un retorno al drama, un volver sobre el drama. En segundo lugar, el drama de la vida sustituye al drama en la vida³⁰⁵.” En la hipótesis que Sarrazac intenta comprobar, el drama actual se caracterizaría por el hecho de «meta-dramatizarse» por una parte y, por otra, por la amplia extensión de los textos los cuales se intenta contener la vida misma, una especie de instante eterno (que se resumiría en el trayecto nacer-morir y no en un evento especial en la vida de un «personaje») interrogándose por el sentido de la vida. *Le Drame* Novariniano cumple con estas características, sobrepasándolas. La repetición insistente del acto de nacimiento y muerte, provoca una actividad cíclica que desborda el patetismo existencial y otorga a tales actos una importancia casi nula, una vez que nos hemos

³⁰⁴ *Ibíd.* p. 272.

³⁰⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. (2011) *Óp. Cit.* p. 30.

acostumbrado a ellas. La pregunta por la existencia, en este caso, se ve materializada y esta materialización se constituye en el telón de fondo para preguntarse por la vida y por la razón de ser del ser humano, pero fundamentalmente en relación con su lenguaje. Por esta razón, es Adam quien, además de finalizar *Le drame*, lo inicia: « *Le théâtre est vide. Entre Adam. ADAM. – D’où vient qu’on parle ? Que la viande s’exprime*³⁰⁶ ? » Las preguntas se abren y se invierten hacia la causalidad. Viaja en el pasado, hacia los antepasados de Adam quienes se presentan en *Le Drame*, quizá no tanto para responder a estas preguntas como para sembrar mayores dudas. La aparición de Adam en *Le Drame* remite inexorablemente a la biblia. Recordemos que en el Génesis 2, 7 dice: “Entonces el Señor Dios formó al hombre del polvo de la tierra, sopló en su nariz un aliento de vida, y el hombre fue un ser viviente.” Sólo hasta la producción del aliento insuflado por Dios, el hombre se considera hombre y no sólo un montículo de polvo. No se da por sentada la idea de que el hombre sea, de una vez por todas, cuerpo y espíritu. Esto coincide con la lectura de Baschera en torno al inicio de *Le Drame de La Vie*:

Ces deux questions qui ouvrent *Le Drame de la Vie* retentissent dans toute l’œuvre de Novarina. Comment cela se fait-il que l’homme parle ? Il est important de noter que Novarina ne pas de « chair », mais bel et bien de « viande », c’est-à-dire de l’animal. Comment est-ce possible que l’animal homme se mette à parler ? Cette question présuppose que l’homme ne soit pas donné une fois pour toutes sous forme d’unité de chair et d’esprit.³⁰⁷

³⁰⁶ DV, p. 15.

³⁰⁷ BASCHERA, Marco. (2010) « La danse mère qui précède l’être. » En : *Valère Novarina. Teatre de dibuixos : 2587 personages i 311 definicions de Déu. Théâtre*

Podemos sugerir que no se toma el mito adánico sólo como pretexto, sino que Novarina intenta, realmente, hurgar dentro de él, abrir el cuerpo de Adán y encontrar, que dentro, está lleno de palabras. *Le drame* se instala con el fin de buscar estas palabras, pero no en respuestas unívocas que busquen una explicación racional, sino a través de la materialización del lenguaje en el teatro. Habría que señalar un par de cuestiones más en torno al origen de la palabra en el mito adánico del Génesis 2, 16-17:

Entonces el Señor Dios tomó al hombre y lo puso en el huerto para que lo cultivara y lo guardara. Y dio al hombre este mandato: - Puedes comer de todos los árboles del huerto; pero no comas del árbol del conocimiento del bien y del mal, porque si comes de él morirás irremediabilmente.

En el marco del mito Adánico, todo es posible. Sin embargo, habría que pensar varias posibilidades: Es la primera vez que Dios se dirige al hombre a través de la palabra; esto indica o que una vez insuflado de aliento ha sido llenado con la palabra o que una vez escuchada la palabra ha sido incorporada en el hombre. Posteriormente, según el libro del Génesis 2, 19-20, el hombre aprende a nombrar:

Entonces el Señor Dios formó de la tierra toda clase de animales del campo y aves del cielo, y se los presentó al hombre para ver cómo los iba a llamar, porque todos los seres vivos llevarían el nombre que él les diera. Y el hombre fue

de dessins : 2587 personnages et 311 définitions de Dieu. Barcelona : Eumo i Arts Santa Mònica, p. 90.

poniendo nombre a todos los ganados, a todas las aves del cielo y a todas las bestias salvajes, pero no encontró una ayuda adecuada para sí.

Más adelante, en la sección dedicada a *Le Discours aux Animaux* profundizaremos este elemento de la nominación. Baste por ahora decir que Adán expresa por primera vez el lenguaje, llamando al mundo. No queda explícito en el Génesis si estos nombres se pusieron a través del pensamiento o de la palabra expresada; lo cierto es que el acto de Adán implica un desdoblamiento del mundo que lo circunda, a la vez que la apertura y el desbordamiento de sus posibilidades verbales, porque, en todo caso, son los nombres los que vienen a él; se trata de una llamada. Finalmente mencionemos que la primera vez que observamos que Adán se manifiesta a través de un diálogo explícito, en el Génesis 3, 9-11, ha sido después de comer el fruto prohibido (e incluso después de que podamos observar un diálogo entre la serpiente y la mujer):

Pero el Señor Dios llamó al hombre diciendo: - ¿Dónde estás? El hombre respondió: - Oí tus pasos en el huerto, tuve miedo y me escondí porque estaba desnudo. El Señor Dios le preguntó: - ¿Quién te hizo saber que estabas desnudo? ¿Acaso has comido del árbol del que te prohibí comer?

La desnudez o, mejor, el concepto de desnudez aprendido por Adán ha vuelto a separar cuerpo y espíritu. O mejor, ha reemplazado el espíritu por la razón. El lenguaje Adánico se convierte en un lenguaje separado del cuerpo, escindido. Es por ello que el Adán Novariniano puede entrar a preguntarse por el lenguaje, cuestión que el relato bíblico había obviado. Pero esta pregunta no pretende

convertirse en una pregunta de la razón, como decíamos arriba. No busca tener respuestas, sino provocar la efervescencia de la palabra, regresar el aliento a su lugar reintegrando cuerpo y espíritu, deshaciendo el pecado original:

Ce n'est qu'en parlant qu'il se fait homme. Mais pour accéder à ce qu'on nomme le langage, il faut, selon Novarina, passer par ce « matérialisme éclairé » où le langage n'apparaît jamais comme un système de signes, un ensemble de signifiants servant à signifier des idées préconçues. Il faut désapprendre à parler pour comprendre ce que parler veut dire³⁰⁸.

En *Le Drame*, Novarina se arriesga a que sus personas literarias hablen sobre la palabra, sobre el acto de hablar: « PORÇON JAMBIQUE. – L'homme est le seul mort parlant de toute la création : vous n'êtes pas seuls³⁰⁹. » E incluso, sobre las consecuencias performáticas del actor de hablar: « L'HOMME DE BANDRU. – J'entre en vivant, je quitte le monde en parlant. Le vide es pire que le plein, j'entends plus rien³¹⁰. » Aunque sin dar respuestas unívocas, la arquitectura del texto se configura a través de repeticiones y dislocaciones. La palabra se convierte en su motivo principal a la vez que en su motor. El lenguaje se convierte en sujeto y objeto de indagación:

L'HOMME DE SARPONÉOL. – L'homme seul, par les recours de sa pensée, peut réduire le monde à rien. De tous les animaux, il est le seul qui eut des bras pour le prendre et le porter à néant. Il a fait un trou dans le monde grâce à sa

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ DV, p. 318.

³¹⁰ *Ibid.* p. 31.

langue qui lui sert de bout à néant. Seul dans sa langue, se retournant, il est le seul des animaux pouvant dire qu'il n'est pas. Il est le seul à entendre en silence le drame de la matière que seul l'animal voit. C'est le drame de l'homme d'être du temps en silence, c'est le drame de ses yeux et de ses oreilles. Il le saura quand il aura détruit toutes les langues pour parler. Ainsi fis-je. J'assiste à ma vie imbécile depuis cinquante-sept ans sans un mot³¹¹.

A través de la palabra, las personas literarias abren las palabras y el concepto mismo de la palabra, del lenguaje, de la lengua... así mismo, muestran (a la vez que lo hacen) cómo la palabra brinda al hombre la posibilidad de desarmar el mundo, reducirlo a la nada. El mismo lenguaje que sirve para crear el mundo, sirve para destruirlo. De esta manera, *Le Drame* configura un paralelo entre la pregunta por ese instante verbal que existe entre el silencio previo y posterior a la vida; silencio previo a su creación, lenguaje como experiencia y lenguaje como derrocamiento de la existencia. La negatividad del lenguaje y su poder reversible cobran vida y dislocan la perspectiva de la realidad:

VIANDRÉ. – Dites si votre action dans le monde fut positive ou négative et dites si la langue vous parla !

L'AUTOSCOPE. – Je ne puis, je ne peux, je ne sais... J'ai vu dans moi qui parlait l'homme qui parlait une langue d'émission, un agité par omission qu'on précipite qui émettait qui éjectait toute une langue d'émission qui engendra l'homme de non qui engendra l'homme de oui. Le monde explosera un trou que l'homme sera chargé de vider³¹².

³¹¹ *Ibid.* p. 133.

³¹² *Ibid.* p. 270.

La palabra y el acto de habla se conciben como un agujereamiento de la realidad; la forma a través de la cual el hombre puede atravesarla y hacerla hablar. Cabe señalar que, en cierto modo, las «personas» literario-escénicas, en Novarina, cobran vida solo a través del lenguaje: son lenguaje materializado o encarnado que muestra, tanto en su existencia como en sus réplicas el poder positivo y negativo del lenguaje. Negativo en el sentido de que a través del lenguaje, es posible hacer desaparecer la realidad, deconstruir el mundo, hacer del todo la nada y develar, aunque sea de forma efímera, su vacío. En este sentido los silencios, el acto de no responder a lo que se pregunta y la pregunta misma son mecanismos lingüísticos de reconfiguración de la realidad:

L'HOMME DE TROU BOHU. – Il tira sa bouche quand il leva les cieux et lança des réponses stupides dans des éclairs d'animal tendant stupidement sa bouche vers les cieux pour entendre quelque chose.

L'ANGE DES MATIÈRES. – C'était toujours ainsi qu'il faisait quand il levait sa bouche vers les cieux pour entendre quelque chose tomber.

L'HOMME DE TROU BOHU. – Tout était trou et boue... Si nous avions les mots sans les idées, aurions-nous la force de parler³¹³ ?

El texto se refiere a una fuerza interna que provoca el lenguaje a la vez que es provocada por el lenguaje mismo. En Novarina, como hemos dicho, no es el autor quien habla, ni el actor, sino el germen del lenguaje que atraviesa los cuerpos y se transforma en escritura o en voz. Y que vuelve a germinar en las orejas del lector-espectador. La pregunta proviene del lenguaje que se planta en las ideas y se

³¹³ *Ibíd.* p. 225.

reproduce constamment en juegos de lenguaje: « Vieille idée de scissiparité : tout deux par deux, tout diviser. Tissage d'échos, rectusversus. Résoudre mécaniquement le problème du retour, et non dans la pensée. Un mécanisme doit t'en délivrer. Tu pratiques non l'écriture, ni la pensée, mais la division³¹⁴. » En particulier, estos juegos del lenguaje cobran sentido en el teatro : « CLXXI - Retrouver la pratique du théâtre comme pensée interrogative. Le livre des questions. J'ai vécu des choses sans réponses. Je vis des choses sans questions³¹⁵. » La pregunta se configura en la provocación del sentido, en la generación de una realidad constituida por las palabras mismas:

L'INFIRMIER DU VIDE. - L'homme pense dans sa pensée qu'il n'a rien.

L'INFIRMIER DU HAUT. – Non non non non ! La pensée pense penser la pensée pensante, mais seule la langue française est incapable de dire comment.

L'INFIRMIER DU VIDE. – Es-tu capable de dire si quelque chose pense à rien ?

L'INFIRMIER DU HAUT. – Elle est tout juste capable de dire si quelque chose penche. Je l'ai vu.

L'INFIRMIER DU VIDE. – Toujours dans la tête d'un mort qu'on tuyaude !

L'INFIRMIER D'ACTION. – Impossible de sortir des viandes, mon garçon³¹⁶ !

El pensamiento se materializa en el libro (o en la escena) y se convierte en el mecanismo por el cual la escena (literaria o escénica) se levanta como un grito por la vida: « LXXXVI - Non plus sur la langue mais dans la pensée ! Comme du sens montant d'un étranglement initial. C'est dans la pensée qu'est l'interdit

³¹⁴ TP. p. 142.

³¹⁵ *Ibid.* p. 146.

³¹⁶ DV. pp. 176-177.

maintenant, plus dans la langue. Pousser jusqu'à la scène, jusqu'à la pensée³¹⁷. » El viaje de la palabra sólo se completa en el cuerpo, en el atravesamiento del cuerpo cuya vitalidad es consecuencia de ser insuflado por el lenguaje, materialmente:

LE PROLÉTAIRE DE VEGEANCE. – Voyez comme on meurt de soif avant d'avoir su !

GÉNÉRALE SAPOLET. – Je mourra comme un animau mort d'avoir eu de l'eau avant d'avoir bu. J'entends vos paroles sans avoir oreille.

L'HOMME DE BANDRU. – De même que les hommes moururent d'avoir de l'eau avant d'avoir un trou pour boire, de même mourra d'avoir eu la pensée sans aucune bouche pour parler, l'homme³¹⁸.

Novarina encuentra en la pregunta, así como en el retorno de la palabra sobre la palabra misma, el mecanismo por el cual *Le Drame* configura su ritmo³¹⁹, su dramaticidad. La acción es provocada por el lenguaje, que implica la generación de nuevas palabras, de nuevas respuesta. Por cada pregunta, por cada pensamiento plasmado, se generan nuevos seres, nuevas voces con nombre que entran a rumiar las mismas preguntas o a ignorarlas para abrir nuevas fugas, nuevos huecos en este enorme montículo de palabras. No es coincidencia que la poética explícita en torno a *Le drame*, escrita por Novarina, se denomine *Impératifs*: por una parte, Novarina provoca en sí mismo la escritura a través de ideas convertidas en órdenes en una larga lista de órdenes aforísticas:

³¹⁷ TP. p. 138.

³¹⁸ DV. p. 324.

³¹⁹ Cfr. CENTENO, Yvette. (2001) *Óp. Cit.* p. 137.

- I. Bâton de savoir, questions-réponses, personnages deux à deux.
- II. L'histoire de chaque nom. 2587 noms. Dire l'histoire de chaque nom.
- III. Et celui-ci ? Et celui-ci ? Et celui-ci ?³²⁰ [...]

A lo largo de 288 aforismos-imperativos podemos corroborar las provocaciones del escritor a sí mismo, o para ser más coherentes con el pensamiento Novariniano: las provocaciones del lenguaje al escritor, en términos formales frente a la escritura de *Le Drame*. Por otra parte, los imperativos son un mecanismo que Novarina utiliza a través de *Le Drame* para provocar la efervescencia del lenguaje:

PANTALADAM. – Racontez l'histoire d'Adam !

RADLABLADON. – « Adam un jour, un matin. » Tel est écrit.

PANTALADAM. – Une autre !

RADLABLADON. – « Adam marcha. »

PANTALADAM. – Une autre !

RAFLABLADON. – « Un jour Adam chercha. Dans l'air, il moulina. Il danse, il change de corps et entre en joie. » Tel est écrit dals l'Écriton que Magnus-Gros a pistolé³²¹.

Es como si el lenguaje cobrara vida a través de las personas novarinianas para provocarse a sí mismo, por intermedio de la mano del autor (y virtualmente en el cuerpo del actor). Los imperativos provocan la generación de la palabra, su multiplicación, su escisiparidad:

L'ENFANT LONGIS. – Dites ce que vous avez vécu !

³²⁰ TP. pp. 131-158.

³²¹ DV. p. 27.

L'HOMME DE MALHEUR. – Bouche de Stalingre, j'ai vécu, on demande ce que devient l'homme de Stalingre, j'ai vécu, exécution de Buffet, j'ai vécu, course des ombres, course rapide du soleil avec les ombres, j'ai vécu, le praticien de la cité de Liman, comme il cherche et trouve la Savonarde, j'ai vécu [...] j'ai vécu les monuments de la trompe quand le cortège s'alourdit, j'ai vécu celui qui joue de la musique mystirbiologique, j'ai vécu qu'on n'entend aucune musique dans la musique plus rien, j'ai vécu les enfant spectaculaires assistant à la naissance du trou miam³²².

A través de cuatro páginas de una narración anafórica continua, sin otra obstrucción que breves pausas a través de las comas, podemos escuchar (o leer) la supuestas vivencias de L'homme de Malheur, que apenas si son comprensibles y con poca relación narrativa entre sí. El inicio de cada frase, «j'ai vécu», permite anclar la narración. El «Yo» se constituye en signo de enunciación. En la configuración del discurso místico, su valor está en que se produce en el lugar mismo donde habla el Locutor, el Espíritu, el que habla. El acto de enunciación (o su sujeto) se convierte en el referencial de los enunciados³²³. De este modo, el «Yo» es el lugar en el cual la palabra produce su viaje escénico: «Évitement de la narrativité, disions-nous, mais pour mieux servir la *nativité* du langage³²⁴. » El lenguaje nace a partir de una orden breve que provoca la escritura y la decibilidad a lo largo de cuatro páginas, en una amplificación de la palabra, en su multiplicación. El imperativo produce la manifestación de la palabra y en la notación dramática, el «Yo dramático» no suele desaparecer. Ahora el «Yo» es el nombre de la

³²² *Ibid.* pp. 43-46.

³²³ Cfr. DE CERTEAU, Michel. *Óp. Cit.* p. 212.

³²⁴ DARRAULT-HARRIS, Ivan. (2001) «Évidement de la parole, évitement du narratif.» En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe.* Paris : Corti. p. 131.

«persona» dramática. La palabra siempre se produce desde alguien, desde el lugar de la enunciación, desde aquel que responde. A lo largo de *Le drame*, tenemos la oportunidad de observar dicha amplificación. Vale la pena observar, también, cómo, a pesar de provocar la decibilidad, algún imperativo también es respondido con brevedad:

DOC ILIPHANT. – Dites la liste des animaux qui n'ont plus la parole !

IRQ. – Chien, chat, rat, cheval³²⁵.

Paradójicamente, esta aparente brevedad implica la presencia de lo ausente. En primer lugar, si sólo estos cuatro animales carecen de palabra, ¿será posible que todos los demás, los que no son nombrados, aunque sea teatralmente, la posean? O, ¿será posible pensar en los demás animales que carecen de palabra además de estos cuatro? En cualquiera de los dos casos, la amplificación de la palabra se produce en el lector-espectador, quien a su vez, está llamado a nombrar los demás animales que cumplen o no con la condición solicitada por Doc Iliphant; este limitado grupo de animales enunciado por Irq ha de ser completado, sea por incluir nuevos animales a este conjunto o sea porque podamos imaginar, pero sobre todo nombrar, un conjunto de animales que posean la palabra. Vista desde otra perspectiva, esta acción de nominación implica la confrontación con el animal que de seguro asumimos que posee la palabra: esto es, el ser humano: « Liste des noms en litanie. Les parlants seront-ils uniquement des hommes ? L'homme est-il le

³²⁵ DV, p. 89.

fils des animaux³²⁶ ? » Los imperativos se configuran en una llamada al lenguaje, particularmente a la nominación. Obliga a nombrar el mundo conocido o desconocido y hacerlo real, realizarlo.

En el marco de estas condiciones propuestas por Novarina, vale la pena resaltar que, en *Le drame*, se propone esbozar algunos elementos de alusión religiosa, los cuales, esta vez, utilizan diversas variaciones retóricas de gran potencia mística; de esta forma, profundiza lo ya hecho en *La Lutte*. Por supuesto, ignoramos si Novarina vive una experiencia estática o se trata de una construcción sistemática. En todo caso, se puede observar cómo Novarina manipula la palabra para estallar el sentido religioso a la vez que constituye el evento performático de la decibilidad dramática (en el sentido Novariniano: el drama de la palabra): « GISÈLE DE V. - J'ai vécu une expérience mystique. J'ai vécu une expérience comique³²⁷. » El pensamiento místico dramático de Novarina podría sintetizarse en esta breve réplica. La indagación mística y teológica que abre en su obra se encuentra inmersa en un amplio juego del lenguaje. La comicidad novariniana no tiene que ver con la noción tradicional de comedia, en cuyo caso el fundamento de la comicidad buscaría la sublimación de la experiencia humana a través de la crítica social de los defectos humanos, purificados en el espectador por la observación de

³²⁶ TP. p. 151.

³²⁷ DV. p. 137

acciones causales³²⁸. En Novarina, la comicidad se produce por la configuración de una especie de estado puro del lenguaje teatral, en el que éste puede ser manipulado de manera que la propia realidad aparece dislocada, vista con otros ojos:

L'HOMME DE COLONNE. – Voyez le miracle des bombes à deux, comme elles entrent dans les trous séparés !

L'ENFANT DU BAS. – Cent mille spectateurs forcent les barrières et pénètrent sur son corps coupé en trois.

L'HOMME DE COLONNE. – C'est l'érection d'une croix de fond. La lumière est oblique, mes enfants.

L'homme colonne meurt.

L'ENFANT VERGIQUE. – Les responsables d'action de la délégation d'action font tout ce qu'ils peuvent pour refouler les nouveaux arrivants. Mais ceux-ci disent qu'ils sont des animaux pas de Français et qu'ils sont venus là pour assister vivants au miracle de l'érection du sang.

L'HOMME EN STATUE. – Voyez mes enfants : c'est comme si dans ce stade tout le monde était convoqué au début pour la fin.

LES ONINIENS. – Charbandonnons dans les sphères !

L'ENFANT VERGIQUE. – L'homme qui dit ça, il croit parler à la foule immense des catholons venus assister à l'excrétion de Jésus.

LES ONINIENS. – Il meurt vivant, hurlant la viande, il meurt, hurlant que sa viande blanche pisse le sang. Il parle quand j'entends. Je hurle que ma viande. Mon esprit ne se pose nulle part plus. Quand je parle, j'entends. Je suis le premier homme qui n'existe pas. Quand je parle, j'entends toutes les âmes qui sortent s'envoler³²⁹.

³²⁸ ALATORRE, Claudia Cecilia. (1999) *Análisis del drama*. México : Escenología. pp. 65-78.

³²⁹ DV. pp. 116-117.

La estructura místico-religiosa aparece invertida por el lenguaje. La palabra, como decíamos, aparece en todo su poder creativo para trastocar y liberar: « Procédé qui consiste à déplacer les choses qui t'arrêtent, intervertir, prendre à l'envers. L'inversion te libère³³⁰. » La palabra aparece como juego cómico y las personas literario-escénicas son su contenedor. Estas personas se presentan como tales a través de la nominación. Sea porque son nombradas por otras «personas» literarias, sea porque aparecen o mueren en las didascalias, o sea porque aparecen notadas dramáticamente digan o no cualquier cosa, enuncien o no, repliquen o no. La palabra misma, en su estado puro es el objeto de esta indagación cómico-mística del lenguaje; no se trata de reflejar la realidad para describirla, sino hacer de la palabra una realidad «otra» que se nos muestra y se nos abre a través de las operaciones lingüísticas: « L'ACTEUR D'ADAM. – Je suis l'homme mécanique. J'ai fait un sacrifice logique³³¹. » El verbo aparecerá sacrificado en un estado cómico-místico, « très comique et très saint³³². » La manipulación del lenguaje será su sacrificio, pero éste redundará en su resurrección. La palabra será invertida, viajará hacia su estado primigenio para encontrar su vitalidad y destruir toda visión de mundo que nos ha sido impuesta. ¿Quién habla? Las voces con nombre de una proto-humanidad: « émission d'opinions par la bouche de personne³³³. » Estas personas literarias, estas personas dramáticas (abiertas como están en el francés a la positividad y a la negatividad de la máscara,

³³⁰ TP. p. 138.

³³¹ DV. p. 508.

³³² TP. p. 134

³³³ *Ibid.* p. 132.

porque la palabra «personne» en francés también se utiliza para denominar a Nadie), están cruzadas por cuatro elementos que podemos descubrir a lo largo del texto, explícitos en los siguientes fragmentos: « L'ENFANT SANS VIE. - L'hôm est envahi dans sa chair par un esprit qui le fait malgré lui danser³³⁴. » y « LE SÉZAMIER CADUC. – Je perds mon sang. Tout mon rouge sort vivant³³⁵. » Los pre-humanos novarinianos se encuentran descuartizados por cuatro elementos: carne, sangre, espíritu y palabra. Esta escisión es dinámica y mantiene unida su vida corporal y su vida espiritual: divididos en materia y espíritu, son en sí mismos la pregunta por el misterio del habla humana, incluso antes de que Adán pudiera hablar.

*

En *Le Drame*, comparado con sus textos anteriores, Novarina da un salto cuantitativo en relación con el uso de la palabra Dios. En este caso, llega a las 211 apariciones a lo largo del texto, contando didascalias, diálogos y notaciones. La nominación producida por el efecto imperativo que hemos descrito, logra desarmar el lenguaje y volver a armarlo. Produce la invención de una nueva lengua pero que se presenta como vieja lengua, como una protolengua. En este sentido, nuevamente consideramos el trabajo escritural de Novarina como discurso místico, en tanto que, como diría De Certeau:

³³⁴ DV, p. 233.

³³⁵ *Ibid.* p. 390.

Es necesario comprender que el origen buscado no es un pasado muerto, debe ser una “voz” que hoy se manifiesta en sus vicisitudes actuales y que insufla su “fuerza” a las palabras actuales. Recurrir a la etimología, es ir a la “abundancia” de una fuente. Los métodos y las manipulaciones lingüísticas buscan liberar esta fuente y extenderse en el área de su “abundancia”. Oscilan, pues, entre el arte de oír hoy en día el flujo que llega hasta nosotros, rumor de una palabra eficaz, y el arte de producir combinaciones y artefactos de toda especie. La mística encuentra ahí su fórmula. Establece una fabricación de palabras, de “frases” y de giros (una lengua, en lo sucesivo, se produce), pero en la región donde se escucha una voz que no acaba de comenzar. Así es la paradoja de las “maneras de hablar”: una producción de lengua en el campo de una atención a lo que todavía habla³³⁶.

Desde esta perspectiva, consideramos las reconfiguraciones lingüísticas de Novarina, no tanto como una creación arbitraria de un lenguaje desconocido, sino como el viaje a los fundamentos de la palabra. Por esta razón, la palabra no se produce gratuitamente, sino que es producto de la fuerza que insufla a las palabras. Este elemento etimológico del discurso místico ya había sido esbozado por Artaud en relación con el Teatro de la crueldad:

Y reivindico así el derecho de romper con el sentido usual del lenguaje, de quebrar de una buena vez la armadura, de hacer saltar el collar de hierro, de regresar, en fin, a los orígenes etimológicos del lenguaje, que con conceptos abstractos evoca siempre elementos concretos³³⁷.

En Novarina se propone un viaje a través del lenguaje que evoca la presencia a través de la ausencia, la palabra funge como dispositivo de articulación de esta evocación. Por ejemplo, nombrar a Dios en

³³⁶ DE CERTEAU, Michel. *Óp. Cit.* p. 151.

³³⁷ ARTAUD, Antonin. *Óp. Cit.* p. 135.

Le Drame no es un acto de representación de un significado teológico a través de un significante codificado. Al contrario, en el marco de todas las manipulaciones y exploraciones lingüísticas, las palabras retoman un sentido originario. Renacen, recobran su fuerza. Nombrar a Dios no es evocarlo sino invocarlo, llamarlo³³⁸; es hacerlo aparecer en medio de una arquitectura de alientos y palabras³³⁹. Aunque las réplicas de las «personas» novarinianas no están allí para ser tomadas demasiado en serio, lanzan frases que implican cierta perspectiva que horada la visión del mundo. Dios, aparece entonces como creador: «SIORD. – Alors Dieu fit l’homme et le Mond. Alors Dieu fit l’homme et le fora³⁴⁰. » Para Siord, Dios aparece como hacedor del hombre y del «Mond», este otro mundo (así como, en Novarina, «L’hôm» es otro hombre), y como poder instalado en su vida:

L’HOMME D’ISIPHON. – Dieu créa le ciel et le bas, il créa la terre et le Mond, l’eau et les plafonds. Puis il regarda dedans et noya le tout dans la matière pour qu’on’y voie plus rien. Puis il noya le tout dans la lumière pour plus rien voir car il ne pouvait supporter la vue de ce qu’il avait fait.

JEAN CALCIQUE. – Dieu peut tout voir sauf sa matière, c’est pourquoi nous plongeons dedans.

L’HOMME D’ISIPHON. – Puis il noya toutes ses matières pour plus rien voir. Il put tout voir sauf sa matière, résistante aux regards, c’est pourquoi nous

³³⁸ RABATÉ, Étienne. (2001a) *Óp. Cit.* p. 48 : « On ne peut nommer, pense Novarina, seulement appeler, puisque le monde n’est plus. »

³³⁹ GRANDE, Maurizio. (2001a) *Óp. Cit.* p. 19: habla de una «arquitectura lingüística». Cfr. CHÉNETIER, Marion. (2001). *Óp. Cit.* Ella se refiere a una «arquitectura del aliento. »

³⁴⁰ DV. p. 323.

plongeons dedans, extrêmement, c'est pourquoi nous sommes faits de bras de bois et de cerveaux de viande³⁴¹.

Como vemos, el Dios creador de *Le Drame* está emparentado con la simbología creacionista, con lo cual regresamos a la genealogía del libro del génesis. Esta vez, sin embargo, el Dios novariniano está separado de la materia pues no puede verla. El proto-hombre novariniano, no obstante, tiene la capacidad de entrar en esa materia e indagarla con la palabra:

DOC MÉDICANT. – Racontez l'histoire de Dieu, depuis la fin du rien jusqu'au début humain !

LE JEUNE DE VIANDE. – L'histoire de Dieu commença il y a huit mille huit cent centinibus de millibus dans les gorges de la carrière de la forêt du Docteur Mécrcéant : Die a d'abord été porc, puis il s'est lui-même séparé en Pilâtre et Lupâtre, l'élinventeur du trou qui mime, puis il se fit poisson pour entrer dans la viande, puis il a débordé la glaise et il a mangé son tronc pour faire sortir du fond le boucan aqueux, puis saint Poisson le remangea, puis il a redébordé et il m'a mangé : le monde nu me fouta d'aplond et me perdit, sortit, c'est-à-dire que c'est là que le Deux s'est exhaussé comme portion du monde : voilà le drame qu'il exprima dans moi-même³⁴².

La aparente incoherencia de estos sucesos, se sostienen por el hecho de ocurrir, supuestamente, en un no-tiempo del que, en realidad, no podemos saber mucho. Se trata del misterio de la oscuridad pre-creacionista iluminado con el lenguaje, del cual aceptamos, dramáticamente, que no podemos comprenderle. Las palabras, en medio de su aparente incoherencia van configurando un mundo no

³⁴¹ *Ibid.* p. 51.

³⁴² *Ibid.* pp. 139-140.

conocido, un universo otro que se abre ante nosotros a través de la palabra encarnada, que es la misma «carne de pescado» divina, que inevitablemente emparentamos con la figura de Cristo. De este modo, las palabras expanden su sentido teológico por la presencia de la palabra «Dieu». Novarina intenta llegar más lejos, pues es este mismo lenguaje el que se atreve a decir algo sobre la naturaleza de Dios en aseveraciones que limitan con la herejía:

L'HOMME DE STALINGRE. – Raconte comment pour en finir Dieu est entré et comment pour en finir il a soufflé dans toi pour te rendre muet.

L'HOMME DE SARPONÉOL. – Dieu entre et mord. Dieu est petit³⁴³.

SECOND MALADE VIVANT. – Dieu est comique³⁴⁴.

Estas cortas definiciones de la naturaleza de Dios invocan a un Dios otro. Invierten la visión representada de un Dios grande, poderoso y quizá trágico y lo invocan acercándolo a nuestra falibilidad humana. Vale la pena señalar que estas pequeñas definiciones no provocan repercusiones en el discurso; quedan sueltas como islas en el lenguaje y cada quien deriva sobre ellas lo que ha de derivar. El Dios de *Le Drame* aparece muy próximo al ser humano y a la naturaleza que estos proto-humanos han recibido de parte de Novarina. El «Dios humanado» de *Le Drame* se hace cada vez más próximo, por lo cual también, aparece cruzado por una dinámica relación entre carne, sangre y espíritu, tal como la proto-humanidad del texto:

³⁴³ *Ibid.* p. 134.

³⁴⁴ *Ibid.* p. 245.

MADAME DE CADE. – L'homme pense par instant, il entre par instant, il entre dans le monde par l'intérieur : c'est parce que toute sa chair l'empêchait de parler.

PIERRE GOLDAIN. – Ma chair m'empêche de parler, ma chair m'empêche d'entrer. Je fus fait avec ma chair dans ma chair et je fus fait pour vivre sur terre le martyr de la chair de Dieu, puis je me mangea, je mourrus, je n'exista plus. La chair m'empêcha d'entrer.

MADAME DE TOMBE. – Toutes vos viandes souffrent.

PIERRE GOLDAIN. – La chair m'empêche de parler³⁴⁵.

DOCTEUR NICOLODROME. – L'ininventeur des bobines à nicotte, la bonne vache de Hassa-Passa et le passant du tour, Mechisédech, passant dans la machine de la nation oui oui Dieu est entré dans la Viande et il tient tout allumé dans le lieu des vivants et il entre dans le lieu des vivants il entre dans le lieu en vivant il entre dans le lieu des vies il entre dans l'entrée du dieu de la Viande il entre dans l'entrée de la Viande de Dieu entre dans la Viande entre le Dieu de la Viande qui entre dans la Viande entre le Dieu de la Viande qui entre dans la viande de Dieu. Et voici tous les hommes, et nous entendons tous leurs mots sans rien dire³⁴⁶.

L'HOMME DE BUJET. – Le public de Mélonde lance un galet qui l'atteint dans le centre de la figure sans qu'il ne verse aucun sang, ce qui prouve qu'il est Dieu³⁴⁷.

Estos motivos apelan a una encarnación de Dios sea en sentido positivo, por su presencia, o sea en sentido negativo, por su ausencia. Dios queda corporeizado atravesando entre cuerpo y sangre, en una eucaristía de la palabra teatral. Pero, en *Le Drame*, se trata de una «eucaristía negativa», por cuanto la carne impide la palabra y la ausencia de la sangre son el síntoma de la existencia divina. El misterio de la transustanciación es invocado haciendo de

³⁴⁵ *Ibid.* p. 80.

³⁴⁶ *Ibid.* pp. 247-248.

³⁴⁷ *Ibid.* p. 97.

la negación la presencia divina. Esta última cena de la ausencia de sangre y carne provocan su existencia espiritual:

L'HOMME EN SON COURT. – Alors ils entrèrent et célébrèrent par mille chants de sortie l'entrée sans fin de l'homme bâti non de la chair mais de l'esprit de l'homme bâti non de la chair même de l'esprit de Dieu mais en vianduc. Alors Dieu retomba dans l'Homme de Moi pour le reformer à nouveau et il le refit d'un souffle, brandissant la matière ; il tomba sur lui, m'écrasa, brandissant, et s'accroupissant sur lui il me mit l'âme au trou qui parle³⁴⁸.

El espíritu de Dios se presenta como su aliento, presente en toda palabra insuflada de vida a partir de un ascetismo corporal: « L'INFLANT DE TOURET. – Et ceci juste aujourd'hui, le seul jour où Dieu ressuscite³⁴⁹ ! » Dios ahora está presente, cobra existencia en una obra en la que deja de ser una palabra muerta en un cuerpo muerto y recobra su vitalidad: « ONOMIQUE. – Tu entres en Dieu³⁵⁰. » La materialización de esta resurrección escénica implica su aparición. De ser nombrado por las «personas» que con la palabra operan por vía negativa sacrificando cuerpo y sangre, ahora Dios se presenta en la realidad de las didascalias, que, como hemos dicho antes, invocan una realidad nueva. En Novarina, la aceptación de la realidad didáscalica implica la renuncia a los límites de nuestra realidad y de nuestro lenguaje. La didascalia se resiste a toda lógica racional: « *L'Homme de Trou Bohu entre en Dieu. Entrent des gens*³⁵¹. » La posible solución escénica ante

³⁴⁸ *Ibid.* p. 324.

³⁴⁹ *Ibid.* p. 265.

³⁵⁰ *Ibid.* p. 351.

³⁵¹ *Ibid.* p. 227.

semejante indicación queda eclipsada por el misterio de la entrada del hombre en Dios, en su persona, en su materialidad vacía: su nombre puro ya crea un vacío de inefabilidad, de incomprendibilidad. ¿Cómo es posible esta entrada en Dios? Lo sabemos en la realidad del lenguaje; la palabra «Dios» es así su propia realidad, es esta palabra la que permite la entrada de la palabra «Hombre». La pregunta por la palabra, en la dramaticidad novariniana no es reflejo de una realidad tangible, sino una nueva realidad, una estructura de alientos que es manipulable, en el sentido de que puede ser tocada. La palabra vuelve a dar la vuelta sobre sí misma, se desdobla, para preguntarse por este acto real del tacto de la palabra: « L'HOMME DE MACLUMERDE. – Dieu m'a touché, Dieu m'a pris dans sa main. *L'homme de Maclumerde est emmené*³⁵². » Dios cobra materialidad. No se trata de la representación de un Dios antropomorfo, sino de la verdadera posibilidad del tacto divino; tacto que se transforma en una nueva entrada del hombre en otro lugar. En la realidad desdoblada de *Le Drame*, producto de la realización del lenguaje, la presencia de Dios es aún más real:

LAPUS. – J'essaya toujours de m'exprimer sans parole de prisons en prison, c'est moi l'homme.

JEPHTÉ. – Dites-nous quoi !

LAPUS. – Par exemple, en creusant toujours dedans le corps de l'aubergine qu'il faut lâcher, comme Lapus qui, enfant, creusa le corps d'une aubergine, le mir avec son père sur un muret avec une flamme dedans puis attendit sans bouger. Alors je posa une bougie dans la courge et regarda dedans pour voir mon trou si

³⁵² *Ibid.* p. 22.

rien mais je n'arriva pas à m'illuminer et regarda toujours en face de lui la bougie qui brûle les trous et je prononça sans fin le mot ourigie jusqu'à voir Dieu et je vis le monde entier finir comme une courge avec dedans percés les deux yeux des hommes et ses dents comme s'il voyait le monde creusé à l'intérieur de son propre tube qui finit³⁵³.

L'ENFANT ANATOMIQUE. – J'ai vu Dieu : il respire³⁵⁴.

Dios puede ser visto por estos proto-humanos en esta realidad pre-creacionista que es *Le Drame*. La actitud contemplativa del lenguaje nos pone justo en frente de Dios. Por esta razón, los lectores-espectadores nos encontramos también ante la presencia de Dios. Somos quienes podemos verlo y tocarlo (tocarlo también en las orejas si somos espectadores) en la palabra teatral. La nominación implica la presencia real de un Dios teatralizado (mas no representado). En la entrada de «personas»³⁵⁵ Dios entra a poblar este escenario acompañado de otras «personas»; poblar el vacío, sólo lleno de palabras. En las páginas finales, si recordamos esta lista de nombres que lanza Adam con su voz, se encuentra Dios³⁵⁶, como ser presente; como «persona» dramática. Y Novarina llega aún más lejos. Se atreve a presentarnos, por primera vez en su obra, a Dios hecho palabra:

Entre Dieu.

- Vois !

Il sort.

³⁵³ *Ibid.* p. 210.

³⁵⁴ *Ibid.* p. 344.

³⁵⁵ *Ibid.* p. 363.

³⁵⁶ *Ibid.* pp. 393-415.

L'HOMME DE SEPTOMON. – Quoi³⁵⁷ ?

Se puede objetar que queda abierta la lectura de si esta, en realidad, es la voz de Dios. Lo interesante, me parece, es observar cómo, en una poética de la nominación, Novarina evade por única vez el nombre de la «persona» que emite la voz. Sin embargo, la aparición de este imperativo, esta orden de ver en medio de la entrada y salida de Dios es una invitación a la realización paradójica. Nos invita a ver, pero nos ciega la mirada, nos quita su nombre, lo cual, en realidad, es la manifestación de su presencia en la ausencia. Una voz interrumpida, que es contestada por el hombre, quien pregunta lo mismo que nosotros. Posteriormente, *Le Drame*, invoca nuevamente a Dios, esta vez nominándolo:

SENÉRATRICE. – Entrez dans la gloire de la chair de Victice !

L'ACTEUR D'ADAM. – On protège les filles de la viande.

L'ACTEUR D'ADAM. – On protège les filles des excès de Dieu.

L'ACTEUR D'ADAM. – On protège les filles qui naissent d'aller en viande.

L'ACTEUR D'ADAM. – On protège les hommes qui naissent d'aller en exit.

DIEU. – Hommes, entrez !

LES ACTEURS DES HIMMES. – On. Ne. Pas. Nous ne pouvons.

DIEU. – Vous irez en exit. Vous erriez en esprit.

LES ACTEURS DES HOMMES. – Oui nous le voulons³⁵⁸.

Dios invita a una entrada en él, que es a la vez la salida del mundo. Ante el imperativo de Dios a través de la palabra, los hombres responden en una «seudo-liturgia» de respuesta que se elevan como

³⁵⁷ *Ibid.* p. 34.

³⁵⁸ *Ibid.* p. 347.

la plegaria que remite a una respuesta que tiene a su vez otra respuesta. Otras «personas» nos intentarán mostrar la naturaleza de la expresión de Dios: «LE DOCTEUR TOUT GRAND. – L’homme s’exprime par la parole, Dieu s’exprime par des riens, l’animal s’exprime par des quoi, la nuit s’exprime par des blancs, le monde s’exprime par son poids³⁵⁹. » El Dios pequeño y cómico (humanado) sólo se expresa desde el lenguaje mínimo: tres frases en total, sólo 11 palabras cuyo sentido es tan sencillo que queda esclarecido a la vez que se oculta. Su expresión es siempre una invitación, un juego, un motivo para lenguajear. Sus palabras son acción y realidad en sí mismas, son realizaciones:

L’INFIRMIER ENCLUMENEUR. – Entre un homme qui avait si soif qu’il avait tout bu ce qu’on a su. Il soulève sa chemise : le mort a écrit sur sa chemise une phrase de sang : DIEU S’EST EXPRIMÉ PAR UN CONTACT. Alors il se penche sur lui, l’éponge, l’essuie, efface les traces de sperme et de monotonie, lui lave la bouche à grande eau et crie dans les oreilles : DEBOUT, HOMME MORT ! ENTRE À LA VIE ! Mais le mort ne relève pas. Alors il lui lave la croûte sur son dos et avec un pinceau trempé d’eau, il écrit : INTERNE ET EXTERNE. Alor l’Action pénètre enfin dans les esprits des deux amis réconciliés. Alors sur le mort, avec son pinceau trempé, il écrivit. Alors l’homme regarde sur soi et voit que Dieu est à proximité³⁶⁰. »

El Dios novariniano de *Le Drame*, es tan real como le sea posible en el instante eterno cifrado entre vida y muerte en un texto extenso que a través del lenguaje teatral se pregunta sobre sí mismo y sobre el sentido de la vida. El lenguaje es desbordado de sus posibilidades

³⁵⁹ *Ibid.* p. 74.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 266.

en un texto que excede las normas dramáticas y que indaga sobre la creación de un nuevo mundo, teniendo como pretexto una humanidad incompleta, inventada, cuya acción fundamental es la de poblar al mundo a través de su invocación, fundamentalmente su nominación: « Comme dans le Cratyle de Platon, il y a dans ce lexique la conviction que le son produit le sens [...] »³⁶¹ » Quien es nombrado en *Le Drame* existe, recorre un sentido, pero su existencia es efímera debido a que su nacimiento por el lenguaje es a la vez su catástrofe; un viaje instantáneo hacia la muerte hecha palabra. Recordemos que para Novarina, la palabra es como el alimento, la palabra debe comerse como el pan. Estos nombres, como el pan, son engullidos por una fuerza nominal, la muerte es reemplazada, en ocasiones, por una comida, por un Dios antropófago que niega la existencia:

*Dieu mange l'Homme Pantalon. Dieu mange Pothaire. Dieu mange Ombarde. Dieu mange l'Homme Zébedé. Dieu mange le sujet. Dieu mange le Docteur Suint. Dieu mange le Nelson. Entrent des gens*³⁶².

*Dieu mange l'Homme de Marcabe. Dieu mange l'Homme de Métron. Dieu mange Adam premier. Dieu mange Adam second. Dieu mange Adam Ultron. Dieu mange Adam Dernier. Dieu mange Jean les Esprits*³⁶³.

*Dieu les mange tous*³⁶⁴.

Las «personas» parecen en conscientes de esta fuerza negativa que implica la desaparición del mundo del lenguaje teatral: « LABIUS. – Dieu, écoute-moi bien : jamais je n'ai pu souffrir d'être mangé par

³⁶¹ DOMINIQUE, François. (2001) *Óp. Cit.* p. 100.

³⁶² DV, p. 228.

³⁶³ *Ibid.* p. 235.

³⁶⁴ *Ibid.* p. 232.

toi³⁶⁵. » y « L'HOMME SIMPLICIEN. – Je ne vois plus rien depuis que Dieu m'a mangé³⁶⁶. » En cierta medida *Le Drame de la Vie* contiene el drama de la humanidad, atrapada y liberada a la vez entre la vida y la muerte, enfrentada al misterio de la palabra y al misterio de Dios. Nuestra reflexión en torno a la palabra Dios en *Le Drame* finaliza con una última lectura: si Novarina se niega a aceptar que sea él quien escribe, sugiriendo que su trabajo es escuchar al lenguaje; si dispone la población de este universo teatral fundamentalmente a través de una poética de la nominación; y si, también, indaga por la fuerza creadora y destructiva de un Dios presente, creo que *Le drame*, en un ejercicio en el que “desafía la Biblia y sus genealogías³⁶⁷”, es un texto que explicita el acto creativo original de hacerse la luz por el puro hecho de ser nombrada; así, la proto-humanidad y la humanidad en sí pueden, por su parte, en *Le Drame*, nombrar a Dios, sea por las «personas» o por el propio autor; pero, antes que nada, es un universo creado por el propio verbo, un verbo nominal:

L'HOMME DE GERME. – L'homme d'ici tombe ici-bas. Et que fait-il ?

ACTON. - Et que fait Dieu sinon répéter vos noms³⁶⁸ ?

Dios crea a las personas nombrándolas y las personas crean a Dios repitiendo su nombre.

³⁶⁵ *Ibid.* p. 68.

³⁶⁶ *Ibid.* p. 357.

³⁶⁷ SOLLERS, Philippe. (2003) « Préface. Drôle de drame. » En : *Le drame de la vie*. Paris : POL. p. 9.

³⁶⁸ DV. p. 342.

4.2 La palabra «Dieu» en *Le Discours aux Animaux*

Con *Le Discours aux Animaux*, escrita entre 1983 y 1987, publicada finalmente en 1987, Novarina vuelve a abrir una nueva bisagra en su producción textual. *Le Drame*, parecía ser, en cierto modo, la gran síntesis dramática de su pensamiento; sin embargo, *Le Discours* abre una nueva mirada sobre los límites del drama y, en general, del lenguaje. Este nuevo texto aparece en un intersticio de género, entre el drama y la novela: « Quand je l'écrivais, je ne savais jamais si c'était du théâtre, ou bien un roman³⁶⁹. » Se trata de una extensa réplica de más de 300 páginas, que en apariencia tiene la forma de un monólogo: sin notaciones dramáticas, sin dramatis personae, sin interlocuciones, sin diálogo... en apariencia. Visto sin profundidad, da la sensación de tratarse de un texto monológico en el cual una persona narra algunas supuestas experiencias que ha vivido; sin embargo, una vez que entramos en él, con suficiente precaución, podemos observar cómo, quien habla, se encuentra escindido en múltiples voces. Así inicia *Le Discours*:

J'ai vécu pour me venger d'être.

Je recommencerais toujours le monde avec l'idée d'un ennemi derrière moi.

Si on crache toutes ses pensées par terre, d'où vient qu'elles tombent rien qu'en paroles³⁷⁰ ?

³⁶⁹ NOVARINA, Valère. (2006) *Óp. Cit.* p. 32.

³⁷⁰ DA. p. 7. Es importante resaltar que para las referencias a este texto, respetaremos los puntos aparte del autor.

Tanto en *Le Discours*, como en *Le Drame*, la pregunta fundamental viene a ser la misma : ¿de dónde provienen las palabras? Si en *Le Drame* se nos propone observar la emergencia del lenguaje en una especie de protohumanidad prebíblica, *Le discours* apela al lenguaje desde la relación del humano con los animales y con su propia animalidad, en una visión casi evolutiva de la emergencia del lenguaje en los hombres: ¿cómo es posible que el animal humano haya podido empezar a hablar? ¿Cómo se da ese entrecruce entre el habla y la animalidad? ¿Cómo es posible que la carne humana se haya «animado» a través de un respiro? De este modo contruye un discurso no racional emparentado en cierto sentido con la narrativa. Las ideas del texto van de un lado a otro, constituyéndose en una dislocación del sentido: «La parole du narrateur, sans cesse interrompue par une série de glissades fâcheuses s'effondre. Sans lieu fixe, son monologue éperdu est aussi une parole perdue qui ne se construit que de ses élans toujours ratés vers le sublime³⁷¹. »

A medida que se avanza en su lectura, el texto deforma el lenguaje y su objeto de enunciación y se orienta hacia sí mismo, hacia su propio acto de constitución lingüística, hacia su aparición. La primera pista que el texto brinda para desentrañarlo es el cronotopo en el que emerge el discurso: «Hic et ici est la tombe de l'enfant Ecarnicien du temps que je fus de temps en temps. Ce crâne, au bout de mes dents est-il celui d'enfants qui existent ? Hic est la tombe de l'enfant Charnicième du nom³⁷². » Quien habla se

³⁷¹ RAMAT, Christine. (2014) *Óp. Cit.* p. 41.

³⁷² DA. p. 7

encuentra frente a su propia tumba, es un muerto que resucita por el lenguaje, para preguntarse por el lenguaje. La palabra es su motor y su búsqueda, su deseo constante de indagación: lo moviliza en su recorrido y en su intención, es su sentido. Es su objetivo a la vez que su camino. El hombre queda desecho, ya no es un hombre, es un posthombre elevado de sus propias ruinas, de su propia tierra y encarnado por el lenguaje. El hombre se cuestiona sobre su humanidad del mismo modo que la palabra se pregunta por su naturaleza.

A la vie qui vaille, aucun cimetière vaut rien pour rien. Ici tomba Louis, ici lutta Jean Bref. Ici souffrit l'enfant Pénultérin. Ici pensa le recteur Ténébron. Ici je me pendis moi-même en me voyant d'avion. Ici aucun homme ni plus marcha, né n'a marché, ni n'entra, ni ne fut. Ici, dans cette toute petite chose en terre de par terre, entra l'homme de Lutta-Hucha qui fut un qui se prit vingt ans de suite pour moi-même. Dites ce qu'il a dit si vous êtes lui³⁷³ !

Este hombre camina entre las tumbas y son ellas quienes le hablan y producen en él la resonancia del lenguaje: « Un homme marche parmi les tombes.³⁷⁴ » « Animaux à cerveaux, regardez l'inscription : ils ont gravé leur tombes dans des planchers.³⁷⁵ » « La tombe répond.³⁷⁶ » El hombre se enfrenta a la muerte: « L'homme que relève le soufflé divin est fait de la terre des morts³⁷⁷. El lenguaje queda encarnado en un cuerpo que se encuentra a sí mismo como el hombre hecho de polvo y hecho polvo que desentierra la

³⁷³ *Ibid.* pp. 7-8.

³⁷⁴ AT. p. 7

³⁷⁵ DA. p. 163.

³⁷⁶ *Ibid.* p. 164.

³⁷⁷ TREMBLAY, Nicolas. (2005) *Óp. Cit.* p. 134.

voz, de manera que el drama lingüístico que se nos propone es el viaje del lenguaje de múltiples voces a través de una sola voz. Pero esta voz es impersonal: no sabemos de quién se trata; desconocemos quién es el «Yo lingüístico», porque, a la vez que habla sobre sí mismo, imposibilita su definición exacta y reducida:

« Jérusalem a flambé, Namur brûlé, Aubusson-Nord détruite. Et me void aujourd'hui devant toi, Paris ! Paris ! »

« J'ai vu le vide. J'entends plus rien. Le vide est pire que le plein. »

« Comment pouvons-nous grâce à l'esprit défaire une chose de son contraire ? »

« Enfants des animaux, aimez le monde comme s'il n'avait jamais existé ! »

« Seul de toutes les choses, l'animal fut percé sur parole : le monde est un passage grossier. »

« J'ai vécu en semblant, je suis entré pour toujours dans le corps d'autrui en tremblant. Vois mes faces si tu l'oses, juge mes écrits, parle oralement. »

Ainsi, j'inscrivais tout en inscription. J'ai enfoui tout mon être sous serment³⁷⁸. »

El «Je» es el sujeto enunciador pero Novarina se las ingenia para dislocarlo en el trayecto de su propio lenguaje, configurando interlocuciones cuyos emisores emergen de forma desconocida encarnados en las palabras que escuchamos o vemos, de manera que se hace imposible identificar quién habla y por qué habla. Desaparecen el autor y el «personaje» en la palabra: « Là est le travail de la langue, que le théâtre, en tant qu'épure, sauve nécessairement de la tentation personnelle³⁷⁹. » Se trata, por tanto, de un «Je» impersonal, despersonificado y, en cierta medida, vacío de identidad. Es un «Je» cuya función parece ser promover la

³⁷⁸ DA, p. 66.

³⁷⁹ RABATÉ, Étienne. (2001b). *Óp. Cit.* p. 66

emergencia del lenguaje, dejar que fluya y que aparezca ante nosotros para convertirse en sí mismo en el protagonista del evento. Este lugar, esta especie de cementerio se constituye en el origen del lenguaje que es interpretado, o mejor, restituido por aquel que habla: « L'acteur est comme un lecteur que l'on voit³⁸⁰. » El actor y en cierta medida el lector, se preparan para encarnar este misterio cuyo monólogo es polifónico, voces sin nombre que hablan con el único fin de hacerse reales y constituir la estructura de lenguaje teatral:

Voilà six mois que je n'ai pas parlé à mes animaux domestiques. - Fils, où sont-ils ? - Père, ils ont joint les mécaniques bêtes des bois. - Combien sont-ils ? Dites en combien sommes-nous ? - En mille neuf cent quatre-vingt-sept morceaux. - Donnez au moins la preuve du jour ! - Ce jour est à deux. Non, ce jour sera : regarde-le fuir avant qu'il soit ! - Avancez-vous et dites depuis quel jour votre triste identité s'est mise à décliner ! - C'est depuis que nos chiffres se sont inscrits tout seuls dans nos deux boîtes à parietaux, c'est depuis que d'ici j'écoute devant l'espace mes voix d'entrées aller sortir³⁸¹.

El lenguaje se hace polifónico gracias a la inclusión de guiones entre réplicas, los cuales sugieren una interlocución. A través de mecanismo se genera la aparición parcial de los interlocutores. Por otra parte, el recurso que parece utilizar Novarina para que, de alguna forma, el lenguaje no quede descarnado en palabras sin sentido, es el de utilizar el nombre Jean para otorgar una posibilidad de identificación. A pesar del poder enunciativo del «Je» impersonal, es interesante notar cómo nombrar a alguien, en

³⁸⁰ DA. p. 23.

³⁸¹ *Ibid.* p. 139-140.

repetidas ocasiones a lo largo del texto, hace que el lector-espectador aterrice el lenguaje para dejarlo fluir nuevamente:

Sommé de s'éteindre, son feu furieux répond : « Nous fîmes tout de suite trop vite en cendres pour qu'en fumée on nous dissipe; non calcinés en feu direct, mais en cendrées lancées au vent! » C'est certainement depuis le jour de ces paroles que nous sommes, nous les hommes, tous destinés un jour à être assez passagèrement ôtés. « Dis Jean, me dis-je, dans mon tuyau sans fin, es-tu un tuyau à la fin ? ou une tête qui parle? ou un tube qu'on entend? ou un rien de tout cela^{382?} »

Oui et non, car je suis Jean non né du Monde mais né du fond de son seul Trou Albert, non comme vous, animaux de néant, qui êtes nés en sortant rien que du trou apparent ! Je garde pour moi seul au fond non mon nom d'Adam Premier Néant mais le nom sans fond qui reste à l'homme qui s'est coupé. J'ai vu l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'homme qui s'édifia par la raison une maison sans raison. J'ai vu la foule d'en haut du bas flétrir une femme qui parlait à vue d'œil. J'ai vu autrui, avancer à cloche-pied, m'sonner la tête à coup de sornettes pour me dépasser, finir gagnant premier saigné huitième. Je suis Jean sans la lumière d'aucun son qui entre en lui ; j'ai tout mangé mes proches parents³⁸³.

Jean dice mucho a la vez que, paradójicamente, no dice nada sobre sí. Porque no se trata de hablar de sí o de contar una historia, sino de dejar fluir el lenguaje a través de un ser levantado de su tumba por el aliento de la palabra. Por ello, Jean es cualquiera, es alguien y a la vez es nadie. Es un yo, un *Jean*. Habrá que insistir en que el uso de este nombre hace que podamos recubrir determinados apartados del texto de cierto reconocimiento, en un *como si: como si* supiéramos de quién se trata, *como si* lo que nos cuenta tuviera

³⁸² *Ibid.* p. 259.

³⁸³ *Ibid.* p. 220.

sentido, *como si* tuviéramos la capacidad de concretizar la imagen escénica o literaria de ese yo que habla, para reimpulsar la palabra hacia el mundo: « Le processus comique est alors renforcé par le décalage entre un sujet insaisissable, littéralement dépourvu de substance qui génère une quantité de particularités qui le nient sans jamais pouvoir le recouvrir³⁸⁴. » Hemos señalado, por tanto, la naturaleza del pseudo-emisor. He aquí los elementos que configuran su pseudo-mensaje:

Huit du quatre. Dites le nom de ce que vous entendrez dans la terre ! J'entends que me yeux. Silence, par votre bouche, c'est encore la sale voix de la reproduction humaine qui vient de parler ! C'est la chaîne de ma chair qui vient descendre ici, même aux tubes de sous-terre, et qui s'adresse aux corpulences³⁸⁵.

Ocasionalmente, después de largas letanías y acontecimientos narrados rápidamente como si fueran vistos por el «yo impersonal», Novarina produce cierta ralentización de la fábula descompuesta para enfocarse en el discurso, en la forma como el lenguaje aparece. Al hablar del acto de hablar el lenguaje se retuerce sobre sí mismo para poner de manifiesto lo que realmente interesa al autor:

L'espace est de matière vertigineuse, et les choses zigzagüées de ténèbres en ténèbres et se parlant par une qui est. Hors de lui, dont la substance est dans le dialogue simple de mes deux bouches, dans son visage de tohu à bohu. Deux bouches chantent dans son absence et sa présence, dans ma marche de hue et dia. Et les trous dans mes paroles sont amenuisés et leur sens réduit au néant dont on

³⁸⁴ RAMAT, Christine. (2014) *Óp. Cit.* p. 43.

³⁸⁵ DA. p. 117.

ne peut ne prononcer rien qu'en pensée qu'une seule parole. Celui qui doit se taire pour parler, il est la même chose et le contraire d'un esprit³⁸⁶.

Oímos en esta sentencia, cierto eco contradictorio del enunciado de Wittgenstein con el cual concluye su famoso *Tractatus*: “De lo que no se debe hablar mejor es callar.” De eso quiere hablar Novarina o, mejor, de eso quiere hablar *Le discours*:

Il y a une phrase célèbre de Wittgenstein, c'est la proposition 7 et dernière de son *Tractatus logico-philosophicus*, qui est très souvent citée : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire. » J'aime le renverser : « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire. » Le discours aux animaux parle de « ce dont on ne peut parler », de choses traversées et indescriptibles, d'états de stupeur, d'étrangeté, de pensées dont les mots manquent, de l'étonnement d'être un animal tombé ici, parlant, malade du temps, avec la sensation parfois que tout l'espace est à l'envers, d'avoir à porter son corps hors de soi, d'avoir un mort à l'intérieur, d'entendre sa voix parlant toute seule devant, la sensation, la certitude, de n'être pas d'ici, pas de ce lieu-ci³⁸⁷.

Por esta razón, tras un discurso dislocado, aparece una pregunta por el lenguaje mismo : esta suerte de giro lingüístico intradramático que, a la vez que nos muestra cómo es imposible escapar al lenguaje, es él o mejor las palabras, las que nos permiten escapar. El mecanismo usado por Novarina es el mismo: lenguaje dislocado contrastado con la pregunta por el lenguaje. Encontramos, entonces, en *Le Discours*: un yo impersonal hablando desde un discurso dislocado. La negación del sujeto emisor y la negación de un

³⁸⁶ *Ibid.* pp. 186-187.

³⁸⁷ NOVARINA, Valère. (2006) *Óp. Cit.* pp. 29-30.

mensaje. Novarina opera por «vía negativa», impulsando el lenguaje a recorrer y desbordar sus propios límites; y estos límites son desbordados también en el foco de la recepción. El receptor de un mensaje negativo enviado por un sujeto impersonal (por la «persona», es decir por nadie) ya no es entonces un público tal cual funciona en la relación teatral tradicional. La identidad del público es también negada y transformada para que se convierta en animal, en escucha animal, en escucha de un lenguaje desconocido. ¿A quién habla este actor, esta palabra encarnada?

Animaux muselières, animaux, musicières inarticulées, rusicières sans sons, venez nous arracher le geste de nos oreilles restantes ! Nous entendrons enfin garçons, l'air qui sonne dans l'air où nous trouverons le seul trou par où de bêtes qui viennent pourront entendre parler³⁸⁸.

Los animales, despojados del lenguaje, aparecen como los interlocutores de un mensaje despojado de significado arrojado por un emisor despojado de identidad. Un mensaje abierto a aquellos que no lo escuchan racionalmente, sino como un soplo lanzado al mundo. Pero no se trata tan sólo de la metáfora del animal; se trata del animal que existe en el lector o en el espectador. A ese animal apela Novarina para lanzarle las palabras como realidades y no como significantes plagados de significado. El lector debe ponerse en el papel animal para corresponder a una realidad que será derrumbada y reconstruida a lo largo del texto: « Matière, viens dire si j'ai le cadavre assez divisé ; parle en moi³⁸⁹. » A lo largo de todo

³⁸⁸ DA. p. 8.

³⁸⁹ *Ibid.*

el texto, Jean nombra a sus supuestos interlocutores: « Animaux, animaux, allez dire aux absents si je suis là et aux restants des gens de saluer de ma part bien de choses. Animaux, animaux, sortez-moi d'ici et allez dire maintenant à tout le monde que je suis³⁹⁰ ! » El acto comunicativo queda trastocado por completo. La recepción se presenta como imposible, pues los animales, en teoría carecen de lenguaje verbal y reciben, por tanto, la sensación sonora, real del lenguaje. Hay aquí una reconstitución del sentido de realidad del lenguaje, desdibujándolo como simple reflejo de la realidad y contituyéndolo en realidad en sí mismo. El efecto se torna eficaz en tanto que es como si «desaprendiéramos» el lenguaje para «reaprenderlo» con un nuevo lenguaje; como si fuéramos animales, o en un sentido mucho más radical: aceptando nuestra animalidad y preguntándonos también por la encarnación de la palabra en nuestros cuerpos animales: « Nos langues ne disent ni vrai ni faux. Nos sens, s'ils sont, nous renseignent extrêmement mal sur notre monde ambiant. Animaux, sachez que de vous sortira un être qui vous questionnera toute sa vie sans savoir si il est³⁹¹ ! » El pseudo-emisor habla sobre sí mismo tomando como pretexto a su interlocutor y, más adelante, pretende entrar en el pensamiento de su interlocutor:

Nous avons commis les animaux : c'est un drame pour eux comme nous que de penser que leur tête a un être dedans. Et votre sort, est-il en quoi? Alors il

³⁹⁰ *Ibid.* p. 12.

³⁹¹ *Ibid.* p. 64.

m'arracha une côte qu'il me rongea, et qu'il me dit depuis être une parole cachée dans sa nature³⁹².

Podemos observar cómo en esta estructura de un hombre solitario que habla a los animales y los nombra, se fundamenta buena parte del misterio adánico:

Le lendemain de ces abominations, je me baptisai moi-même de mille cascades de noms dont aucun n'a tenu : Jean Géopol, Louis Louis, François Sylvain, Suzanne Torquier, Agnès Roget, Marie Paulin, Hubert Boulant, Paul Cabrisseau, Marcel Boret, Jean-Paul Segmond ... La voix dit : « A chacun son nom ! Honte à ceux qui échangerons leurs noms les uns les autres car ils seront confondus. » Le lendemain de ce jour dit, je fus renommé Jean de Cadavre et d'Esprit³⁹³.

Nombrarse a sí mismo, ser bautizado con múltiples nombres, imposibles de identificar, pero a la vez engullendo una enorme identidad universal humana, convierte a Jean, un “don nadie” en la contraparte del hombre paradigmático de la concepción judeocristiana. De momento, podemos decir que el uso de los nombres, el acto de «nominación», integra lo ausente en la realidad del lenguaje. Las palabras, ahora cosas, reales, hacen del nombre un acto creador. Acto de nominación que insufla las cosas de vida:

Donne maintenant la preuve, Jean, que chaque créature nommée est habitée par une même personne. Il n'y a pas de preuve à ces questions. Sinon que toutes en souffrent énormément. Car tout chose renaissent par sensation de n'être qu'hors de

³⁹² *Ibid.* p. 159-160.

³⁹³ *Ibid.* p. 65.

ce qu'elles sont. J'ai tout rien vu sans croire; dans mon sabir j'ai tout rongé mon charabia³⁹⁴.

El acto de nominación busca el encuentro con lo «Otro», con el origen fundamental de todo lo creado, de la performatividad propia del lenguaje como base creacional:

J'avais trop vécu dans l'espace parlé ; j'ai trop paru par-ci par rien. J'étais Jean celui-ci qui dit cela au lieu de ceci. Je disait le nom de tout, au hasard, sans l'entendre. Je disais le nom de celui qui est entre tous et entre tout ; je disais le nom de ce qui est entre les atomes d'entre nous; je ne dis le nom de celui qui est entre tour et dedans nous que quand nous sommes sortis de nous en le quittant. Je disais le nom du vrai langage³⁹⁵.

Nombrar el mundo es nombrar su propio origen, otorgarle vida. En *Le Discours*, Jean se encuentra renombrando lo vivido, dando vida con el lenguaje. Éste viaja a través de la realidad para insuflarla, resucitarla. No obstante, el mismo Jean describirá la nominación como un acto peligroso, la nominación queda entredicha por el propio Jean, el lenguaje queda acorralado:

Un jour, il ne pouvait plus être à la fin, à force de m'assister dans ma nuit sans sommeil ; et il a dû noyer, abandonner toute chance de gloire avec moi, et commencer à perdre animal sur animal. Un animal me nommera aux animaux d'un faux nom³⁹⁶.

³⁹⁴ *Ibid.* p. 139.

³⁹⁵ *Ibid.* pp. 180-181.

³⁹⁶ *Ibid.* p. 238.

La nominación cobra todo su sentido cuando es un acto de llamada. No sólo de representación lingüística de lo real, sino un acto imperativo que provoca el movimiento, el movimiento del sentido, la fluctuación de la palabra: « Que dit la bête quand on l'appelle? Elle revient à elle et elle se tait³⁹⁷. » El acto nominacional alude a la existencia de un Adán, un hombre que nombra la realidad, lleno de lenguaje.

En ces temps-là Adam était encore tout en glaise de poussière sur ses yeux et en grand éblouissement. Puis il cracha soudain une parole un qui n'était pas la bonne. Par l'autre bouche il fut alors condamné à compter jusqu'au bout toute la suite de la somme de l'ensemble des noms et des totalités des six tonalités, de la vingt-deuxième lettre en chiffres des nombres à un, à l'alphabet romain jusqu'au milliard moins deux³⁹⁸.

Retorna Novarina, con las sucesivas apariciones del nombre Adam a su pregunta fundamental por el origen del lenguaje, a la vez que Adam aparece como nombre insuflado del espíritu de la palabra: por ser nombrado es invocado en presencia escénica, su espíritu aparece en la realidad de la palabra, la palabra Adam viaja en la materialidad del lenguaje, se presenta ante nosotros. « L'homme, quand il était enfant Adam, a fait le serment d'être en paroles avant qu'il soit ; et c'est pour ça qu'il est si bas³⁹⁹. » Adam se hace presente como un ser de palabra, como su fuente originaria. Por esta razón Jean rodea a Adam, viaja hasta su origen y se declara su descendiente:

³⁹⁷ *Ibid.* p. 321.

³⁹⁸ *Ibid.* p. 187.

³⁹⁹ *Ibid.* p. 159.

L'homme le premier n'est pas Adam, car je le nomme autrui d'autrui. Jean des Autrui, n'est pas en lui. Celui qui vous pose en vous-même cette question est-il pour vous ou contre vous ? J'ai le corps comme vous, séparément d'autre chose. Et cette question n'a de réponse qu'en dansant. Si j'étais une Eve, et non pas un Adam, j'eusse préféré mon être en fer fait en bas bois⁴⁰⁰.
Je suis fils d'Adam sans l'avoir mérité⁴⁰¹.

Jean, como sujeto presente de la nominación dramática, se erige como renovación del hombre, un nuevo Adán dramático que viene al mundo a hablar frente a los animales. Una especie de tercer Adán que retorna a este cementerio a hacer resonar la muerte y la vida; de este modo, resuena también el pasaje de 1 de Corintios 15, 20-22:

Pero no, Cristo ha resucitado de entre los muertos, como primer fruto de quienes duermen el sueño de la muerte. Porque lo mismo que por un hombre vino la muerte, también por un hombre ha venido la resurrección de los muertos. Y como por su unión con Adán todos los hombres mueren, así también por su unión con Cristo, todos retornarán a la vida.

Le Discours plantea un emparentamiento con Adán tanto desde el motivo de una relación mortal con Adán como desde una alusión al acto primigenio de nominación y creación hablada: « Nommer est un acte magique : il met à nu l'essence, tout en procurant l'existence ou en la questionnant⁴⁰². » Si Adán desobedeció y lleno de significados la comunicación a través del lenguaje, el tercer

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.* p. 193.

⁴⁰² CENTENO, Yvette. (2001) *Óp. Cit.* pp. 135-136.

adán, Jean, viene a desvirtuar los significados y a retrotraerse hasta el soplo original.

La chair, pourquoi a-t-elle pris l'apparence des paroles ? D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? Ça n'est pas aux animaux d'en parler. Jour de mes yeux, êtes-vous toujours la nuit ou seulement la vue de celui qui voit ? Il faut que je dise ça à mes sympathisantes si j'en avais : elles m'entendraient en bien⁴⁰³.

La pregunta inicial de *Le Drame* es la pregunta final de *Le Discours* mientras se expande en una larga letanía de mil ciento once nombres de aves:

Un jour j'ai joué de la trompe ainsi tout seul dans un bois splendide et les oiseaux, 1111, vinrent se pacifier à mes pieds quand je les nommai un à un par leurs noms deux à deux : la limnote, la fuge, l'hypille, le ventisque, le lure, le figile, le lépandre, la galoupe [...] le fouis, l'aspireau, la riderche, la fulque, l'ormix, le lépandre, le gireux, l'oucart, l'ormant, le fleuge, le palistre, le louime, l'ulien⁴⁰⁴.

Todos estos nombres de aves crean en nuestra recepción una unidad, en tanto que todas son aves, a la vez que una alteridad, provocando en nosotros la idea de la particularidad de cada ave nombrada. Pero hay más; este acto adánico de enseñoreamiento humano por sobre los animales se remonta al génesis, en el cual adán ha sido empoderado para reinar sobre los animales. Jean ha estado hablando con los animales durante todo su discurso; aparecemos como sus interlocutores, como el reino animal que se

⁴⁰³ DA, p. 319.

⁴⁰⁴ *Ibid.* pp. 321-327.

acerca para escucharlo en silencio. Llamados a observar el misterio del habla. Hay una cierta inversión de sentido, en cuanto que lo que el discurso nos explicita, es su forma de configuración dramática. “Animaux, animaux” hemos sido nombrados a lo largo del texto. Por ello, la reconfiguración del mundo se muestra en un lenguaje nominal prístino. La invención de un lenguaje para nosotros, para ver, en vivo, cómo se expresa el lenguaje en nuestro propio cuerpo «parce que nous sommes non pas des animaux parlants, qui auraient quelque chose à dire, mais des appelants⁴⁰⁵. » *Le Discours*, marca por tanto, en Novarina una especie de monólogo polifónico cuasi narrativo pero ausente de fábula cuyo eje de desarrollo es el discurso. En este sentido, se trataría de una dramaturgia o, mejor, de una «narraturgia» discursiva, retomando un concepto de Sanchís⁴⁰⁶. La operación literaria de *Le Discours* pone de relieve la relación entre narrador (sin fábula) y narratario (desorientado); el narratario serían los “animaux, animaux” mientras el narrador sería Jean el descendiente de Adam, que viene al libro y al escenario a producir lenguaje vivo para ser escuchado ante el silencio animal; además, renombra el mundo empujando los límites del lenguaje y los límites de nuestro mundo, abriendo el mundo y la materia ante nosotros, animales parlantes, llamados a callar, para reaprender el lenguaje. *Le Discours* parece una larga predicación sobre el misterio del lenguaje y el misterio del verbo encarnado, siendo el éste sujeto de la reflexión sobre la encarnación del verbo: una encarnación en doble sentido. Para lograrlo, Novarina se propone desplegar el

⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 27.

⁴⁰⁶ SANCHÍS, Jose. (2012) *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México: Paso de Gato. p. 77.

lenguaje sobre sus propios cimientos, vaciándolo de sentido, iniciando por una vía negativa: « Je me représente l'écriture comme un chantier en creux, un édifice en négatif ; quelque chose qui est d'abord à descendre⁴⁰⁷. » Y continúa :

J'avais la sensation que la Négation me guidait, l'idée que quelque chose comme le fond – du langage, de la pensée -, tourne, se noue, autour de la négation. Tout le Discours, du point de vue stylistique, peut être lu comme un orchestration de phrases négatives⁴⁰⁸.

Ya hemos señalado como este encuentro narratúrgico se contituye en la negación del emisor, del mensaje y del receptor: todos estamos dislocados, negados de una identidad, desmaterializados, aunque sea temporalmente, durante el encuentro verbal con los fundamentos del lenguaje novariniano. Ahora bien, como es característico en la escritura novariniana, en la explicitación de sus ideas aparece esta suerte de fragmentos ensayísticos que se vuelcan sobre sí mismos, en una especie de reflexiones dramatizadas:

Je pensais à tout et à rien, à peu et à moins, à toi et à lui, et parfois même à nous tous, retirés dans notre être d'où nous voyons le monde entier juché-gési par terre et toute sa face dans la poussière tombant à l'eau. Le lendemain, j'appris que l'humanité entière des créatures souhaitait tout le temps que je vide les lieux. Le surlendemain, un auto-stoppeur suédois m'apprit à lire mes initiales Voie Négative ; puis il me dit, sur les derniers coups de l'aube, que nous devons tout commettre ici même et pendant le propre temps que nous existions. «

⁴⁰⁷ DA. p. 26.

⁴⁰⁸ NOVARINA, Valère. (2006) *Óp. Cit.* p. 27.

Patagoneries, pataponeries, pensées confuses », lui répondis-je en lui clouant d'un coup d'portière le sac au bec⁴⁰⁹ ! »

Novarina asume cierta actitud profética al encontrar en su propio nombre las iniciales que guiarán su trabajo escritural. Valère Novarina es el llamado por la Vía Negativa, como si fuera destinado al mundo para encontrar las palabras no dichas, un lenguaje desconocido⁴¹⁰. Encuentra en su propio nombre su misión, su pasión y su procesión lingüística, como si su nombre lo hiciese negarse de cualquier identidad y ser negado a sí mismo, en una especie de kénosis creativa para encontrar el reverso de la materia. Esta misma kénosis, este mismo vaciamiento es lo que busca producir en el lenguaje:

Chaque minute de chaque heure que l'homme voit sont à abattre. Espace qui est dans moi, sors de derrière moi maintenant ou c'est moi qui te sors du monde ! J'ai vu dans le vide où suffit de voir pour voir qu'y a rien. Je reviens du vide, j'ai trouvé rien : il n'y a aucune dimension dans les choses portées au nombre de celles à qui nous prêtons vie. J'ai vu dans le vide au fond plus rien. J'ai vu dans le vide qui est pire que le plein. En une seule vie on voit rien de pire⁴¹¹.

Le *Discours* proviene de un viaje al vacío de sentido. Podemos disponernos justo al frente del vacío lingüístico para reconstruir el mundo:

⁴⁰⁹ DA. p. 63.

⁴¹⁰ Cfr. RABATÉ, Etienne. (2001a) *Óp. Cit.* p. 46.

⁴¹¹ DA. pp. 201-202.

« Pourquoi l'homme a-t-il été élevé ici en statue en poussière? Hier, pressé d'être par tous, je suis monté au sommet des bêtes les plus hautes que j'ai pu d'où j'ai précipité ma vue. Y a-t-il un arrêt à ceci ? Tous ceux qui ont cru à la mort ont eu tort. Si j'étais né plus tôt, j'aurais précipité tout le monde en blanc. Il y a un abîme dedans nous qui appelle un vide encore plus grand. L'espace n'est pas à voir : c'est un œil pour les trous descendus. Tombe, Jean d'Anu ! Pousse ton help ! On est entré dans une lumière où on a vu tout n'être pas. Homme, si tu ne sais même pas si ton chien est, caresse-le ~ » J'écrivais déjà toutes ces phrases à quatre ans car j'étais fier d'exister⁴¹².

El vacío es restablecido como fondo verdadero de la materia y de la palabra. Se constituye en el abismo al que saltamos cuando hacemos comunión con la palabra dramática:

Trou, à qui je dois toutes mes paroles, tu es. Vide où verser toutes nos paroles, tu t'es troué toi-même par ton néant, en étant ; et non par moi qui ne suis rien. Me voici maintenant en face de toi, immobile, Eternel ! et je ne t'appelle qu'en appelant au passage un jour de l'esprit en moi qui reste⁴¹³.

En la búsqueda de la negación a través del vacío, Novarina propone un pasadizo para renombrar y reconstruir una visión de una nueva realidad invertida. La «reversibilidad» novariniana se constituye en el nuevo encuentro pasado por la negación, el vaciamiento, que da origen a una visión inversa del mundo:

Comment recommencer à vivre toute cette se aine qui vient ? Le lundi penche vers le mardi, le mercredi dans le jeudi, le dimanche passe à l'as, vendredi a

⁴¹² *Ibid.* p. 132.

⁴¹³ *Ibid.* p. 81.

sauté, voici déjà samedi, ce mercredi - Jean je t'le dis - toutes mes idées ont été aperçues renversées en pensée⁴¹⁴.

Para invertir la realidad, se hace necesario, para Jean, es decir, para Novarina, invertir el lenguaje, pero para ello ha de invertir primero el pensamiento. El pensamiento es un flujo de la palabra, un flujo que viaja desde el origen mismo del lenguaje hasta los animales expectantes atravesando al autor, al narrador, al actor y al teatro mismo: « Je viens d'avoir toute ma vie à l'envers comme un songe avalé. Ma langue doit écouter l'esprit maintenant : elle ne doit plus parler par ses seuls animaux mais prêter l'oreille à des hommes⁴¹⁵. » *Le Discours*, entendido como esta predicación sobre el verbo encarnado, eleva una plegaria. El lenguaje del narrador cambia de destino al orientarse, ya no desde la horizontalidad sino en verticalidad del receptor, en un cruce del lenguaje:

Seigneur qui m'avez élevé en toutes choses depuis que vous m'avez fait tomber, revenez maintenant vous poser sur l'espace et sur moi avec moi car vous êtes venu habiter sur ce monde avec nous. Aucune créature ne vous a vu mais beaucoup vous ont parlé⁴¹⁶.

Entre predicación y plegaria, la dirección de la palabra opera en su multidireccionalidad⁴¹⁷ y polisemia. El teatro, ese laboratorio para observar la lingüística en vivo, es el lugar en el que la palabra que ha caído entre los hombres se eleva nuevamente hacia el Señor que

⁴¹⁴ *Ibid.* p. 289.

⁴¹⁵ *Ibid.* p. 287.

⁴¹⁶ *Ibid.* p. 289.

⁴¹⁷ Cfr. CHENÉTIER, Marion. (2001) *Óp. Cit.* p. 81. « [...] La structure de ces œuvres, (que) domine le double motif de la chute et de l'ascension. »

se ha retirado de nosotros. Por ello, el cuerpo humano se convierte en cuerpo sacrificial del verbo para que la palabra se eleve como el humo del sacrificio animal. Así como el humo sacrificial de la carne, la grasa y la sangre animal, la palabra se eleva desde el cuerpo animal-humano, que sólo preguntándose, ya no lógica sino dramáticamente por su encarnación verbal, puede invertir la dirección de la caída de la palabra y reenviar el espíritu verbal en orientación vertical, despojándose de sí mismo y haciendo de su cuerpo animal el contenedor del sacrificio verbal:

La tête humaine est ridicule. Une est à gauche, l'autre est à droite, et la troisième n'existe même pas. Y' a que la première, la dernière gauche, la pénultième sud, la jaguère creuse dédiagonée qui danse en son tournis sanglant : c'est elle qui croise toujours mes pensées précédentes dans l'élévation du passé au présent, vers tout ce qui fut, éra, défut et est. Et elle te prie, ô toi qui saignes, qui as saigné dans ma misère et dans ma chair, car Seigneur, nous avons assez entendu le silence que fait ce corps dans la mort quand il se tait. Nos chansons ne sont pas belles quand elles ne poussent que dans la prison où nos quatre z' esprits sont⁴¹⁸.

*

El sujeto despersonalizado, el «Je», constituido en un sujeto dislocado de la enunciación, obliga a una aproximación cuidadosa con la palabra. En realidad, hay que pensar que cuando nos encontramos frente a un escrito ficcional e identificamos el narrador podemos ubicar nuestro lugar en el acto enunciativo. No obstante, *Le Discours* se mueve en un terreno movedizo entre la verosimilitud

⁴¹⁸ DA. p. 215.

de la ficción y la clausura de la mimesis. Todo lo que es narrado por *Jean*, se cual fuere su apellido, es difícil de aceptar como verdad completa, tanto por el desdoblamiento del sujeto como por sus propias contradicciones:

Le Discours aux animaux fait littéralement figure de drame personnel. Le sujet de la parole ne s'affirme que pour mieux se nier. C'est pourtant la voix de quelqu'un, mais qui n'est plus la voix de personne. Une voix paradoxale à la fois excédée et dépossédée. Le «je » y est littéralement abîmé et le discours dépersonnalisé, épuisé⁴¹⁹.

Aunque el sujeto esté «despersonalizado», la tensión constante entre Jean y sus alusiones a Adam hace que el lector-espectador se mantenga suspendido entre la posibilidad de establecer alguna relación entre ambos: « En ce sens Jean est double négatif de la figure adamique. Si Adam figurait comme une sorte de nom absolu, Jean renvoie au néant de toute identité⁴²⁰. » Ambos, se podría decir, coinciden en encontrarse solitarios ante el mundo y los animales y estableciendo una relación con ellos a través de la palabra. Aunque coincidimos con Ramat en que Adam tiene una especie de identidad absoluta y Jean una «im-personalidad», ambos contienen en su estructura elementos coincidentes. La nominación de Jean es una forma de verterse sobre la realidad para reconsiderarla. Nuestro interés en este apartado será establecer una relación entre el acto de nominación y lo que vemos como un rodeo a la idea de sacramento bautismal. Valga decir que la palabra «Dieu» contiene un gran

⁴¹⁹ RAMAT, Christine. (2009) *Óp. Cit.* p. 168.

⁴²⁰ *Ibid.* p. 172.

valor en este intento. Sin embargo, iniciemos señalando algunos otros sentidos de esta palabra, para retornar a la conexión sacramental con el hecho teatral novariniano, cuestión que intentaremos desarrollar de aquí en adelante.

En primer lugar, hay una constante alusión a un encuentro con Dios a través de tres elementos: la vista, el oído y la conversación. *Jean* y los demás emisores desconocidos del discurso, mencionan constantemente algunos encuentros pasados con Dios. En términos fabulares (si es que hay algunas micro-fábulas fragmentadas en *Le Discours*), los sujetos narran algunos encuentros con Dios, de los cuales, aunque vale repetir que cuesta aceptar como verdad completa, el dispositivo narrativo hace imposible también que podamos negar la verosimilitud de estas afirmaciones: quedamos en un nivel intermedio entre el creer y el no creer. Los ejemplos abundan a lo largo del texto; por lo cual retomaremos algunos de los cuales encontramos más llamativos. En términos de la vista:

Je suis Jean Vieux qui a vu Dieu s'accompagner de ses estafiers : il pense porter sa poutre marquée tout seul au ciel et croit faire l'homme, mais l'homme le contrefait⁴²¹.

Si on ne peut voir Dieu, je préfère refermer pour toujours mes huit yeux sur lui-même. Si j'avais vu Dieu, et pas seulement son reste en ombre, j'aurais préféré m'en aller n'importe où, après lui, en courant derrière tout⁴²².

Au quatrième stop, j'en méconnus le cinquième qui prétendait que les trois quarts étaient faux : il disait que je n'avais pas eu à faire à Dieu mais à son double alvéolé. « Dieu, disait-il, se reconnaît à ce qu'il dit être celui qui dit qu'il est celui

⁴²¹ DA. p. 38.

⁴²² *Ibid.* p. 88.

qui dit qu'il est celui qu'il est. » Je lui demandai si il l'était lui-même, et il me dit ne savoir pas. Nul n'a vu Dieu⁴²³.

En el primer Jean sugiere que ha podido ver a Dios. En el segundo caso, no queda afirmado totalmente que Dios pueda o no ser visto; dada la aparición de la conjunción condicional *si*. En el tercer caso, la última frase niega por completo la posibilidad de verlo. La estructura narrativa hace que a nivel particular, podamos creer, momentáneamente, en las aseveraciones de *Jean* o del enunciador de turno. A nivel general, se muestra cierta tensión en la posibilidad de verlo o no, encontrándonos en una contradicción que a final de cuentas es la que recorre en buena parte la tradición del debate por su existencia, no podemos comprobarla totalmente como tampoco podemos negarla totalmente. En términos del oído:

« Me voici, me dit-elle, me sortant, Enfant Ecusson qui chute de gloire, qui tombe du temps ; je te répands tes atomes sur la terre pour les perdre; commence à compter à l'envers tout ce qui est! » Alors je compris que cette voix, venante et trébuchante, ne sortait pas de ma mère de chair mais de Dieu resté dans moi tapi depuis le jour où j'avais commencé à compter secrètement toutes les choses en son nom ; et qu'il me demandait de dire dans ma tête en vrai ce que l'homme dans sa tête en faux avait fait à ma place. De grandes pensées nouvelles me furent pressenties. Depuis, j'attends mon heure et d'être débarrassé de mon prédécesseur. Et qu'il se présente à dire clairement au monde quelque chose d'intéressant⁴²⁴.

Me voici donc aujourd'hui sur cette terre de nulle part, à lui parler pour rien. Animaux dévorés, venez-vous détruire nos visages à son feu complètement, resurgissez par cet instant ! Et vous, gens d'ici, sortez du temps immédiatement ! Nous sortons d'ici comme nous pouvons. Même à pattes. Je replacerai toute la

⁴²³ *Ibid.* pp. 179-180.

⁴²⁴ *Ibid.* p. 212.

forme du monde de ma vie dans un discours d'animal. Dieu qui est, ne nous parle pas : nous sommes des sourds à ta voix. Tu suffis maintenant. Répands sur nous ta bienheureuse main⁴²⁵.

En el caso del oído, se repite hasta cierto punto la fórmula: En el primer caso la «persona» puede escucharlo y en el segundo es sordo ante su voz. Sin embargo, es interesante notar, nuevamente, que no niega la existencia de la voz divina, sino que niega la posibilidad de la escucha, quedando nuevamente, en términos generales, abierto el debate de su existencia, de forma parabólica. Finalmente tenemos una aproximación a la presencia de Dios a través de la conversación, los sujetos dicen que han hablado con él, aunque no presenciamos directamente dicha conversación:

Je rajoutai : « Dieu ; si tu me veux, mange-moi ! Je suis rien que ton pain et la nourriture pour ta gloire ! A deux pieds dans la gloire, ramenez-moi quand j'étais lui ! A deux pieds dans la gloire, ramenez-moi quand j'étais dans sa gloire avec lui ! Ainsi soit-il jusqu'à ce que ma parole soit faite. » Puis j'ai écrit : « A toi la gloire, monde qui descend ! » Non. « A toi la gloire, tombe qui descend ! » Non. « Vie faite de vie vivante, à toi la chance ! » Animal sans nom, et non de la vie qui périt mais de celle qui ne périt point, j'ai mangé à temps, avec les dents de ma chair, tous les chiffres un à un. A toi la gloire, quand tu descends. Et me voici⁴²⁶.

Suite à la suite de quoi, Dieu me sortit de mes réflexions, et dans sa vraie lumière il me rouvrit les yeux sans que je pusse l'apercevoir, et il me remit en confiance, et je ne vis plus le monde sans trembler. Alors il me dit : « Jean Garçon, chute sans fond ! Reelis toujours aux bèt comment vous faites ! »

Je répondis : « Nous sommes si bref que la moindre minute nous semble passer en une soixante déjà trop longue. » Et il me dit : « Sortez, et allez dire maintenant

⁴²⁵ *Ibid.* p. 91.

⁴²⁶ *Ibid.* p. 71.

aux autres que je ne suis pas d'ici. » Je répondis : « i les animaux vous trouvaient à votre place, nous irions leur répondre que nous sommes allés nous cacher pour fuir sous une autre espèce. » Alors il neigea d'un grand enneigement, et il me tendit un papier où j'ai vu rien d'écrit et où j'ai lu : « Quoi que vous fassiez, vous entrez pour en sortir ailleurs d'un corps comme celui-do Car vous êtes là, bien bel et bas. »

D'ou viens-tu ? Je viens à l'instant de voir mon cadavre dans la glace. Ça moi ? Jamais ! Ça, toi ? Oui ! A deux, à un, je voudrais maintenant prier Dieu pour voir s'il est⁴²⁷.

Paroles de Dieu quand il écoute : « Tu rejoindras ma gloire une fois par terre. Va vers autrui et regarde par ses trous vers les animaux⁴²⁸ ! »

En el mismo sentido de los anteriores análisis, podemos ver de qué modo, en el universo narrativo-teatral, queda inscrita la presencia de Dios. Como dijimos, no aparece Dieu como «persona» o voz presente, sino ausente. Queda anclado en un pasado más o menos desentrañable. Su nombre, su nominación, por parte del sujeto, hace que devenga presencia en la ausencia. Se hace presente en boca del sujeto narrativo, que es rapsoda de un supuesto evento pasado en el cual se ha encontrado con Dios, a través del diálogo. Se trata de la narración de un diálogo: Dios queda presente pero ausente, dado que es una alusión a su presencia. Este mismo fenómeno se da en otro mecanismo narrativo utilizado por Novarina en *Le Discours*: en este caso ya no se trata de un diálogo frente a frente con Dios (así haya sido supuestamente pasado), sino que se trata del uso, en pasado, de la palabra Dios. Dios es nombrado para indagarlo y explorar a nivel del lenguaje:

⁴²⁷ *Ibid.* p. 89-90.

⁴²⁸ *Ibid.* p. 150.

Alors, j'ai écrit dans mon testament : « Le jour où j'ai découvert la terre, il y passait un corbeau noir, sa branche de fer entre ses dents. Car en ces temps le firmament n'était plein que de l'urine de Dieu. » Puis j'ai rayé cette phrase pour rien⁴²⁹.

Sur ce, on me plaça huit ans en saison tout l'hiver. C'était à Orchin, à huit kilomètres de Torchine, où j'obtins un premier grand second prix en aberrance terrestre. J'écrivais mes pensées numérotées au stylo-bille sur les cuisses des voisins. Puis les relevais sur un petit carnet vert tenu secret. Dont voici aujourd'hui une partie des paroles :

« Qui est cet homme que les animaux entourent sans le manger ? Réponse : c'est un homme que les animaux entourent sans y parvenir. »

« Question : aucun des animaux sait-il seulement son nom? Réponse : C'est un drame que nous ignorons. »

« Question second : qu'est-ce que Dieu ? C'est un esprit si grand qu'il est tout petit. Qu'est-ce que Dieu ? Un rien surtout je crois. »

« Section trois. Dieu est un drame que je sais pas. Dieu regarde l'homme dans les yeux pour voir s'il voit et s'il doit continuer à hommer. »

[...]

Inscription de Jean Somniaque⁴³⁰.

Et voici celle-ci qui est la plus basse de toute la terre, c'est la tombe d'Archidrite de Rime, où je lis ceci inscrit : « Ci-gît mei, ayant porté l'extase à grande portée de ma vie, mais j'en pris la fuite. Jadis enfant je fuguais tout paysage en vélo ; aujourd'hui grand vétéran j'ai fui l'homme. » « Passant me voici dans les herbes : je suis morte sans verbe où rien inscrire. » Voici la tombe du prêtre Ardin : « Dieu est en glèbe, signé sa mère; Dieu est anglais, signé Rocroy ; Dieu nous englobe, signé Dunlop; Dieu est en deux signé c'est moi. Passant, ne passe pas : aucune de ces déclarations est fausse sauf une laquelle. Passe ton chemin si tu ne sais rien : tu finiras en fosse laquelle⁴³¹. »

⁴²⁹ *Ibid.* p. 155.

⁴³⁰ *Ibid.* pp. 160-161.

⁴³¹ *Ibid.* p. 168.

Valgan estos tres ejemplos para decir que Dios es nuevamente invocado en una alusión al pasado. Fundamentalmente alusión a la escritura de la palabra Dios en un carnet, en un testamento y en una tumba; Dios queda expresado a través de la escritura, o mejor, en el acto narrativo de un acto escritural. Nuevamente Dios aparece como expresión pasada y como expresión del pasado; no obstante, la alusión a la escritura brinda cierto tono de continuidad, por cuanto lo que es escrito, escrito queda. Podría decirse que esto se opondría a aquellos momentos en los que se habla de Dios, por cuanto la palabra se ofrece en el momento presente de la expresión oral; la figura de la escritura, no obstante es engañosa, pues nada queda escrito en realidad, sino que se habla sobre lo que está escrito. De esta forma, la imagen de la palabra escrita se inscribe en nuestra mente. Otros mecanismos narrativos utilizará Novarina para mantener la tensión dramática en torno a la presencia-ausencia de Dios (no en los términos tradicionales, sino para mantener el drama de la palabra Dios):

Le gaz que Dieu fit en pétant le monde quand il le fit, je me demande, si lui-même il l'a entendu ? ... De quand date ce bruit que nous parlons ? De vieux. Il est probablement si vieux qu'il fuit encore du son qu'on entendit du temps où il n'y avait encore rien à répondre. La terre n'y était pas ; j'avais les pieds nulle part; il y avait une boule de silence que formait tout. Et aucune chose si bête pour être en choses⁴³².

Esta inversión de la actividad bucal y vocal genética del mundo, a una actividad anal, puede producir, en primer lugar, una reacción

⁴³² *Ibid.* pp. 253-254.

cómica e hilarante. Sin embargo, detrás de ella, el discurso produce la sensación de que, en efecto, este evento ha tenido lugar. Una vez que el narrador se implica con las preguntas en torno a dicho evento, nos sumergimos en la aceptación momentánea, de estas aseveraciones, por cuanto, a través de la pregunta, el narrador nos persuade de su posibilidad. Dios sigue ausente, pero ahora es narrado en un evento que se pregunta por la relación entre el aliento (a la inversa) y la existencia del mundo, apelando a la narración creacionista del génesis. La relación oralidad/analidad reivindica la corporalidad simultáneamente a un regreso a la génesis del aliento humano. Respecto a la tradición de este motivo místico, dice De Certeau:

Esta relación con el cuerpo se presenta bajo tres modalidades: 1) lo masculino y lo femenino (no se identifican con la diferencia sexual); 2) la oralidad-orificio (comida, letrinas) y la basura diseminación (cocina, baños, etc.) que son correlativas a la génesis y a la pérdida del cuerpo; 3) finalmente la ascesis, encargarse del otro con el cuerpo. Estas tres modalidades llevan al absoluto de una vida “común”, es decir al gesto de “perderse en la multitud”⁴³³.

Diríamos, en este mismo sentido, que en primer lugar, la analidad/oralidad de Dios evocaría una especie de cuerpo orgánico que produce el desecho. En segundo lugar, se retrotrae hasta la producción de una especie de voz original y primigenia que fundamenta la palabra. Por otro lado, ante este efecto icónico de la palabra Dios, por cuanto se remite a su existencia, a través de su presentificación verbal, es interesante notar como Novarina procura

⁴³³ DE CERTEAU, Michel. *Óp. Cit.* p .60.

llevar la ausencia (siempre presente por su misma aparición en la negación verbal) hasta sus últimas consecuencias a través de la inversión, una forma de negación:

Décréateur, inscris ces cinq pénultièmes oufs à l'envers de ta face non visible !
Dieu décréant, tatoue-moi ça sur ma figure percée sous tes deux yeux, ouvre-moi
d'une bouche non capable de te voir pour te prier⁴³⁴ !

Animaux épouvantaux, coupez ceci en mon nom, restez là pour répéter jusqu'ici
soit plus là : Dieu est la destruction de tout en nous. Et une lumière de poussière.
Que nous comptons pour sa splendeur⁴³⁵.

Dieu est ma destruction⁴³⁶.

J'ai vécu comme un lièvre dans la terre, le seul à rien comprendre à l'aventure des
dances au-dessus, Monde est un trou pour moi. Enlève du monde ta tombe qui est
en toi. Enlève du monde qui est trou celui qui est à l'intérieur, même si son trou
est un. Enlève le trou à l'intérieur de toi et donne, car je suis. Alors, je lui ai dit : «
Dieu, si tu es Dieu, te montre pas : enlève tout⁴³⁷ ! »

Dios es presentado en su presencia pero por una fuerza negativa. Negativa en el sentido de que opera a través de la destrucción: niega la existencia. Esta presencia de un Dios destructivo parece ser un eco de algunos eventos narrados en el antiguo testamento en los cuales Dios es capaz de quitar o de destruir a quienes desobedezcan la ley o el mandato. En *Le Discours*, se retoma esta tensión entre el Dios creador (su presencia en su propia ausencia) y el Dios destructor (su presencia en la acción de retirar algo del mundo); Dios queda impregnado de una fuerza negadora. Pero *Le Discours*

⁴³⁴ DA. p. 206.

⁴³⁵ *Ibid.* p. 129.

⁴³⁶ *Ibid.* p. 58.

⁴³⁷ *Ibid.* p. 172.

llega más lejos, negando la propia presencia de Dios: « Dieu invisible, Dieu nullissime, Dieu de tout-qui-est, reprends avec moi ta parole avalée⁴³⁸. » Y aún más lejos hacia un « menos que nada » : « Dieu est un Rien et moins que Rien, car tout enfant j'ai dû déjà aller au néant et revenir voir son aller-retour et comme il dut se retirer du monde créé pour qu'il soit⁴³⁹. » Dios es negado en su mínima expresión: la nada, la nulidad, la invisibilidad. Sin embargo, al nombrarlo, queda anclado a una existencia verbal. Solo nombrándole puede ser negada su existencia en *Le Discours*; indagando en su ausencia, Dios cumple su propósito, según Jean: « Si j'étais Dieu rien qu'une seconde, j'aurais poussé tout le monde dans le vide. » [...] Enfant, si Dieu s'est retiré d'ici, c'est rien que pour nous laisser parler tout seuls à son image⁴⁴⁰. » Novarina utiliza una suerte de mecanismo vicarial; el narrador reemplaza a Dios en el discurso y la narración. Y lo utiliza en repetidas ocasiones:

« Qui t'a fixé au fond des trous ? », disait le père qui voulait voir si j'étais Dieu. Je l'étais en effet mais personne le savait. Mon frère m'accusa d'être l'homme le plus sombre qui soit tombé par terre sur la terre, et le lendemain nous entrions dans la tombe du docteur Assassin⁴⁴¹.

En ce temps-là, nous n'étions que Trou et Boue ; l'esprit de Lui planait sur nous. Et il me dit en reconnaissant en moi son propre nom : « Es-tu Jean Pénultien ? » Sans preuve aucune je bafouillai : « Non Jean Sans Nom. » Il triompha enfin de moi et ma chair respira.

La chose se répéta, s'accentua. Ma sentinelle suivante s'avança dire : « Mon fils, si vous êtes lui, reposez dans son trou singulier. Dieu est nommé Jean des

⁴³⁸ *Ibid.* p. 31.

⁴³⁹ *Ibid.* p. 116.

⁴⁴⁰ *Ibid.* p. 274.

⁴⁴¹ *Ibid.* p. 69.

Oiseaux ; c'est là son nom de véridicité : c'est lui qui est dernière personne si singulière⁴⁴². »

Operando así, Novarina encuentra formas lingüísticas que mantienen viva la tensión entre su presencia y su ausencia; por ejemplo, puede parafrasear una de las definiciones de Dios del libro de los veinticuatro filósofos:

Demain je vois Dieu. Qu'il marche tout seul sur moi dans sa lumière ! Car je suis on enfant qui n'a pas su danser. Que chaque son soit remplacé par un qui suive ; et renvoyez la musique! Animaux, animaux, nous allons arracher maintenant le temps du monde pour y substituer une chose qui fuit vers son nulle part. **Dieu est partout nulle part.** Toujours en nous c'est hors de lui. Je le verrai quand je serai Jean qui est sauf en moi. Il a su faire son monde en une semaine sans s'étonner. Celui qui est n'a pas besoin qu'on lui commande l'ordre d'exister.

Personne ne peut le voir maintenant, tant il est là⁴⁴³.

J'ai cru avoir au fond du monde un trou et tout autour, l'entourant, à entre cinquante-quatre et trente centimètre de Dieu, entre deux cercles d'être encerclé, toujours le corps de moi qui parle en bas. Mais un jour huit, il vint et j'ai pénétré mon corps et je vis. J'ai vu ma chair par la pensée. J'ai compris mon corps sans savoir l'avoir cru. J'avais été mis dans l'espace pour participer au drame du sur-place⁴⁴⁴.

Intentaremos abordar algunas consideraciones sobre esta definición en el capítulo siguiente, consagrado al análisis de *La Chair de l'Homme*. Por ahora, observemos que detrás del juego de palabras, Novarina esconde algunas nociones sobre Dios que nos mantienen sumergidos en una tensión, sobre la que hemos insistido, entre la

⁴⁴² *Ibid.* p. 204.

⁴⁴³ *Ibid.* p. 236. El resaltado es nuestro.

⁴⁴⁴ *Ibid.* p. 51. El resaltado es nuestro.

ausencia y la presencia. La palabra «Dieu» no sólo opera como símbolo al acercar lo desconocido, sino que además, opera como un ícono, presentificando lo no presente: a la vez que los sentidos atribuidos a una retirada de Dios, en cierta medida muestran su inabarcabilidad, e intentando definirlo, muestran su inefabilidad: nombrarlo es hacerlo presente, pero en su presencia, nos es inaprensible. Como diría Castel-Branco sobre el uso de nuevas imágenes en el teatro de los sesenta: “No es tracta ja d’il-lustrar, figurar o representar una realitat, sinó de suggerir o evocar una absència, fer present l’invisible⁴⁴⁵.” El uso de las imágenes que apelan a la destrucción de los ídolos, permite indagar lo oculto, lo que se nos hace inabarcable. En Novarina, no sólo la creación de nuevas palabras permite abrir el lenguaje para operar místicamente; la exploración de la palabra Dios, por ejemplo, permite hacer de la ausencia de Dios una presencia lingüística y escénica. La palabra es el mecanismo a través del cual, en la dramaturgia novariniana, se encuentra un pasadizo para establecer una relación directa entre el hombre y Dios: « Dieu viendra le réunir à lui-même en parole⁴⁴⁶. » La palabra se constituye en el aliento divino que hace de Dios un presente, eleva el cuerpo humano con su aliento:

L'homme ainsi passa sa vie cent vingt mille ans à passer sa vie à tenter d'essayer de rien faire. Ni même s'exterminer à main nue, car sa bête était encore en viande non faite, et tout au sommet de son corps d'animal-là, il ne portait encore qu'une

⁴⁴⁵ CASTEL-BRANCO, Inês. *Óp. Cit.* p. 79.

⁴⁴⁶ DA. p. 112.

grande de sorte de queue hippique ou tête carrée toute pleine de rien. Alors Dieu le vit et il le remua dans ses oreilles pour lui souffler⁴⁴⁷.

El aliento de Dios eleva el cuerpo humano y lo transforma. Se explora el de Adán y su elevación de la tierra a través del aliento. El « Je » se eleva por el aliento divino: « J'habite un étranger en moi : c'est Dieu sûrement qu'on reconnaît dans son amour par nos mâchoires⁴⁴⁸. » El aliento divino es, a la vez, el espíritu. El espíritu bautismal que le permite renombrar el mundo, renombrarse a sí mismo:

Le lendemain de ces abominations, je me baptisai moi-même de mille cascades de noms dont aucun n'a tenu : Jean Géopol, Louis Louis, François Sylvain, Suzanne Torquiet, Agnès Roget, Marie Paulin, Hubert Boulant, Paul Cabrisseau, Marcel Boret, Jean-Paul Segmond... La voix dit : « A chacun son nom! Honte à ceux qui échangerons leurs noms les uns les autres car ils seront confondus. » Le lendemain de ce jour dit, je fus renommé Jean de Cadavre et d'Esprit⁴⁴⁹.

El espíritu aparece en un acto bautismal. Novarina parece conectar el sacramento bautismal con el acto de nombrar, así como en la tradición a algunos niños se les asigna el nombre en el mismo momento del bautismo, renaciendo en Dios. Aunque de forma más bien oculta, el bautismo se constituye en un motivo fundamental en la dramaturgia novariniana, por cuanto es la base de un renacimiento: el hombre renace nuevamente por el aliento de la palabra, naciendo nuevamente como hijo de Dios.

⁴⁴⁷ *Ibid.* p. 200.

⁴⁴⁸ *Ibid.* p. 77.

⁴⁴⁹ *Ibid.* p. 65.

Soudain je reconnus que mon origine n'était pas dans cette femme mais que j'étais fils de Dieu. Alors je revis la mère de ma mère dans un songe et elle fut. Elle-même non née d'un homme. Je décidai désormais de ne plus porter d'ombre à mes prédécesseurs et d'ignorer les secrets des entrées d'ici-bas⁴⁵⁰.

En Novarina, el hombre, al ser nombrado, en el bautismo espiritual, obtiene la capacidad de renombrar, de volver a crear el mundo, incluso la posibilidad de renombrar al propio Dios:

Un jour j'appris ainsi dans ma tête à l'esprit à entrer et je lui en construisis un grand trou dans lui-même à on tour pour le faire. Et je le nomma Dieu, Jean qui peut, alors que c'est lui-même qui m'a nommé. Alors le feu entra dedans et l'animau fut à nouveau marqué dans mon être endormi, pour que je nu et muasse. Il n'y a que d'ici, dedans sa bouche d'entrée, que l'homme de sortie fut⁴⁵¹.

El bautismo es el acto por el cual, en *Le Discours*, el hombre es renombrado y renacido, a la vez que renombra el mundo y lo recrea. El hombre y el mundo quedan transformados en una nueva presencia que encuentra la posibilidad de nombrar a Dios y operar con su palabra, para hacerle un llamado en su ausencia.

Un jour Dieu décida de baptiser tous les animaux à coups de masse, mais avant qu'il fasse, les animaux le mordirent et le baptisèrent lui-même, lui qui n'en avait pas besoin. Pour se venger il nous perça alors la bouche au milieu Un jour Dieu décida de baptiser tous les animaux à coups de masse, mais avant qu'il fasse, les animaux le mordirent et le baptisèrent lui-même, lui qui n'en avait pas besoin. Pour se venger il nous perça alors la bouche au milieu des pattes par où fallut

⁴⁵⁰ *Ibid.* p. 128.

⁴⁵¹ *Ibid.* p. 224.

marcher et aller au défunt. « Tout est pareil sauf quand c'est la même chose », se disait l'animal placé à tort dans l'animal. Pour le punir de ses paroles, on lui fendit chaque main cinq fois pour nous séparer par des doigts des poissons ; et on nous coupa les ailes de dos pour nous diviser des oiseaux. Puis on nous mit la parole au centre pour lui dire : « Gloire à lui ! Rien de tout ce qui est ici n'aurait dû être ainsi et c'est bien ainsi ! » Pour ces paroles il me perça encore les côtes douze fois avec sa lance qui fume et me vida la tête de mots avec sa langue qui fuit. Mais silence le voici⁴⁵².

El espíritu se integra en el cuerpo humano, pues “las palabras son el espíritu del cuerpo⁴⁵³” y este espíritu otorga la capacidad de bautizar en su nombre. Se trata de un renacimiento y de un hacer renacer. El hombre y el mundo se abren ante nosotros a través del lenguaje. Vemos un nuevo mundo y un nuevo hombre, constituidos por un baño de palabras:

Le style de Novarina est une radioscopie de la langue, une danse du verbe, une peinture des mots. L'écrivain veut donner à voir la genèse du langage : devant l'assemblée médusée ("les corps animaux"), l'acteur fait irruption pour proférer une parole adamique, capable de baptiser un monde en formation⁴⁵⁴.

Dans les théâtre-de-la-parole de Novarina, la langue a ces deux dimensions : c'est un « bruit du passé », le temps dans le sommeil des choses ; mais c'est aussi le « son du présent », temps instantané de l'acteur qui *prononce la réalité* dans son apparition sur la scène. Il s'ensuit que la scène est le monde et que la parole est *matière vivante* qui s'éveille au théâtre-de-la-langue de diverses manières ; racontant le passé comme monde « murmuré » ou faisant accéder le présent comme monde « dit du rien ». En conséquence il n'y pas une véritable et particulière « mise en scène » des textes de Novarina ; il peut y avoir une

⁴⁵² *Ibid.* pp. 316-317.

⁴⁵³ *Ibid.* p. 184.

⁴⁵⁴ BERÇOT, Martine et GUYAUX, André. (1998) *Dictionnaire des Lettres Françaises, le XXe siècle*. Paris : Librairie Générale Française. pp. 807-808.

continuelle ouverture des espaces, temps et corps dans lesquels le théâtre de la langu se fait spectacle de lui-même devant un public, qui à don tour devient témoin rituel d'un avènement : la renaissance du monde à partir de et dans la parole⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ GRANDE, Maurizio. (2001b) « L'insomnie des noms. » En : Valère Novarina. *Théâtres du verbe*. Paris: Corti. p. 21.

5. LA CHAIR DE L'HOMME Y L'ACTE INCONNU. EUCARISTÍA DE LA PALABRA

5.1 La palabra «Dieu» en *La Chair de l'Homme*

La Chair de l'Homme ha sido publicada en 1994 y puesta en escena, posteriormente, por el propio Novarina. Esta obra cuenta con cinco versiones para la escena; esta suerte de adaptaciones pensadas para ser teatro, alejándose, a través de estas versiones para la escena, del teatro mental y utópico que lo caracteriza⁴⁵⁶. *La Chair* podría verse como una dramaturgia del exceso: todo en ella es abundante, desbordante y repetitivo. Se trata de una obra de 526 páginas (en la edición de POL), lo cual, de entrada, ya sería casi impensable para los cánones tradicionales de una obra teatral. En este sentido, ya rompe con los esquemas de teatralización moderna; se asume a sí misma como una obra problemática de ser escenificada. Pero aún hay más: *La Chair* continúa con la decisión discursiva de Novarina, alejándose por completo de la fábula y constituyéndose, en cierto sentido, en una continuación de una dramaturgia discursiva, esta vez incluso, de forma más radical que *Le Discours*, pero abandonando el estilo monológico (que no monolítico), o mejor a una voz múltiple, y apareciendo nuevamente con todo el sistema de notación dramática: nombres de «personas», diálogos, didascalias y división por escenas. *La Chair de l'Homme* retoma recursos utilizados en sus textos anteriores como, por ejemplo, las letanías de nombres desconocidos :

⁴⁵⁶ Cfr. TREMBLAY, Nicolas. (2005) « Des morts à l'origine : analyse du *Discours aux animaux*. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec : XYZ. p. 126. « Le théâtre mental et utopique [...] se passe de conditions concrètes de la représentation scénique. »

Sur la scène circulaire, entrent Jean Mutique, Jean Taupin, Lêondru, l'Andripode, le Chanceur Nihilo, les nfants de la Colère, la Sêciliaire, le Délivreur, les ornilliers Urs & Luthi, Jean Nuisance, Jean Multiplique, s Mangeurs de Oui-da, l'Encombier du Mort, Madame de Villefroide, Jean Récluset, Jean Tombin, la Medicine, le Docteur Hirlippe, le Manqueur Durable, Son Creuseur de Dent, l'Homme à la Corde, la Délivrance, l'Enfant à la un et à la Deux, l'Esprit de Galoupe, Quelqu'un avec un outeau, les Verseurs Un & Un, la Femme à Vapeur, l'Homme à la Vapeur, Jean Maxipot, Je Chien de Mangerie, Sarda, l'Enfant Monumental, le Char du Mort, Jean Un, Ses Cris, Jean Éructif, Son Contraire, le Pétardier Cycliste, Ses Fils, Omigène, J'Enfant Presque Parfait, Josyane Sylvestre, les Ombres d'Hommes, Je Vieillard⁴⁵⁷ [...]

También algún recurso de *Le Discours*, en el cual se identifica alguna especie de monólogo polifónico:

« Voyez » dit Jean; « Soyez attentifs! » ajouta Jacques; « S'arrêtera-t-elle? » demanda Pierre; « Oui » répondit Marie; « L'arrêterons-nous ? » reprit Josette; « Certainement pas » répliqua Anne; « Continuons » poursuivit Jean-Louis; « Encore » répéta Mathieu; « Jamais » rétorqua Véronique; « Vive le Un ! » enchaîna André; « Pas assez près du centre » rectifia Claire; « Rien à faire » constata Oscar; « Et pourtant » protesta Sonia; « Taisez-vous » interrompit Lucienne; « Je m'en vais » abrégéa Bernard; « li est tard » réalisa Jérémie; « J'ai mal au pied » confia Armande; « Je vous aime » déclara Gabriel; « Je ne sais pas quoi dire » pensa Albertine; « Venez vite » ordonna Maximin; « Pas si vite! » verdit Sébastien; « Nous avons réussi du premier coup » se vanta Ginette; « C'est bien ça » opina Boulardieu; « J'ose pas » bredouilla Gertrude; « Elles sont plus que mûres » signala Simon; « Écartez-vous » mugit Alexis; « Je vous en prie » supplia Laure; « Presque la même » nuança Yves⁴⁵⁸ [...]

⁴⁵⁷ CH. pp. 20-36.

⁴⁵⁸ *Ibid.* p. 7-20.

La Chair es un texto que recoge algunas cenizas de lo ya indagado por Novarina en sus textos precedentes. El drama del lenguaje sigue enfocado en entrar a las bases más fundamentales del lenguaje y, en general, de cada pensamiento y palabra. Las «personas» novarinianas, en *La Chair*, vienen a cumplir una suerte de tercero incluido en cada conversación. En los diálogos se pregunta, como siempre, por el misterio del lenguaje encarnado, pero ahora de forma más directa y explícita, siempre replegándose sobre el sistema de comunión teatral. Los nombres de las personas literarias, no nos dan mucha información, excepto la diferenciación de cierto nivel de identidad y su materialización escénica. Se trata de 3171 «personas» que vienen al teatro a preguntarse por la palabra. El diálogo teatral de la chair se constituye en una aproximación al diálogo filosófico, excepto que desborda toda lógica; no se trata, simplemente, de un diálogo de posiciones encontradas en las cuales, por cierta dialéctica, hay un enfrentamiento conceptual que restituye ciertas ideas preconcebidas por el autor. Se trata, más bien, de conversaciones múltiples en los que las palabras son drenadas por el diálogo sin una idea preconcebida. Es como si el diálogo mismo fuera arrojando las pistas de su desentrañamiento lingüístico. De este modo, Novarina utiliza un soporte discursivo para seguir ahondando en sus obsesiones y, como venimos viendo, desbordando los límites de su propia concepción sobre aquellos motivos que le interesa indagar en el libro y la escena.

Empecemos por decir que las didascalias retomadas en *La Chair*, surgen como una fuente inagotable de imágenes imposibles. Las didascalias ofrecen una gran dificultad para su posible puesta en escena: « Les indications scéniques, qui n'ont pour lui qu'une « fonction rythmique », ont aussi la fonction comique de ne pas pouvoir être traduites sur scène⁴⁵⁹. » A través de este mecanismo, la escena teatral se abre ante nosotros pues, no sólo cumplen el efecto cómico: « Elles montrent pas un lieu mais un « espace » avec toute la force concrète de ce qui y fait défaut⁴⁶⁰. » Esto hace que el lector deba construir imágenes inesperadas, que operan virtualmente sobre la escena concreta. Casi negando la escenificación, opera el poder de la palabra, empujando los límites de la imaginación: « *L'esprit s'ouvre sur le lieu de la chute des gens*⁴⁶¹. » Explorando la escena misma a través de la palabra : « *Ici, il s'incline une nouvelle fois profondément devant la matière des choses*⁴⁶². » La posibilidad escénica, no-representacional, de configurar materialmente estas didascalias, es realmente limitada. ¿Cómo poner en escena la apertura de la mente o del espíritu? ¿Cómo poner en escena la inclinación a la profundidad de la materia? Se hace particularmente difícil responder estas preguntas, sobre todo, aceptando que no se trata de una ficción representable y manipulable para que *parezca* que la mente o la materia se abren. La radicalidad de estas didascalias se encuentra precisamente en que la limitación de su posible materialización desborda los límites del lenguaje humano,

⁴⁵⁹ RABATÉ, Étienne. (2001a) Óp. Cit. p. 52.

⁴⁶⁰ RABATÉ, Étienne. (2001b) Óp. Cit. p. 65.

⁴⁶¹ CH. p. 144.

⁴⁶² *Ibid.* p. 254.

de manera que la imagen, inaprensible, germina en nuestra mente, origina una especie de protolenguaje, un pensamiento anterior al lenguaje o, en palabras de Artaud respecto al Teatro Balinés: “En este teatro toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso síquico del lenguaje anterior a la palabra.⁴⁶³” En el teatro novariniano, la mente se abre a través de la palabra. Una suerte de imagen incompleta aparece en la mente del lector para tratar de crear este imperativo escénico; por su dificultad, esta imagen se hace viva, móvil, volátil y nos arroja a un abismo lingüístico. Lo imposible e inefable cobran vida en nuestra mente aunque no podamos caracterizarlos muy bien.

Las didascalias recurren constantemente a la danza de las «personas» y ésta se relaciona con la muerte, con el aniquilamiento y a la vez con la superación de la muerte. Las «personas» literarias aparecen y desaparecen constantemente en escena en un drama de la vida y la muerte teatral; pero no se trata de una vida-muerte pasiva, sino activa en toda su artísticidad: la acción del actor es una danza, un renacimiento escénico, absolutamente vital, forzada, como el cuerpo del bailarín, por energías que no son las suyas propias, que son unas energías «otras»: «Il danse en lui-même pendant que personne ne le voit⁴⁶⁴.» Una danza invisible pero imaginable. Vemos y no vemos la danza del actor, es una figura paradójica que nos niega, que nos desplaza, que nos vacía como lectores-espectadores. Estamos arrojados ante lo imposible, podemos ver lo

⁴⁶³ ARTAUD, Antonin. (1969) *Óp. Cit.* p. 87.

⁴⁶⁴ CH. p. 252.

invisible, apprehender lo inaprensible. El lenguaje aparece no sólo delante, sino dentro de nosotros para permitirnos entrar en el campo de lo inexpresable:

Au lieu où devrait se lever le second rideau, l'esprit s'ouvre soudain sur la rue des pompes funèbres de la mort, là où un personnage sorti du corps est renommé Jean Tripode qui rencontre ici la rosace d'Adam. Il s' imagine trois choses : il s' imagine en scène, se nommer Jean Tripode, avoir ici à rencontrer la rosace d'Adam⁴⁶⁵.

De la misma forma, funciona otra figura didascálica Novariniana: «la machine». Particularmente, La Machine à Dire Voici :

Entrent la Femme à la Fumigène et l'Enfant Prénuptien : ils ramassent et ils jettent un fil de fer, un alternateur et une gaine de protection encore bonne, puis ils disparaissent. Quelques instants plus tard, entre un homme qui allume la machine à dire Voici : on voit, au croisement des autoroutes grand A et grand B, se dirigeant tout droit ici-céans vers le mont Septomant, deux ouvriers, François Septif et Jean Yolande, qui installent des écriteaux sanglants. En face d'eux, trois professeurs de Solitude leur font face depuis quelques instants⁴⁶⁶.

La machine à dire Voici leur montre un champ où l'on voit s'assassiner le Acteurs de Diference et les Animaux Impunis, sans intermédiaire aucun, directement et à la tuyère.

Entrent Dominique Gymniestre, le Voluptitudinième, l'Amphatusiaire Blond et l'Enfant Langide : ils font de la poussière et ils sortent. Entrent Le Burbe, Serpiage, Sodon, les Animaux Animistes, les Animaux d'Anxiété, la Femme d'Umnambiste, l'Enfant Salgibi, le Chien de Non Venue, Scapon : ils ramassent et ils jettent par deux fois les restes calcinés d'un caddie à poignée ignifugée. La machine à dire Voici montre que le restant de deux personnes avance à l'envers

⁴⁶⁵ *Ibid.* p. 148.

⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 155.

*du monde dans le noir, dans le sens de ces personnes l'une vers l'autre : ce ne sont pas des personnes l'une vers l'autre mais des personnes avançant maintenant au contraire d'elles-mêmes*⁴⁶⁷.

*Le logographe ouvre maintenant la vue sur la machine à dire voici qui met la lumière sur Nicodème et sa Vengerie Taciturne, tandis que l'ancienne machine à dire voici voudrait montrer encore les restes de Jean Reste et de sa Traversière*⁴⁶⁸.

En repetidas ocasiones aparece esta la máquina de decir he-aquí. Esta máquina esta relacionada directamente con los medios de comunicación masivos⁴⁶⁹:

Les machines à dire voici incarnent des parodies tonitruantes de ces habitus langagiers qui, habituellement, ne nous font pas même sourire tant nous y sommes habitués. C'est l'occasion pour l'auteur de déployer d'in vraisemblables inventions. On assiste alors au surgissement de ces machines qui deviennent des speakers délirants débitant de fausses informations, se répétant inlassablement, telles des pendules d'où sort toujours le même semblable coucou, chaque fois comme si c'était la première fois. C'est ainsi qu'œuvre la dimension salvatrice de l'écriture novarinienne, libérant le langage de son aliénation dans la communication⁴⁷⁰.

La máquina novariniana, sin embargo, produce una especie de «mise en abyme» que abre puertas a la realidad, desbordándola a través de una no-comunicación, clausurando los significados unívocos. La realidad es cuestionada hasta en su sentido más fundamental, e incluso, es invitada a hacerse partícipe del drama del lenguaje. Esta

⁴⁶⁷ *Ibid.* p. 357.

⁴⁶⁸ *Ibid.* p. 374.

⁴⁶⁹ ALLIO, Patricia. (2001) « La passion logoscopique. » En: *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti. p. 118.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 119.

es una característica que puede observarse en toda *La Chair*. La realidad tiene algo para decir: « Est-ce ici la matière ? dont on fit ces objets ? Ici, en parlant, je suis devenu sujet des objets un seul instant⁴⁷¹. » Así como la realidad es dicha para existir : « Le monde est dit deux fois : toute chose au monde existe deux fois. L'une est en mot et l'autre est là⁴⁷². » Las personas dialogan con las cosas, con la materia; como si tuvieran la capacidad de desdoblar la realidad y sacar de ella su aliento, hacerla hablar. Es interesante notar que el actor no deja de operar: es decir, Novarina no opta por nombrar un objeto y hacerlo decir cualquier cosa; elige que la materia hable a través de la «persona», del actor:

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES. – [...]

Il agit avec les objets.

Je ne suis pas mort de viviolictiase, dirait un gant ; je ne suis pas mon de trombolubdose, pourrait dire la savate; je ne mourrai pas de simniotropie, lancerait la bouteille; je ne suis pas mort d'élulithiose, soutient le rail; je ne suis pas mort d'isiocholie, constata le talus; je ne serai pas mort de monocile, poursuit la traverse; je ne suis pas mort de la mort dans la nuit disait l'objet de la nuit⁴⁷³.

La tensión entre lo vivo y lo inerte no queda del todo zanjada. El actor, resucitado en escena a través de la palabra, hace resurgir la vitalidad de la realidad, la absorbe. Niega la mortalidad de la materia. La muerte reaparece como un motivo especial en *La Chair*:

⁴⁷¹ CH. p. 254.

⁴⁷² *Ibid.* p. 266.

⁴⁷³ *Ibid.* p. 250.

LE RAMASSEUR DE CHOSES MORTES. - Quand je regarde en face de mon corps, le mort qui y vit, et qui y gît maintenant caché en attendant que moi j'y sois, j'assiste, en me voyant si vite périr, au drame de mon mort présent en corps dans ma pensée. Quand je pense à la mort, j'assiste au drame de ma passion et de la passation : toutes les choses en moi se révoltent contre cette pantalation qui s'écoule pendant que je parle. Voici le sol à mes pieds : mes paroles répandues au plancher. Elles parlent dans ma bouche alors que j'ai le sentiment d'être en vrai⁴⁷⁴.

La muerte provoca un despliegue del drama del lenguaje. En cuanto las personas se preguntan por su estatuto de mortalidad, se desdoblan para ponerse frente a sí mismas. El misterio de la vida renace por la pregunta ante la muerte: se trata, como decíamos, de resucitar en el lenguaje. El «Je» queda desdoblado ante un «Il» que es el «Je» muerto. Una operación especular en la cual todo queda amplificado por el renacimiento de la palabra en el cuerpo teatral. La palabra desdobla la «persona» y la levanta de su muerte, el muerto renace de sus cenizas, arrojado a la misión de inquirir por su propia muerte:

Entre un Mort avec la mort en lui.

L'ENFANT EN CERVEAU. - Entre : l'homme avec la mort qui suit.

L'ENFANT BALBUTIEN, au mort. - Qu'est-ce que tu viens faire vivant ici, toi l'Enterré ?

LE MORT. - Que viens-tu faire ici, toi enfant éphémère ?

L'ENFANT EN CERVEAU. - Es-tu vivant premier ?

Le Mort sort son chronomètre.

L'ENFANT BALBUTIEN. - Parlez-nous de VOUS, même si vous êtes mort : tout ce qui est humain nous intéresse.

⁴⁷⁴ *Ibid.* p. 315.

Le Mort marche à grand-peine.

L'ENFANT EN CERVEAU. - Voyez comme il marche à grand peine.

LE MORT, *marchant à grand peine.* - Mon moi, dans le fond de mon sujet présent, n'était pas, ni ne sera sur le point d'avoir été, ni ne fut sur le point de devenir aucunement moi-même tant que la personnalité de mon individualité profonde ne s'était pas conjuguée à certains traits identiques de mon individu individuel dont l'intérieur gisait en mon corps alors que mes idées se taisaient et tarissaient au lieu de penser qu'elles lui avaient appartenu de son vivant car elles-mêmes se taisent tout en le lui disant, et lui, se réfugiait dans un silence dont j'entendis la suite sans en rien soupçonner, sauf parenthèse de ma part, ni pressentir que s'y ferait un jour hors de mon propre pressentiment d'avoir vécu d'une vie qui ne me convenait que très peu à moi-même tant que mes impulsions profondes tendraient à prendre pour vie véritable ce qui leur tenait lieu d'espace et dont eUes ne jouissaient que de temps en temps si bien qu'au lieu de ce présent ici appelé ici-présent dont le souvenir ni même en aucune sorte les motifs de se les rappeler couraient aussi vite que moi à l'époque où mon moi s'interrogeait sur tout ce qui lui semblait renier son individualité véritable, l'une ayant refermé⁴⁷⁵ [...]

Quien origina el discurso, preguntándose por su propia muerte, se distancia de la realidad, aislado y casi con la autoridad lingüística para decir cualquier cosa sobre sí. La paradoja vida-muerte es llevada a sus últimas consecuencias en cuanto la resurrección sirve como motivo de destrucción de la muerte, pero al engullir el final inevitable, el tiempo y la realidad quedan invertidos: «LE MANGEUR SEUL. - Nous ressusciterons, et en tournant nous avancerons en arrière et en niant notre action, à l'envers du temps: le monde sera déroulé en entier, à l'endroit du temps, puis soudainement remis latéralement en sens inverse⁴⁷⁶. » Tanto los

⁴⁷⁵ *Ibid.* p. 325-326.

⁴⁷⁶ *Ibid.* p. 364.

diálogos como las didascalias provocan un nuevo sentido de la realidad escénica, efectuando la resurrección en presente:

*Ils nomment le Personnage central de la nuit où les deux cadavriers-cadavres sont ressuscités devant l'ensemble des hommes réunis. L'ensemble des hommes nomment leur vie sans cesser d'en avoir encore soif, sans que cette soif s'étanche, sans que, jusqu'à leur fin, leur soif leur donne soif, sans avoir autre chose que jamais la soif d'homme. Enfin, on leur vend des sixquatre-deux : l'un quatre-vingt-sept centimes, l'autre cent vingt-trois centimes*⁴⁷⁷.

La muerte funge como elemento a ser vencido por la propia palabra. La dramaticidad de *La Chair* se da en la forma a través de la cual la palabra aparece insuflando el cuerpo de vida para que ellos puedan hacer frente a la muerte. Pero, ¿cuál es la calidad de estos cuerpos novarinianos? Como veremos más adelante, en este texto Novarina arriesga mucho más en términos de «metateatralidad». Acepta el acto teatral como acto teatral en sí, como encuentro de presencias. El actor ya no es la «representación» de «alguien más» («personaje»), si no la presentificación de «Otro» en nuestro propio cuerpo («persona»). El cuerpo novariniano es indagado a lo largo del texto:

L'UN DES PROFESSEURS DE SOLITUDE 1&2. - J'entre avec mon pain de solitude et mon pantin avec le verbe. Le sang est dedans. Je dis à mon pantin : Tais-toi gamin, va et va. Je dis à mon pain : pain, viens et marche. Je dis à mon verbe : verbe, viens dans ma vie et sois verbe dans ma bouche: nomme mon action et parle à la place de la division.

⁴⁷⁷ *Ibid.* p. 352.

PROFESSEUR SON ET AMEN. - Ici, maintenant, je voudrais être seul avec mon cadavre sans cadavre.

L'UN DES PROFESSEURS DE SOLITUDE 1&2. - Je suis le professeur de vie qui va : je ne veux plus être dans le même cadavre que vous. Ou monde, ou orifice. Je suis déjà las, je ne veux pas, en plus, être le professeur de votre cadavre devant votre cadavre. Il n'en est pas question. Vous aurez beau me payer n'importe quoi, cela ne sera pas !

PROFESSEUR SAPJAN. - Lorsque je suis sorti de ma tombe, le monde m'avait déjà commencé. Mais lorsque j'ai quitté ma tombe pour me montrer, j'ai hésité puis j'ai pensé avec mon corps dans mon cerveau, que mon corps n'était que mon cadavre qui entrait en action. Les docteurs du monde aussitôt répondirent : bien sûr que non. Puis mes actions allèrent selon⁴⁷⁸.

Insistimos en señalar esta cualidad cadavérica del cuerpo novariniano. Se trata de un cuerpo levantado de su tumba, insuflado de acción. Como hemos visto, la acción novariniana radica, fundamentalmente en el acto de habla, por lo cual, la acción insuflada es la palabra, la palabra como flujo de movimientos y energías en el cuerpo del actor. El actor nombrado se convierte en sujeto de la acción resurreccional a la vez que se pregunta por ella. El cuerpo del actor deviene vital en escena, razón por la cual el teatro es el lugar de la resurrección: no se trata del cuerpo del actor en la vida cotidiana, sino del cuerpo del actor en estado de teatralidad. Allí se manifiesta la vitalidad de la palabra. El cuerpo actoral muestra una salida de sí mismo para entregar la palabra en una ofrenda:

⁴⁷⁸ *Ibíd.* p. 156.

LES MARCHEURS JEAN CORBILIER & LITINARIQUE. - Tu marcheras non plus seulement sur ton nom et Sur tes actions, mais sur ta chair, son passage et sa gloire.

LES MARCHEURS JEAN CORBILIER & LITINARIQUE. - Comment puis-je marcher sans mon propre corps en marchant ?

LE MARCHEUR JEAN DE SA PROPRE CHAIR. - Tu vas trou avec⁴⁷⁹.

El actor hecho «persona» es negado y agujereado por la palabra. De esta forma, no estamos ante el actor (a quien vemos o imaginamos hablar) ni ante el «personaje». Estamos ante la «presencia» de «Otro», ante alguien desconocido que viene al mundo literario o escénico precisamente a destruir lo que conocemos y a crear un nuevo abismo. Estamos ante una negación, una negación del cuerpo que conocemos, una salida de lo que podemos entender para enfrentarnos al vacío. Se trata del vacío propio de la máscara teatral, no de la máscara figurativa, no de su anverso expresivo, sino de la negatividad, de la interioridad de la máscara. Ese lugar casi inaccesible que se abre ante nosotros como acción material en *La Chair*. Se trata de la «Persona»: « Lorsque je me promène avec moi à mon bras et que je passe de l'autre côté de la devanture d'une glace, j'ai l'impression d'être en double position avec moi-même⁴⁸⁰. » Hay alguien y nadie a la vez, caminando en escena. Uno frente al otro en un solo cuerpo, el cuerpo «persona»: « Il croit qu'il porte un solennel écriteau où il est écrit : Je porte une pancarte portant mon nom de Jean-sans-nom. Il offre son corps a quelqu'un. Il pense n'être pas vu⁴⁸¹. » Y ante esta negación de la identidad que

⁴⁷⁹ *Ibid.* p. 161.

⁴⁸⁰ *Ibid.* p. 239.

⁴⁸¹ *Ibid.* p. 247.

configura, Novarina propone una nueva inversión. Una inversión de la inversión, negación de la negación. Un no-nadie, la «antipersona»:

ANTI-PERSONNE 1. - Regardez cette ouverture de l'espace quand on parle par ici dans ma bouche : cet écartèlement de l'animal qu'il y a ICI par ICI.

ANTI-PERSONNE 2. - Oui, nous avons été éveillés et séparés par le morceaudela-parole, sexués et ouverts ; aucun doute, la parole nous a fait apparaître : toute notre viande, toute notre vivande section vient de là ; toute notre joie, tout nous vient de ce coup reçu.

ANTI-PERSONNE 1. - Dans tout ce qu'il y a au monde, je note qu'il y a, à la fin, séparation.

ANTI-PERSONNE 2. - Ici, l'homme avoue à l'homme qu'il éprouve même appétit à mourir qu'à vivre.

ANTI-PERSONNE 1. - Cette division du un, cette croix comique de la parole, est-elle faite du même morceau que le morceau de la parole⁴⁸² ? »

Las no-personas emergen en nuestra mente como una positividad. La «no-nadiedad»⁴⁸³ despliega cierta positividad en estas máscaras parlantes que vienen a observar escénica y poéticamente la aparición de la palabra y su elevación, la cruz cómica que los atraviesa y que sólo a través de la misma palabra se puede nombrar. Despojado de toda representación, el acto de habla teatral se

⁴⁸² *Ibid.* p. 455.

⁴⁸³ Hacemos eco aquí de la noción de «nonada» propuesta por Santa Teresa de Jesús: menos que nada es la nonada. En el mismo sentido, el vacío negativo de la persona es menos que la persona, es un menos puesto en la persona: la máscara negativa. Cfr. DE JESÚS, Santa Teresa. (2014) *Libro de la vida II. Sobre la Oración*. Madrid: RIALP. pp. 111-112: “Se fatiga el tiempo en que miró puntos de honra, y en el engaño de creer que era honra lo que el mundo llama honra. Entiende que la verdadera honra no es mentirosa, sino verdadera, teniendo en algo lo que es algo; y lo que no es nada, tenerlo en nonada, pues todo es nada, y menos que nada, lo que se acaba y no contenta a Dios”.

pregunta por sí mismo como acto de habla y como acto teatral. La pregunta rebota sobre sí misma, como un eterno retorno del lenguaje, persiguiéndose la cola al infinito para movilizar la realidad y sobre todo nuestra percepción de ella. Veamos un ejemplo:

LE SINGULIER MANGEUR DE PLURIEL. - Liste des actions commises par les gens au cours des agissements précédés, poursuivie par la liste des inactions non réellement commises ni pensées selon les voies perpétrées, ou selon les cours imprévus des actions agies enfin par les acteurs de ces gens: le crime, le repas animal, les trois perpétuels repas pris J'un dans l'autre : les éternels, les temporels et les îles respirées; les trois invectifs, les trois poussés; l'entrée de la mangerie, la sonnerie du jour, la nuit de notre sortie exactement par la scène à manger; le retour par les noms : l'entrée à l'intérieur des mots et la sortie par les contre-noms; les cercles et les îlots creusés et séparés par la figure du repas née de tous nos noms prononcés après la fin de la reprise de la mangerie qui eut lieu et lieu lors de la scène des actions prétendues contraires à l'action; le drame grammatical, sa conversion par le repas, son repas transmis et arraché; le repas et le repas du repas; la double scène et l'offrande de la scène de donation; nos dons vers la donation d'un nom malgré son oui et son non; l'homme reproduit par l'homme, car un nom vient de lui être offert ici où je le voici et où je m'évanouis⁴⁸⁴.

Le Singulier Mangeur de Pluriel aparece en *La Chair* para retomar la secuencia de acciones que han transcurrido durante las cincuenta primeras páginas del texto. Con su nombre, es decir, al nombrar estas secuencias (que bien podrían tener otros nombres) está señalando la propia actividad de *La Chair de l'Homme*, expresando su autoconsistencia. Y esta explicitación, en algún sentido nos

⁴⁸⁴ CH. p. 54.

orienta a creer que estamos en la capacidad de comprender lo que ha ocurrido. La palabra habla sobre la operación de la palabra en escena. Más adelante, Le mangeur Roucoulier, hace lo mismo, pero a la inversa. Es decir, nombra la acción que devendrá a continuación, una especie de no-retorno, entrando en el tiempo humano, el tiempo orientado hacia adelante:

LE MANGEUR ROUCULIER. - Voici la scène de la donation, la scène du manque d'air, la scène de l'entrée dans l'air d'une femme annonçant une autre femme par la scène, la scène du solitaire précédant la scène des trois entrants, la scène des trois enfants trois fois recommencés à vue sans la vie des choses, la scène sans que l'action d'en manger en soi-même le devenir ne soit plus que la scène d'être en trois et la scène en tournant⁴⁸⁵.

Nuevamente podemos creer que encontramos alguna brújula para desplazarnos a través del texto, pero esta queda desorientada por cuanto, a medida que se avanza en la lectura, se hace más difícil mantener una secuencia de la acción lingüística, es decir, saber en qué secuencia nos encontramos. El lenguaje se desborda a sí mismo con el simple acto de autodenominarse como acción. Ahora bien, más adelante encontraremos la forma en la que el teatro se concibe a sí mismo en *La Chair*:

CELUI QUI DIT NON. - Nous ne l'entendons qu'une fois passée : elle éclaire tout dans le même instant, dans notre écoute et dans notre entendement. Le théâtre prononce les dernières paroles pour dire que nous sommes perdus et retrouvés dans la forêt des mots. Oui.

⁴⁸⁵ *Ibid.* p. 55.

CELUI QUI DIT OUI. - On ne voit pas son visage : on voit à travers son visage.

Il parle au travers.

CELUI QUI DIT NON. - Si la vraie lumière est invisible, c'est parce qu'elle est donnée et qu'elle éclaire tout invisiblement, en esprit, dans notre écoute et dans notre entendement. Le dernier mot est à la lumière. C'est elle qui prononce les dernières paroles, qui seront saisies ici. Nous sommes avec toi, avec lui, perdus et retrouvés dans la forêt. Oui : la bouche de cet homme, ouverte, prouve que le théâtre est un grand négateur de la mort. Non⁴⁸⁶.

El «bosque de palabras» es el lugar en el cual nos encontramos perdidos pero, en Novarina, la palabra misma es la encargada de orientarnos y salir de él. La perdición en el lenguaje se concibe como muerte del hombre y, su salvación, su resurrección, su negación, aparecen, sólo en el teatro, cuando la boca del actor se abre para decirse a sí misma, para mostrar su aliento de vida, para enfrentarse a la muerte destruyendo la dominación de la comunicación. No obstante, la tensión muerte-vida se mantiene a lo largo del texto, para que esta resurrección no sea definitiva, sino que deba rehacerse, una y otra vez, cada vez que una «persona» emerge, cada vez que lanza palabras en el aire. La muerte no se niega de una vez por todas; se hace necesaria para asistir al acto de la vida:

L'ANTI-PERSONNE 2. - Mon cadavre n'est pas là tous les jours heureusement. Chaque jour, tous les jours que je vois devant moi, et devant toi tout aussi bien, ce n'est pas toujours devant notre cadavre que nous les parlons. Ici ou là, le morceau de la parole nous a été donné pour ça. Ici et là le morceau de la parole nous a été donné pour n'être pas ici et là.

⁴⁸⁶ *Ibid.* pp. 300-301.

Maintenant, je ne comprends pas ce que tu penses, même si tu oses aujourd'hui pour la première fois m'en parler. Tu sais bien qu'il y a quelque chose au travers de la mort, qui nous renverse - tu ne peux en parler toi non plus, tu te tais mais tu le vois bien, et tu vois bien que c'est bien. Tu sais bien qu'il y a quelque chose qui nous renverse, contre toute raison. C'est le point où tout le créé se retourne : celui qui n'est pas passé au travers de la mort n'est passé au travers de rien⁴⁸⁷ [...]

Para efectuar su negación, la muerte se hace necesaria. Así se mantiene el drama de la encarnación de la palabra. Es una figura paradójica; dramática en su sentido más profundo, que recuerda en cierto sentido la muerte y resurrección cristianas. Este misterio que ronda la resurrección de Cristo, esta alegría de la vida pero que necesita de su muerte dolorosa para cumplirse como acto emblemático. Desde esta perspectiva, Novarina utiliza una figura cristiana, haciéndose eco de «la última cena» para incluir, como lo ya hecho en otros textos, de manera obsesiva, la acción de comer como motivo teatral. El acto de comer y hablar se encuentran entrelazados en diversas formas, de las cuales podemos intuir cierta mistificación del acto teatral. En primer lugar, el hecho de que ambos ocurren en la boca; las palabras y la comida atraviesan la boca para salir o entrar en el cuerpo o en el mundo. Pero Novarina procura matizar esta diferencia y prefiere creer que el acto teatral no sólo es un acto de salida, de lanzamiento de palabras, sino, a la vez un acto logofágico, en el cual las palabras devienen comida, son comidas materialmente. Las palabras se constituyen en elementos materiales y no meramente conceptuales o representacionales. A través de este enfoque Novarina logra materializar la palabra, para

⁴⁸⁷ *Ibíd.* p. 462.

que sea comida en escena. Lo primero que hace para lograrlo en *La Chair* es presentarnos el rito alimentario:

UNE VOIX DANS LE NOIR. - Une nappe !

L'AUTRE VOIX NOIRE DANS LE NOIR. - Encore ?

UNE VOIX NOIRE. - La table !

AUCUNE VOIX NOIRE DANS LE NOIR. - L'espace est-il ici ?

AUCUNE VOIX DANS LE NOIR. - Espace es-tu là ?

UNE VOIX NOIRE DANS LA NUIT. - Oui.

UNE VOIX NOIRE DANS LE NOIR. - Le temps ?

AUCUNE VOIX. - Vu par ici !

LA VOIX NOIRE DANS LE NOIR. - Et vous ? Nous voici !

UNE VOIX PLUS NOIRE DANS LE NOIR. - Temps, soyez-là !

LA VOIX DANS LA NUIT. - Langues, parlez ! Oreilles, m'entendez-vous ?

Espace, gué que vous soyez, soyez là !

VOIX NOIRE DANS LE NOIR. - Musique de gauche : musique de droite.

LA VOIX NOIRE DANS LA NUIT. - Monde ! monde ! soyez présent !

LA VOIX. - J'entends. Hé les yeux, formez votre assemblée.

LA VOIX LA PLUS NOIRE DANS LE NOIR. - Oui nous formons une assemblée à
œil et douze oreilles⁴⁸⁸.

A lo largo del texto, retomará este motivo para encontrar, a medida que las propias palabras lo van descubriendo, el sentido profundo de la cena teatral:

LE MANGEUR BREF. - Au repas du monde, nous achèverons ces bouches par notre mort. Pris dans le même repas que les mots, nous avons oublié de fermer le monde en l'avalant. Voyez le monde. D'un mot, il est mâché. Bouche, l'univers est mangé vif au son de cette pénible rhapsodie⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ *Ibid.* pp. 36-37.

⁴⁸⁹ *Ibid.* p. 65.

LE MORDEUR PARLANT. - Nous mangeons nos paroles en parlant, de même lorsque je pense, c'est comme si je mangeais des mots en les attendant.

LE MANGEUR DE VENGEANCE. - Nous mangeons le réel par les mots. Nous ne sommes pas ses animaux.

JEAN MANGÉ. - Nous mangeons la viande et nous mangeons les légumes : de même nous parlons par les noms, par les verbes.

LA BOUCHE OUVERTE. - Nous mangeons la viande et nous voyons le pain : de même nous parlons les uns dans les oreilles des uns.

LE MANGEUR PAR LA FIN. - Nous parlons les verbes présent-futur-passé : de même nous mangeons l'acte de manger.

LE MANGEUR SUBHUMAIN. - Nous ne mangeons pas le verbe manger ; alors que nous pouvons très facilement parler du verbe parler⁴⁹⁰.

Los diálogos Novarinianos permiten que la acción avance, no en el sentido tradicional, en el cual hay una progresión del conflicto y una transformación de los personajes, sino una progresión del desbordaje de los límites de la palabra y el sentido. A medida que el texto se devela se configura una nueva noción de la relación *hablar-comer*. El acto de comer se emparenta de forma más sustancial, cada vez, al acto del habla y a la inversa. Al ser invitados a comernos las palabras, recordamos en cierto sentido el eco de Deuteronomio 8, 3-4:

Acuérdate del camino que el Señor tu Dios te ha hecho recorrer durante estos cuarenta años a través del desierto, con el fin de hacerte pasar necesidad y probarte, para ver si observas de corazón sus mandatos o no. Te ha hecho pasar hambre y necesidad; te ha alimentado con el maná, un alimento que tú no conocías, ni tampoco conocieron tus antepasados, para que aprendieras que no sólo de pan vive el hombre sino de todo lo que sale de la boca del Señor.

⁴⁹⁰ *Ibíd.* p. 108.

Las palabras de Dios son en ese alimento «Otro» del hombre, según la versión neotestamentaria de Mateo 4,4: “No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios.” Así responde Jesús al tentador. Las palabras son el alimento espiritual, que en la misión ascética de Jesús, en su ayuno de cuarenta días, abren la relación entre Él y el Padre. Tanto su ascetismo, como los cuarenta años de recorrido Judío en el desierto, se podrían interpretar como el eterno recorrido del hombre en la tierra y su búsqueda de eso que le falta. Las palabras, no obstante, aparecen como el alimento espiritual por excelencia que mantiene la relación vertical entre lo humano y lo divino: « Dans maintes cultures, le repas est un rite traditionnel de participation au sacré. C’est l’une des cérémonies par où l’homme entre en contact avec l’au-delà et entrevoit les béatitudes d’immortalité⁴⁹¹. » El vagar por el desierto es el vagar en escena novariniano; los árboles del bosque en el cual nos encontramos perdidos son las propias palabras de las cuales debemos, en cierto sentido, servirnos para recorrerlo, alimentarnos de ellas para acceder a la vida espiritual:

LE MANGEUR DE LOIN & LOIN. - Ce que nous mangeons deviendra corps par la mort. Oui oui et oui. Non non et non. Il y a mystère égal à manger et parler. Mais sont-ils le même ? Non non et non, car l'un est alimentaire et l'autre est au contraire. Oui : car idem sont la parole et le pain. Car le pain est la vie, et la vie de la parole est le pain. C'est pourquoi. Je vous demande ici: Il y a mystère à

⁴⁹¹ RAMAT, Christine. (2005) *Óp. Cit.* p. 97.

manger et un autre à parler, mais ce mystère unique sont-ils deux faces du même⁴⁹² ?

En el descubrimiento lingüístico de este misterio, en el cual la tensión entre hablar y comer es paradójica en el sentido de que *son* y *no son* lo mismo, *La Chair* se aproxima paulatinamente a un contenido eucarístico de la palabra. En primer lugar, el «comer» la palabra es un acto sacrificial:

L'UN DE SIX MILLE MANGEURS. - Le sacrifice d'un mot a lieu chaque fois que je parle ; de même je fais, lorsque je mange, sacrifice de la viande et du sang qui est en tout vie. Y compris la mienne.

L'UN DES MANGEURS PLUSIEURS. - Le sacrifice d'un mot a lieu chaque fois que tu le prononces en vain dans ta pensée⁴⁹³.

La palabra estaría ofrecida en sacrificio en este viaje constante e inagotable entre el pensamiento y el habla. Pero su rastro definitivo está en el acto de ser engullida por la boca:

LE DERNIER DES MANGEURS PARLANTS. - La parole qui a créé le monde : offerte à nous à manger. Il est notre repas.

LE MANGEUR PAR LA SUITE DE SA BOUCHE OUVERTE. - Sang de la parole qui a fait le monde m'arriver, nous te mangeons pour être avec toi.

JEAN LE DERNIER QUI MANGE. - Messie de sang, corps du verbe, fontaine versée, être parlant, toi le parlant : prends pitié de tes enfants ; fontaine de nos vie, nous te mangeons comme tu l'as dit.

⁴⁹² CH. p. 109.

⁴⁹³ *Ibid.* p. 112-113.

L'AVALEUR DE NOMS. - Le sacrifice de celui qui créa le monde est maintenant enfoui dans le triple secret de notre cœur : nous avons participé à sa gloire, et maintenant nous sommes dans le silence qui va suivre⁴⁹⁴.

Para Ramat, en *La Chair*, Novarina « fait ressurgir le rite cannibalique que recouvre L'Eucharistie⁴⁹⁵ »; comemos la palabra como comemos el verbo encarnado en la eucaristía. La palabra se recubre con su aura divina y ya no sólo aparece este motivo de encarnación escénica de la palabra, si no que apela al hecho sacrificial del cuerpo y la palabra en libro y en la escena: « L'AVALEUR D'UN COUP. - Le monde est sacrifié par nos dents, de même, lorsque nous mangions le messie, nous mangions la parole qui s'offre à nous⁴⁹⁶. » La palabra teatral encuentra su fuerza más primordial en esta divinización y sacrificio. *La Chair* nos permite descubrir todo el poder que recubre la palabra; en cierto sentido, la palabra se otorga a sí misma esta peculiaridad divina y, en ese mismo instante, el lector y el espectador estamos en la capacidad de otorgársela. Nos es ofrecido un nuevo enfoque de la palabra y no queda más que aceptar su poder divino:

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES. – [...] La parole qui créa le monde d'un trait, qui l'attira et qui l'appela, pour que paraissent ici cette herbe, cette ortie, ces pierres et mon doigt, et mes yeux qui tout voient, et cette phrase ici qui sort par l'instant de ma bouche, quand je parle par cette parole-ici, cette parole qui sort, est-ce celle qui créa le monde, ou est-ce elle qui se tait aujourd'hui un instant ? De même ces cailloux n'entendent-ils pas qu'ils sont quand je leur en parle⁴⁹⁷ ? [...]

⁴⁹⁴ *Ibid.* p. 114.

⁴⁹⁵ RAMAT, Christine. (2009) *Óp. Cit.* p. 30.

⁴⁹⁶ CH. p. 113.

⁴⁹⁷ *Ibid.* p. 282.

Ante nuestros ojos y nuestros oídos se presenta la palabra resurrecta. Abrimos el libro o vamos al teatro en el hastío de la mortalidad de la palabra cotidiana; pero allí, iniciados por una figura sencilla que alude al acto de comer, la palabra se nos abre por completo, pudiendo ver en la poesía teatral un acto creacional y resurreccional fundamentales. La palabra se eleva ante nosotros para ser sacrificada en escena y resurge de sí misma con todo su esplendor para mostrarnos su poder destructivo (en la negación) y creativo (por cuanto nos abre el mundo); el mundo es reconstituído, aunque sea temporalmente. El hombre se pone frente a frente con el logos en un drama humano de la palabra encarnada:

L'ENFANT CATAPULTIEN. - A la fin du repas, entre le messie tournant, le centre défait, le LOGOS.

LES MANGEURS ET LES MANGEURS. - Nous mangeons le monde qui est un repas de mots. Montrez maintenant publiquement la vie sortant de la mort et poussant !

LES MANGEUSES & LES MANGEUSES. - Nous mangeons le monde qui est un repas pour tous.

Le logos crie : a.

L'AVANT-DERNIER MANGEUR, au logos. - Tu as dit a, toi qui as crié et qui as créé le monde, tu l'as crié, tu l'as créé, puis tu es venu crier ici dedans. Reste avec nous dans le monde que tu as créé par ta parole : tu viens maintenant ici, tu cries. Tu cries une fois, tu cries deux fois, tu dis a. Dis a.

LE LOGOS. - Viens avec mon cri.

LA PERSONNE. - Que regardez-vous ?

L'HOMME HUMAIN. - La terre, cet autel immense où tout ce qui vit doit être immolé sans fin, sans mesure, sans relâche jusqu'à la consommation des choses, jusqu'à la mort de la mort.

*On voit que la chose vit vraiment*⁴⁹⁸.

Dada esta cualidad divina de la palabra en Novarina, llevada a su máxima expresión en *La Chair*, podemos ver una reconstrucción de la eucaristía cristiana en el acto teatral. La palabra es sujeto y objeto del sacrificio, a la vez que se encarna para efectuar el sacrificio, es comida en el ritual, para elevarse ante nosotros y esperar que regrese y se nos muestre en su misterio abierto, ofrecida, descuartizada ante nosotros:

ANTI-PERSONNE 2. - Quatre est le chiffre auquel le morceau de la parole a été fait : il a été au quatre lié et attaché ; quatre est le chiffre où il a été descendu. La vie a été attachée à l'espace par la parole : ce n'est pas une scène qui n'est pas, mais la scène qui est dedans ta tête quand nous parlons ; ce n'est pas la scène de ton supplice mais du sien et du tien. Chaque geste doit se diviser encore, devant nous, en toi, dans l'espace, et en moi, pour être entendu et descendu⁴⁹⁹.

Su elevación se da como una liturgia de la palabra, en la que comemos la carne y la sangre de la palabra. Novarina busca que veamos y escuchemos la palabra encarnada ofrecida ante nuestros ojos para lograr la manifestación del cuerpo sacramental de modo que podamos, al modo de la elevación de la hostia o de las procesiones del Corpus Christi «devorar» o «manducar visualmente»⁵⁰⁰ las «especies» del cuerpo y la palabra. Podríamos hablar de un encuentro eucarístico del *ver* y el *decir* en el cual, en el teatro, se produciría a su vez una manducación auditiva. En este

⁴⁹⁸ *Ibid.* p. 198.

⁴⁹⁹ *Ibid.* p. 457.

⁵⁰⁰ Cfr. DE CERTEAU, Michel. *Óp. Cit.* p. 106.

sentido, lo oculto se hace visible y audible en el teatro, donde se concentra la presencia eucarística. Novarina se pregunta por el estatuto ontológico de la plegaria; la elevación de la palabra brinda las condiciones para preguntarse sobre sí misma:

ANTI-PERSONNE 1. - Qu'est-ce que la prière ?

ANTI-PERSONNE 2. - La prière est une place marquée en chacun de nous. Marque de notre lien et de notre rupture : en toi, en moi, en chaque animal, la place de la prière est toujours marquée ; il y a quelque chose qui reste à la place de la prière, en attente, car ici-bas dans l'animal la prière attend.

Dans chaque esprit humain, c'est une place marquée. Un vide est au milieu du langage, hors du corps et au milieu de nous. Il y a toujours, en toutes choses, au centre, le creux de cette place muette, la prière : le lieu, en chacun de nous, en tous lieux, ici, d'une détresse sans sujet et d'une joie sans raison.

ANTI-PERSONNE 1. - Qu'est-ce que prier ?

ANTI-PERSONNE 2. - De toutes nos activités mentales, la prière est la seule qui comprend la mort. C'est un arrêt de la parole à la vue du sang. La prière est en toi, devant le sang. C'est dans notre pensée, l'offrande de la pensée, sa destruction et son oui. Le oui d'une pensée immobile en nous comprend la mort. La prière voit, elle dit oui à ce qu'elle voit : elle a les yeux ouverts, et à ce qu'elle voit, elle lui dit oui. La prière est en nous le don de la pensée par elle-même. Elle dit : ouvre-toi. C'est parce qu'elle a les yeux ouverts.

ANTI-PERSONNE 1. - Priez maintenant.

ANTI-PERSONNE 2. - Je ne peux pas.

ANTI-PERSONNE 1. - Vous devez le faire. Devant le sang⁵⁰¹.

La figura constante de la sangre, se repite en esta pregunta por la plegaria. La sangre es el motivo fundamental del intento de aprehender en palabras eso que es o no es la plegaria:

⁵⁰¹ CH. pp. 472-473.

ANTI-PERSONNE 2. - La prière est la plus violente de nos activités mentales puisqu'elle voit le sang. Elle dit oui et non, comme un arrêt de la parole lié à la vue du sang. La prière voit le morceau-de-la-parole lié. C'est, dans la pensée, l'offrande de la pensée : sa destruction et son oui. Le oui d'une pensée, immobile en nous, comprend la mort. Elle est en nous dans notre esprit, le don de la pensée par elle-même. Elle a les yeux ouverts. Un oui et une pensée immobile en nous comprend la mort.

ANTI - PERSONNE 1. - Oui, sa destruction et son oui. Une pensée immobile en nous dit qu'elle comprend la mort. La mort est en face d'une pensée immobile en nous. La prière est le don de la pensée par elle-même. Elle a les yeux ouverts, c'est certain.

LA TROISIÈME ANTIPERSONNE, arrivant. - La vraie prière est violente, jusqu'à comprendre le sang. La prière est notre parole muette, liée à la vue du sang. La prière est la plus violente de nos activités mentales puisqu'elle comprend le sang qu'il y a dans la parole⁵⁰².

La plegaria es expuesta como actividad mental. Pero una actividad mental que se vuelve física en cuanto nos permite ver la sangre y así, nuevamente, la muerte:

L'ANTIPERSONNE 1. - Mais la prière n'est pas la plus violente de nos activités mentales puisqu'elle comprend la mort. Elle voit le sang. La prière n'est pas « la respiration de l'âme »; elle est aussi et aussi un arrêt de la parole lié à la vue de la parole liée au sang. La prière n'est pas dans la pensée, l'offrande de la pensée mais sa destruction et son oui à une pensée immobile en nous qui comprend la mort. Elle n'est pas en nous le don de la pensée par elle-même mais son ouverture sur les yeux.

L'ANTIPERSONNE 2. - La prière n'est pas le morceau de la parole lié à l'espace et au sang. Ce n'est pas, dans la pensée, l'offrande de la pensée, ni sa destruction

⁵⁰² *Ibid.* pp. 482-483.

ni son oui, ni une négation immobile en nous qui voyons la mort. Le oui d'une pensée immobile comprend que la mort n'est pas en nous le don de la pensée mais la compréhension soudaine que nous n'avons pas d'yeux⁵⁰³.

La palabra teatral es comida en el cuerpo de actor en escena y se irriga su sangre. La sangre es la palabra depurada que nos permite, en todo sentido, destruir nuestro pensamiento, enfrentarnos a la muerte y verla ritualizada en una plegaria que es su salida del cuerpo. El acto eucarístico ofrecido en la comunión teatral configura la palabra como comida y bebida eucarísticas. La palabra, como Cristo, es sujeto y objeto del sacrificio:

L'AMOUR. - ...

L'ENFANT BALBUTIEN. - L'amour serait-il muet ?

L'AMOUR. - Le messie est-il la parole⁵⁰⁴ ?

*

La palabra «Dieu» aparece 429 veces en *La Chair*, de las cuales 289 corresponden a las «définitions de Dieu», una de las figuras más llamativas de la estructura teológico-mística de la obra novariniana. Al final de este apartado nos ocuparemos de dichas definiciones. Para iniciar el análisis de la palabra «Dieu», hay que reconocer algunos elementos que ya aparecían en *Le Discours* y Novarina retoma en *La Chair*:

⁵⁰³ *Ibid.* p. 486.

⁵⁰⁴ *Ibid.* p. 337.

MONSIEUR DE CHAIR. - Dieu, lorsqu'il exprima une Forme du limon de la terre, lorsqu'il appela Adam, toi aussi il te forma. Et bien avant qu'Adam ni toi ne parlissent, il savait que vous seriez, tous deux, formés tout à la fois de terre et de verbe. Hommes parlés, vous avez été faits. Et comme la chair de l'homme, figure la terre, d'où elle provient et où elle va, la parole humaine que nous prononçons ici, elle figure la parole du Seigneur qui l'appela. Tu es parole et terre : chaque parcelle de ton corps contient la terre où tu iras, comme chaque phrase que tu prononces contient la marque de la voix qui t'a appelé. Ton corps ne fut jamais de pure matière : sitôt que tu pris corps parmi les corps, il fut de la terre animée, soufflée dedans, revêtue de son souffle. Même s'il te semble aujourd'hui que ta chair soit de moindre valeur, parce que tu la vois tomber, parce que tu vois qu'elle tombe ou parce que la main de Dieu ne t'a pas, crois-tu, vraiment manié personnellement, comme il a pétri et modelé le limon de terre qui forma Adam, sache que Dieu aujourd'hui manie ta parole de ses mains : car quand tu parles, chaque fois que tu parles, le verbe de Dieu, enfoui en toi, continue à travailler ta chair. Sens-tu, sur toi et en toi, la présence de cette main ?

ADAM. - Oui. L'argile peut-elle dire au potier : « Potier, je t'ai oublié » ?

MONSIEUR DE CHAIR. - Non. Je le vois dans tes yeux : le limon du pot est tout glorieux d'avoir eu la marque de la main de Dieu sur son visage. Souviens-toi jusqu'à ta mort que notre chair, même dans son déclin, même dans sa faiblesse, même dans sa chute reste toujours glorieuse d'avoir un jour reçu ce souffle. Toute chair qui bat, c'est par le souffle de son esprit, par l'opération de sa parole.

ADAM, désignant un cadavre. - Et pourtant, elle gît maintenant, réduite ici à l'état de chose, réduite en pierre et en terre : cette bouche qui riait, ces yeux ... Comment est-ce possible ?

MONSIEUR DE CHAIR. - Souviens-toi d'Ezéchiel : Il blesse et il guérit ce qu'il a blessé. Toute chair verra le sauveur. La chair de ce mort, elle aussi, le verra.

ADAM. - Comment pouvons-nous l'affirmer ?

MONSIEUR DE CHAIR. - Regarde autour de toi : c'est une opération plus grande de faire, que de défaire ce qui a été fait, de créer que de tuer, de donner le commencement à quelque chose que de lui ordonner qu'elle finisse. Tu dois donc croire, tu dois savoir, qu'il sera bien plus facile pour Dieu de rendre vie à la chair après sa mort que de l'avoir créée. Il est pour Dieu extrêmement facile de nous

redonner vie. Rien de plus facile pour lui, pour ses mains. Jette maintenant les yeux sur ce cadavre⁵⁰⁵.

Se nos perdonará recurrir a citas tan amplias, pero precisamente hacen parte de las características de esta dramaturgia del exceso que se condensa en *La Chair*. Observemos que se mantiene el interés por la encarnación de la palabra, que el Monsieur de Chair llama «terre et verbe», elementos estos que ya hemos indicado como fundamentales en el reconocimiento de la encarnación teatral a partir de la figura adánica: vivificado por el aliento de Dios, por el aliento que es la palabra del Señor y, que a través de su mano, como un escritor, un demiurgo, es capaz de insuflar nuevamente el aliento, aunque el cuerpo regrese a la tierra. Una evidente alusión a la resurrección, que será motivo de desarrollo propiamente en *Le Chair de l'Homme* y en *l'Acte Inconnu*. Por ahora, es importante mencionar que este diálogo se da con Adam y que parece representar a toda la humanidad, al menos a la humanidad que se presenta a lo largo del texto, al modo de le *Drame de la Vie*. Cabe mencionar que las palabras cobran un sentido divino en la chair, pues el aliento verbal no es, para Monsieur de Chair, un aliento humano, sino divino, que se encuentra con la humanidad y mortalidad del cuerpo terrestre, en el acto de encarnación verbal. La tensión entre ausencia y presencia que observamos en *Le Discours* se retoma en cierta medida en *La Chair*, por cuanto Dios se hace presente en la palabra:

⁵⁰⁵ *Ibid.* pp. 318-319.

LE DÉVOREUR SELON. - Silence ! Dieu est-il également absent dans le silence ou dans le bruit ? est-il la parole descendue en silence ? Non non, disent-ils, non non non, disent nos couacs : non non non non !

LE MANGEUR FRONTAL. - Ni le silence ni son bruit ne sont vraiment là absolument et cependant nous en parlons⁵⁰⁶.

L'ENFANT DE BOUCHE À OUI-SCÈNE. - Si même le récit de ta vie ne te tient pas debout, c'est bien la preuve que ta matière ne vaut rien du tout.

RIRI PANTALUSIER. - La vie vaut plus que vous ne le croyez ; car quelle que soit ma vie, je me lève et je décris ici un large cercle : je suis le refuge du Dieu vivant. Vivant a lieu en moi, même si je ne vous parle qu'avec des quoi. La vie ne vaut pas pour le corps ; la vie ne s'en va que par le corps qui est là, car c'est par le corps ou la mort qu'on y met que ma vie est là ou qu'elle s'en va. Comprenez enfants de la joie ! L'homme est une terre souffrante. Comprenez, enfants d'amour ! Le monde est là toujours.

L'UN DES MANGEURS DE CHOSE OUVERTE. - Si Dieu vivant est en toi, il est en nous également.

L'ENFANT DE BOUCHE-SCÈNE. - Et bien, voici toute la parole que mon silence voulait prouver⁵⁰⁷.

Dios se hace presente en todo cuerpo elevado por la palabra. Las personas son desposeídas de la vida y la palabra, pues pertenecen al aliento de Dios. O, mejor, el aliento de Dios es donado a las personas en vida y palabra. Se trata de incitar a una exploración en torno a la encarnación del verbo, ya no alejada de nosotros a través de la narración bíblica ausente en la historia del cristianismo, sino haciéndose presente a través del acto de habla teatral, en un proceso corporal similar a la eucaristía:

⁵⁰⁶ *Ibíd.* p. 43.

⁵⁰⁷ *Ibíd.* p. 185.

LES COMPAGNONS OMBRE & LUCET. - Taisez-vous maintenant car il faut offrir à Dieu le spectacle du drame de notre tête dans l'être de la chair. C'est incarnation. La suite de ce mystère se célèbre dans le silence.

LES RESTANTS D'OMBRE & LUCET. - Oui oui : il y a eu incarnation pour nous aussi⁵⁰⁸.

Pero como ya hemos planteado anteriormente, hablar no es solo hablar, sino, y sobre todo, comer las palabras. Se trata de un acto que recoge la base de la eucaristía como motivo de indagación del teatro: « LE DIVISEUR DU UN & DU DEUX. - Mais la voix de Dieu viendra et nous soulèvera. Alors nous mangeons une lettre. Mangeons-nous une lettre. A la scène de la lettre, Dieu nous dira : devenez mangeur⁵⁰⁹. » Invitados a esta comida en la que la palabra es el aliento de Dios a la vez que la sangre de su sacrificio, en cuyo ritual, habrá de ser comida la carne que se entrega en una donación: « L'ENFANT DE MATAGROSSIER. - Nous sommes si sourds qu'il nous a fallu la présence de la mort pour entendre notre Dieu. Qu'as-tu donné à manger et à boire à ta tête d'aujourd'hui ? As-tu donné à manger à ton cadavre aujourd'hui⁵¹⁰ ? » Donación que es una ofrenda, una forma de sacrificio humano:

L'AVANT DERNIER DES HOMMES. - Ici même, il y a quarante et quatre ans, il y a onze et un jours, il y a vingt et deux ans, il y a cinquante et cinq ans, j'ai fait l'acquisition d'un fils innocent : chaque jour que je le voyais être, pour être sous mon couteau une chose offerte à Dieu, je lui demandais pardon et s'il fallait que ce soit moi par la suite qui l'achève à sa place. Mais Dieu redit oui et non, et à la place de la brebis, il me remit ma main ici qui saigna si fort qu'elle saigne encore.

⁵⁰⁸ *Ibid.* p. 373.

⁵⁰⁹ *Ibid.* p. 234.

⁵¹⁰ *Ibid.* p. 460.

*Il parle à sa main qui saigne*⁵¹¹. »

El cuerpo sangra y la sangre, en Novarina, es la palabra. La palabra se dona al hombre para que este a su vez, done su cuerpo: la palabra transmuta y pasa de ser un elemento aéreo a un elemento líquido que atraviesa todo el cuerpo:

Agneau de Dieu, dont le sang s'écoule de ma bouche, sous la forme de cette parole que nous parlons en vrai, dis-nous si tu es vraiment la langue par laquelle nous nommons objets les choses et détritus ce talus ! Seigneur de la Parole, es-tu moi-même, ou le monde en parlant, es-tu lui-même ou mon renversement ? Seigneur es-tu dans ces mots dont nous parlons toi et moi ? Mais non, tu fuis devant⁵¹².

No queda de una vez por todas dicho que toda palabra sea la sangre y habrá que dejar que fluya, la palabra humana junto a la palabra divina. Ante la muerte que provoca el sacrificio de la carne, la sangre fluye y hace de la «persona» novariniana un hombre ante sí, ante el mundo y ante Dios. Muerto el cuerpo, postrado en tierra, renace humildemente para ofrecerse a sí mismo, kenóticamente ante Dios:

L'ACTEUR TOMBÉ. - Entre un homme apportant son cadavre. Il nomme son cadavre et le lieu où il est déposé : ici le corps de A. B. dans l'église Saint-Taurin. Cadavre de moi ici présent en pensée, te voici face à Dieu, je te dis : je suis un homme qui vient apporter sa mort et son cadavre au Dieu vivant. Un homme peut-il parler à son cadavre ? Non. Un homme peut-il voir son cadavre ? Non non ! Un homme peut-il parler à la place de son corps quand il est mort ? Un homme

⁵¹¹ *Ibid.* p. 257.

⁵¹² *Ibid.* p. 265.

peut-il parler à la place de lui-même ? Seigneur, un homme peut-il parler devant ta face ? Me voici devant toi, réduit en terre, en bois. Seigneur, libère-moi du séjour des morts⁵¹³!

Liberado de sí mismo por su destrucción, se libera de la muerte y se ofrece en eucaristía: La palabra se come y se bebe y este acto permite la muerte del antiguo hombre, quien ahora renace para ser, él mismo, comido por Dios:

Toi, cadavre, tombe ! Je suis défait de toi, je te dis adieu, je me défais de toi et je t'offre comme une hostie à Dieu. Prends, Dieu, voici mon hostie ! Ici le cadavre de A. B. qui gît dans l'église Saint-Taurin. Je parle à plus vivant que moi. J'attends la parole. Père, relève-moi ! Esprit, respire-moi à nouveau ! Parole de Dieu, toi qui appelles le monde, toi qui as créé le monde en le parlant, vivante parole de Dieu, écrite d'abord dans l'Écriture puis dans la chair du Christ, où tu deviens l'Écriture en personne, je dépose ici devant toi : mon cadavre, ma vie morte, mes paroles pauvres, je te fais offrande ici de ces mots sans musique. Mon créateur, mon renverseur, prends ma chair, prends ma vie morte, ma bouche qui se tait, descends-les dans ton tombeau, qu'elles passent par la mort, et qu'elles repassent un jour par la mort, sortantes et changées en toi. Dieu, je t'attends ; Dieu de la Pâque, ouvreur de la mer, passeur, traversant, Verbe ressuscité, leveur de pierre, parole de vie, parole de pain, Dieu je t'attends : change-moi en vivant. Messie, je t'attends : Parole, change-moi en vivant. Souffle ton esprit sur moi à nouveau et redonne vie à cette terre de terre de terre de terre que je suis⁵¹⁴.

Así como Dios se ha entregado en la palabra, solo por la palabra puede el hombre entregarse a él, a través de una plegaria. La palabra Dios funciona como un movimiento en este sistema sacrificial que

⁵¹³ *Ibíd.* p. 444.

⁵¹⁴ *Ibíd.* p. 445.

se propone en *La Chair*. Un acto eucarístico de ida y vuelta, una comunión invertida para encontrar algunas posibilidades en torno a la encarnación de la palabra en el hombre, que es a su vez, eco de la encarnación divina: tanto el aliento en Adam, como el verbo en Cristo.

Hay un elemento que contrasta con toda esta estructura eucarística y resurreccional que se propone plantear *La Chair*. Novarina propone, basándose en la fórmula del *Libro de los veinticuatro filósofos*, una amplia lista de definiciones de Dios. El inicio del texto se asemeja al libro que señalamos como referencia; éste sugiere una especie de acta de un diálogo filosófico entre veinticuatro filósofos que, habiendo resuelto ya, a nivel conceptual, todas las cosas, aún les quedaba por resolver la pregunta *¿qué es Dios?* Novarina, con su usual inversión del sentido, opta por la sabiduría infantil, en lugar del saber filosófico:

PUER SEDENTES. - In hoc horto suaviter umbroso, in circulo sedentes, inter nos, pueri et puella, colloquium habemus. Tu, puer, sub fago; tu, infans, sub oliva; tu, sub ficu ; tu, sub abiete ; tu puella sub tegmine mali; tu septime, sub ilice; tu, octave sub amygdalo; ego tandem sub tremulo⁵¹⁵.

Ocho niños, sentados en un huerto, rodeado por árboles, procuran resolver la pregunta sobre Dios: « PUER CURIOSUS. - Quid est Deus⁵¹⁶ ? » Y, tal como ocurre en el libro que hemos referido, Novarina expone diversas definiciones de Dios:

⁵¹⁵ *Ibíd.* p. 382.

⁵¹⁶ *Ibíd.*

INFANS ULTRABREVIS. - Deus est spiritus hyper-bonissimus.

PUER TRANSGRESSUS. - Turpe et barbare locutus es ! Latinum non est.

INFANS TRANSIENS. - Deus spiritus summe optimus est.

PUER TRANSGREDIENS. - Oprime. Quid aliud ?

INFANS TRANSBREVIS. - Nunc, audite : liber XXIV philosophorum docet nos « Deus est sphaera infinita cujus centrum est ubique, circumferentia vero nusquam » ; Alanus de Insulis, hanc definitionem transferens, enuntiat : « Dieu est une sphère intelligible dont le centre est partout et la circonférence nulle part » ; Ambroise de Milan note que « rien n'est plus propre à Dieu que d'être toujours » ; Bossuet expose que « Dieu est celui en qui le non-être n'a pas de lieu » ; Rabbi Mendel de Kotsk s'interroge : « Où donc habite Dieu ? Dieu gîte là où on le laisse entrer » ; Jean Damascène constate que « Dieu possède et rassemble en soi la totalité de l'être, comme quelque océan de réalité, infini et illimité » ; Leibnitz affirme que « Dieu est le fulgurateur des monades » ; Parménide précise que « Dieu est exempt de tremblement et dépourvu de génération » ; Denys l'Aréopagite conseille de « nommer Dieu d'un sobre silence » ; Eugène Pelletan remarque que « Qui dit Dieu, ne dit rien » ; les cadrans solaires nous enseignent que « la lumière est l'ombre de Dieu » ; pour Guillaume d'Auvergne « Dieu n'a ni quiddité ni définition »

[...]

le Psalmiste chante : « C'est ta face, Eternel que je cherche, ne me cache point ta face » ; saint Anselme, paraphrasant le psaume XXVII, commence son Prosligion par ces mots : « Je cherche ton visage, ton visage, Seigneur, je le cherche » ; Jarry constate que « Dieu est le plus Court chemin entre Je zéro et l'infini » ; Marguerite Porete nous prévient que « quiconque parle de Dieu quand il veut, à qui il veut, et là où il veut parler doit savoir sans aucun doute qu'il n'a jamais senti le cœur véritable de l'amour divin » ; Jean témoigne que « celui qui n'aime pas n'a pas connu Dieu, car Dieu est amour » ; Le marquis de Sade ressasse que « son plus grand chagrin est qu'il n'existe pas de Dieu et de se voir privé, par là, du plaisir de l'insulter » ; Furetière relève que « Dieu a quatre lettres dans presque toutes les langues » ; Justin de Rome écrit que « Dieu est anonyme » ; Jean Damascène conclut : « Que Dieu existe, c'est manifeste ; mais ce qu'il est

quant à son être et à sa nature, cela nous est entièrement insaisissable et inconnu » et Jean l'Évangéliste finit par ces mots: « Personne n'a jamais vu Dieu qui habite une lumière inaccessible⁵¹⁷ ».

Todas estas definiciones pasan por la idea de la esfera infinita y en otro sentido, el mecanismo utilizado por Novarina recuerda lo hecho ya por Borges o por Mahnke, a través de textos en los cuales se recorre el pensamiento histórico sobre la esfera infinita. Este proceso implica una recolección de pensamientos de teología negativa, intentando definir a Dios a través de operaciones lingüísticas de la negación. A su vez, este recorrido por los pensamientos filosóficos nos muestra la lucha a través de todos los tiempos que ha tenido el ser humano con su lenguaje ante la imposibilidad de definir a Dios: Dios se muestra inefable e inalcanzable, pero generando esta manía por hacerlo presente a través de la palabra, esta actitud humana que Haas ha dado en llamar “deseo inextinguible.⁵¹⁸” Esta especie de Anáfora, puesta en voz de un niño que reconoce y recuerda numerosas definiciones teológicas, nos arroja a su vez la preferencia formal de Novarina, al no renunciar al verbo y repetir, una y otra vez, definiciones que nos muestran, en su repetición y agotamiento, su diferencia: « Comme toujours dans l'esthétique énumérative novarinienne, cette liste est à la fois un exercice d'uniformisation et un exercice de différenciation⁵¹⁹. » De esta forma, la palabra Dios queda

⁵¹⁷ *Ibid.* pp. 382-402.

⁵¹⁸ HAAS, Alois. (2009) *Óp. Cit.* p. 77.

⁵¹⁹ TRUDEL, Jean-Sébastien. (2005) « Dieu est la chose. Une écriture théo-tautologique. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina.* Québec : XYZ. p. 102.

desplegada en el texto, con una profunda amplitud en su sentido a la vez queda despojada de significado, tanto por su imposibilidad de definición definitiva como por la alusión a la negatividad en las definiciones. Retomemos la explicación de Lucentini en torno al libro de los XXIV filósofos:

De este modo, las veinticuatro definiciones que componen el Liber expresan las condiciones generales que llevan la mente humana a traducir en conceptos la intuición noética de lo divino, y van seguidas por un comentario discursivo que ilustra la génesis interna de cada sentencia, así como su íntima coherencia teórica. El cuadro de conjunto constituye la propuesta de un saber teológico policéntrico y al mismo tiempo unitario que, a través de verdades manifiestas y universales - objeto de conocimiento noético- y su explicación en términos analíticos y discursivos, conduce, a lo largo de un camino de impulsos intuitivos y rigor racional, hacia la luz incognoscible de la única e infinita naturaleza divina⁵²⁰.

He aquí la explicación propia del libro en torno al motivo de la esfera infinita:

Esta definición está formulada de modo que se imagina la primera causa, en su vida, como un continuo. El término de su extensión se pierde por encima del dónde e incluso del más allá. Por esta razón, su centro está en todas partes, y el alma no puede pensarlo con dimensión alguna. Cuando busque la circunferencia de su esfericidad, dirá que se halla elevada al infinito, puesto que aquello que carece de dimensión es indeterminado, como lo fue el inicio de la creación⁵²¹.

⁵²⁰ LUCENTINI, Paolo. (2002) "Introducción". En: *El libro de los veinticuatro filósofos*. Madrid: Siruela. p. 11.

⁵²¹ ANÓNIMO. (2002) *El libro de los veinticuatro filósofos*. Madrid: Siruela. p. 47.

Esta explicación, que se enfoca en la definición de la esfera infinita es, a nuestro paracer, una posible explicación del funcionamiento de las réplicas de las definiciones de Dios. En otras palabras, la esfera infinita es el molde a través del cual las definiciones son lanzadas en *La Chair*. El final de las definiciones filosóficas novariniana es la proposición XXIII del mismo libro de los filósofos: « INFANS INFALLIBILIS. - Deus est qui sola ignorentia mente cognoscitur⁵²². » Esta definición concluye lo que implica una teología negativa. Dios es incognoscible y sólo podemos saber lo que Dios no es, a la vez que lo conocemos en la ignorancia, es decir, al no conocerlo, porque si creemos saber lo que es, entonces eso no es Dios: « Savoir ce qu'on ignore est le paradoxe au fondement de la rhétorique novarinienne⁵²³. » Las definiciones filosóficas en boca de un niño quedan así concluidas, dejando al lector espectador frente a la imposibilidad de definirlo, e incluso, de abordar completamente esta larga lista de definiciones: « Plutôt que d'embrasser l'idée de tel ou tel penseur sur la définition de Dieu, Novarina, dans *la Chair de l'Homme*, prend-il plaisir à maintenir l'éclatement des conceptions⁵²⁴. » Las definiciones de Dios no invocan la pretensión de una alto nivel de razonamiento humano expresado a través de la teología; sino todo lo contrario: es un texto de humildad que acepta la ignorancia humana. Posterior a ello, Novarina se las ingenia para llevar esta ignorancia a un nuevo nivel.

⁵²² CH. p. 402.

⁵²³ TREMBLAY, Olivier. (2005) *Óp. Cit.* p. 130.

⁵²⁴ NÉE, Laure. (2015b) « Qui-vive? » En: *Valère Novarina*. Paris : Classiques Garnier. p. 132.

De lo que serían definiciones filosóficas, con citas literales, pasa a inventar definiciones, en boca de voces anónimas:

LE PRÊTRE ARDENT. - Que pensent vos condisciples Luc Louviaux ? Guy Castagnon ? Edouard Gardey ? Jean-Claude Gaillotineaux ? Maxime Blanc ? Odette Dubos ? André Cazamajor ? Christian Zahm ? Robert Bouragne ? Faustin Despaux ? Robert Crézut ? Yves Stucker ? Lisette Milleret ? Christian Pellissier ? Hermann Schoncker ? Malik Nssaoui ? Élisabeth Varnay ? Sylvie Goldberg ? MarieHélène Pianta ? Danièle Sylvestre ? Claude Lobry ? Philippe Conratb ? Benoît Rieffel ? Olivier Mogenot ? Jacques Catbala ? Viviane Mocolo ? Suzanne Brouillon ? Claire Chazalet ? François Ménandez ? Françoise Fortier ? Bernadette Paringaux ? Catherine Grunfeder ? William Théodon ? Laurent Venoix ? Hubert Valobra ? Thierry Jebi ? Yan Croguennec ? Lamia Koufache ? Alain Gouriou ? Robert Crépet ? Hugues Fléchette ? [...]

L'ENFANT D'OUTRE-BREF. - Luc Louviaux pense que Dieu est une parallèle qui sans fin se rejoint; Guy Castagnon pense que Dieu est un point qui enfin se disjoint; Édouard Gardey pense que Dieu est au centre en tout lieu; Jean-Claude Gaillotineaux pense que Dieu en tout sens est en nous; Maxime Blanc pense que Dieu est le seul point sans lieu; André Cazamajor croit que Dieu est le triangle aux trois côtés rigoureusement perpendiculaires; Christian Zahm pense que Dieu a été à lui-même adjacent; Robert Bouragne et Faustin Despaux pensent Dieu comme un carré perpétuellement circulaire; Robert Crézut, Sylvie Coulon et Yves Stucker pensent que Dieu était un point dont seulement quatre des deux côtés n'existeraient plus; Lisette Milleret est toute seule à penser que Dieu résume en un instant toutle-temps parallèlement possible.

LE PRÊTRE ARDENT. - Est-ce là tout ? est-ce bien suffisant?

L'ENFANT D'AUTRE BREF. - Christian Pellissier aurait pensé que Dieu aurait pu être un triangle si définitivement dépourvu d'angles qu'il se serait lui-même auto-proclamé rond sans limite ; Hermann Schoncker et Malik Aïssaoui déclareraient que Dieu était un immense cône parallélogrammatique ; Élisabeth

Varnay et Sylvie Goldberg pensaient que Dieu ne passera pas, ayant été trop souvent dépassé lui-même par le nom même dont on le nommait⁵²⁵ [...]

El niño responde con definiciones de nombres inventados, por lo cual, inferimos que son definiciones negativas del autor. Pero él, a su vez, se auto-niega para dejar hablar a estas voces con nombre que hablan a través del niño. Finalmente, el niño, siendo interpelado constantemente por Le Prêtre anuncia su propia definición:

Moi je me range plutôt du côté de Jean-Francois Charpin qui disait soir et matin à ses mains que Dieu a nommé tous les noms : car Jean-Francois Charpin disait que Dieu était tout ce dont il n'avait jamais parlé sans avoir bien compris qu'il l'avait toujours entendu et reçu⁵²⁶.

Posterior a lo cual interviene una tercera persona, para reinvertir todo el proceso de ampliación, e intentar sintetizar todo el asunto:

UNE DAME. - Vous trois, vous oubliez que ce qui est le plus proche de Dieu, ce qui avance vers Dieu, ce qui le désigne le mieux, ce qui respire vers lui, ce qui l'appelle n'est aucun mot.

LE PRÊTRE ARDENT & L'ENFANT D'OUTREBREF. - Madame, qu'entendez-vous par là ?

UNE DAME. - Ce n'est pas notre visage qui est à son image mais notre parole.

LE PRÊTRE ARDENT & L'ENFANT D'OUTREBREF. - Mais encore ?

UNE DAME. - Dieu est un verbe.

LE PRÊTRE ARDENT & L'ENFANT D'OUTREBREF. - Madame que dites-vous ?

⁵²⁵ CH. pp. 428-436.

⁵²⁶ *Ibid.* p. 436.

UNE DAME. - Un verbe qui n'a pas besoin d'être pour exister, ni d'avoir été entendu pour nous avoir prononcés.

LE PRÊTRE ARDENT & L'ENFANT D'OUTREBREF. - Que dites-vous ?

UNE DAME. - Il divise, il réunit, il entend, il ne dure ni ne s'étend, il vivifie, il sépare ; il n'est pas: il vient; il sauve, il libère.

L'ENFANT D'OUTREBREF. - Reprenez !

UNE DAME. - Nous ne le connaissons que soudainement, à sa trace sans l'avoir vu, nous ne le connaissons que dans son vol, par passage, par rapt. Il y a un mot, dans notre langue, qui désigne Dieu - mais ce n'est qu'un mot. Ce qui désigne Dieu, ce n'est pas son nom, ce n'est aucun de ses noms, ce qui désigne Dieu, c'est la parole même⁵²⁷.

Para ella, definir a Dios es un sin-sentido dado que la palabra «Dieu» no es más que una palabra. Para designarlo, para nombrarlo realmente, habrá que dejar salir a la palabra que lo designa y que, en realidad es él mismo:

L'ENFANT INFALLIBLE. - Non, c'est le mouvement.

L'ENFANT O'OUTREBREF. - Et Dieu, lui, qu'a-t-il dit ?

LE PRÊTRE ARDENT. - Que nous a-t-il dit ?

UNE DAME. - Dieu dit : Je suis.

LE PRÊTRE ARDENT & L'ENFANT D'OUTREBREF. - Et vous, qu'en pensez-vous ?

UNE DAME. - Non non : Dieu n'est pas son nom.

LE PRÊTRE ARDENT & L'ENFANT D'OUTREBREF. - Et vous, qu'en pensez-vous ?

UNE DAME. - Non non non : Dieu n'est pas son nom.

LE PRÊTRE ARDENT & L'ENFANT D'OUTREBREF. - Et vous, qu'en pensez-vous ?

⁵²⁷ *Ibid.* pp. 437-438.

UNE DAME. - Non non non non, je ne pense pas que Dieu soit son nom⁵²⁸.

Dios se define como lo indefinible, pero es desplazado del significado de las palabras al sentido de la palabra materializada. Es decir, para Une Dame, no basta con recurrir al lenguaje racional para intentar definir a Dios, pues Dios es una palabra; nuestro encuentro con Dios opera a través de la liberación del lenguaje en todos sus niveles:

L'ANTI-PERSONNE 2. - Ici notre langage animal mime une venue. Ne pouvant le voir, ni le comprendre, nous l'avons appelé par le langage : son nom est Viens. C'est un impératif lancé par nous, et qui nous est lancé par lui. Il est lorsque nous lui disons Viens. Son nom est le Veneur. Lorsque nous disons Viens, c'est notre venue que nous attendons. Alors nous lui rendons la vie d'un souffle nous aussi. A notre tour : c'est à son tour, c'est à lui d'être appelé, c'est à lui d'être parlé par nous maintenant. C'est pourquoi il manque à notre souffle, pourquoi son nom est Viens. Mais nous lui manquons nous aussi, et il nous dit Viens, à nous aussi. Il manque et il le faut. Il le faut lui, et non pas son idole. Lui et non pas son mot. Souviens-toi dans ta pensée que ce mot n'est pas un mot. Car il n'y a pas de mot qui échappe à cette maladie des mots, qu'une fois seuls, arrêtés, coupés de notre souffle, hors du corps qui les consume, hors du drame de les parler, et hors de notre amour et de leur sacrifice en nous, ils deviennent des idoles qui ne voient pas, qui n'entendent pas, qui ne parlent pas. Il y a donc un mot qui le désigne dans notre langue - mais ce n'est qu'un mot. Ce qui désigne Dieu, ce qui lui est le plus proche, ce n'est pas son nom, c'est la parole même.

LA TROISIÈME ANTIPERSONNE. - Lui-même il s'est nommé Parole, n'est-il pas vrai⁵²⁹ ?

⁵²⁸ *Ibid.* pp. 438-439.

⁵²⁹ *Ibid.* pp. 462-464.

El teatro Novariano se hace teológico y místico, no sólo porque explora las condiciones y las posibilidades de la palabra Dios, sino porque, también y sobre todo, indaga el misterio de la palabra como venida divina. Por ello, su interés en identificar las múltiples posibilidades lingüísticas y materiales que se hacen presentes en el acto teatral con el fin de indagar la encarnación verbal desde todos los ángulos que le son posibles. La palabra novariniana es el poder del advenimiento de la creación:

Ecoutez ce que dit Moïse dans la Genèse : « Dieu dit : Que la lumière soit. Dieu dit : Qu'il y ait un firmament. » Chacune des œuvres des six jours est précédée de cette formule « Dieu dit »: le premier mot Dieu désigne le Père, le second dit désigne le Dieu le Verbe. C'est ainsi que le verbe de Dieu a crié dans la très lointaine solitude du premier temps. Son cri est la création de toute la nature, c'est lui qui appelle les choses qui sont, comme celles qui ne sont pas, c'est par lui que Dieu le Père a crié, c'est-à-dire a créé tout ce qu'il a voulu créer : il a crié de manière invisible avant que le monde fût fait, pour que le monde soit fait; il a crié en venant dans le monde de manière visible pour que le monde soit sauvé. Il a d'abord crié dans l'éternité, avant l'incarnation, par sa seule divinité ; il a crié ensuite dans sa chair⁵³⁰.

Novarina recrea el poder de la palabra, indagando su naturaleza en cuanto que aliento divino que crea y recrea el mundo y otorga vida al cuerpo, operando en continuas inversiones del sentido, Novarina logra proponer la posibilidad misma de que la palabra, ella misma, sea la presencia divina, que requiere el cuerpo humano para ofrecerse en el habla y en la cena eucarística retomando la figura de Cristo como verbo encarnado.

⁵³⁰ *Ibid.* pp. 492-493.

5.2 La palabra «Dieu» en *L'Acte Inconnu*

L'Acte Inconnu ha sido publicado en el año 2007. Se trata de un texto que vuelve a recoger los escombros de la escritura previa de Novarina. Retoma la estructura dialógica de *La Chair*, aunque de forma menos excesiva en cuanto a su extensión, contando con 181 páginas en la edición POL. En cierto sentido, parece también un texto más depurado, más controlado. En la contraportada del libro, encontramos una síntesis de su estructura externa, su división en actos:

L'Acte inconnu est un archipel d'actes contradictoires : acte forain, prologue sous terre, cascades de duos, accidents de cirque, spirales, rébus. Autant de figures, d'attractions, comme autant de mouvements d'un ballet... « L'Ordre rythmique », « Comédie circulaire », « Le Rocher d'ombre », « Pastorale égarée » : quatre mouvements renaissent l'un de l'autre et sont jetés aux points cardinaux⁵³¹.

Una división en cuatro, un «descuartizamiento del lenguaje», para ser devorado en un sacrificio poético de la palabra. Estas cuatro orientaciones del texto, suponen también una apertura de su sentido; en palabras del propio Novarina, en entrevista con Pascal Omhovère:

Pascal Omhovère : Les quatre mouvements de L'Acte inconnu, « L'Ordre rythmique », « Comédie circulaire », « Le Rocher d'ombre » et « Pastorale égarée », sont-ils comme autant de pièces mises ensemble ?

⁵³¹ AI. Contraportada.

Valère Novarina : Non. Plutôt quatre phases d'une métamorphose, quatre temps. Comme il y a quatre sens dans toute écriture : le sens littéral, le sens symbolique, le sens moral, le sens anagogique – dont le nom latin (sursumduction) dit bien ce qu'il est : un sens à l'arraché⁵³².

Se réfère Novarina à los cuatro sentidos de la escritura propuestos por Juan Casiano, que propone el sentido literario literal y espiritual. Éste último dividido en tres tipos de sentido: el sentido simbólico que corresponde a los significados ocultos del texto, el sentido tropológico que corresponde a su significado moral y el anagógico que corresponde a su sentido futuro. Esta superposición de sentidos es operada por Novarina para constituer cuatro estructuras autosuficientes pero relacionadas con el todo y que ponen de relieve, cada una, un sentido literario. Sirvan, a modo de ejemplo, las primeras réplicas de cada uno de los actos:

I. L'ORDRE RYTHMIQUE

1. Vivier de noms.

LE DÉSEQUILIBRISTE. - Entrent Le Théanthrope, Le Mangirier Olam, Sponx et Zéphyr, L'Illogicien, La Machine à dire Oui, La Machine à faire Vrai, Les Orifices Mentaux, Le Contresujet, Vox Spermutabilis, L'Homme de sous la Terre, Le Bonhomme Centuple, Irma Grammatica, Le Gardien de Caillou, Sa Chaise, Le Juge de Matière, Le Trompeur (...) L'Ultime des Reclus, La Machine à généraliser la mort, L'Huissier aux deux mille noms, La Machine à réparer le vide juridique, Le Sujet Perdu, Le Personnage du Corps, Jean Le Mangiaque, Le Mangeur Niant, L'Avaleur Pothaire, L'Enfant Vide de Soi, La Dame de Pique, Le

⁵³² OMHOVÈRE, Pascal. (2007) « Entretien avec Valère Novarina. » En: *L'acte Inconnu. Dossier*. Villeurbanne : TNP. p. 4.

Bruyeur de Vide, Les Mangeurs de tout en tout, L'Enfant mordant le sol seul contre tous⁵³³.

II. *CÓMEDIE CIRCULAIRE*

1. *Arpentage.*

LE DÉSÉQUILIBRISTE, se heurtant. - Je renverse les sujets un par un. Je touche les hommes un par un. Celui qui viendra après moi, je ne serai pas digne de lui porter sa planche⁵³⁴.

III. *LE ROCHER D'OMBRE.*

1. *L'amour géomètre.*

LA FEMME SPIRALE. - Viens plus près. Montre-moi ta pensée.

LE BONHOMME NIHIL. - La voici. Toute vraie pensée garde à la bouche goût de poussière : une trace du sol, cicatrice d'une chute, un reste de la poignée de terre d'où on vient ; toute pensée vraie porte une marque en creux: le négatif de la matière et du langage, le souvenir d'une poignée de terre dans la bouche.

LA FEMME SPIRALE. - Bonhomme Nihil, éclaire-moi sur le sentiment de la chair.

LE BONHOMME NIHIL. - Le sentiment de la chair n'est pas du tout la sensation d'avoir le concret du corps en soi-même ou en face, c'est une étrange impression et vertigineuse comme à l'orée d'un puits, un sentiment de descente, d'évidement, de passage, mort respiratoire et ascension. C'est sentir la flambée de l'air, du souffle au corps ; c'est sentir par notre chair que nous sommes ancrés au vide et le théâtre vivant d'un feu. Non ? Tu ne crois pas ?

LA FEMME SPIRALE. - Oui. Si. Non. Oui⁵³⁵.

IV. *PASTORALE ÉGARÉE*

1. *Un faux pas invisible.*

LA DAME DE PIQUE. - Pourquoi ce temps ? Pourquoi ce vide ? Ah qu'il est long ce vide ! pourquoi ce silence ?

RAYMOND DE LA MATIÈRE. - Pour Dieu⁵³⁶.

⁵³³ *Al.* pp. 8-10.

⁵³⁴ *Ibid.* pp. 54-55.

⁵³⁵ *Ibid.* pp. 101-104.

⁵³⁶ *Ibid.* pp. 143-145.

Como se puede observar, el inicio del primer acto apela a uno de los procedimientos preferidos de Novarina, las letanías que, en principio, en este caso, no dicen mucho más de lo que aparece en el texto: una «personas» invoca el nombre de otras «personas» de las cuales aún no sabemos nada. El inicio del segundo acto hace inevitable la referencia al mesías, del cual *Le Déséquilibriste* viene a replicar sus actos, asumiéndose en todo caso humilde e indigno ante él; la referencia a «la planche» (la tabla) hace inevitable la formación del sentido en torno a la posible juventud de Cristo, el oficio de su padre y su relación con su inevitable muerte en la cruz. El inicio del tercer acto *Le Bonhomme Nihil* inquirido por la *Femme Spirale*, responde a las cuestiones sobre la carne y el pensamiento, arrojando ideas sobre el sentido de la vida humana. El inicio del cuarto acto, finalmente, nos presenta una idea sobre un propósito, es decir, sobre el futuro, dando como respuesta ante el silencio y el vacío, a Dios⁵³⁷. Como se puede observar, se hace más o menos explícito el sentido de cada una de estas réplicas, con las cuales inicia cada acto pero hay que señalar que estos lenguajes se superponen a lo largo del texto, razón por la cual se hacen inseparables el uno del otro: estos sentidos literarios co-existen. Desde otro punto de vista, Chénétier-Alev, ve una estructura doble en *l'acte*:

Les deux premiers actes dressent une fresque parodique des grands combats épiques, où sont tournés en dérision les affrontements des hommes au nom de pratiques rituelles incompatibles ou de frontières à reconquérir, et où sont

⁵³⁷ Más adelante analizaremos con detenimiento la relación entre la palabra vacío y la palabra Dios que aparece en *l'Acte Inconnu*.

dénoncées les idéologies totalitaires qui ont oublié la complexité de l'homme et ont voulu en imposer une définition unique. Le second volet redéploie l'espace humain, tendu entre la condition de mortel et l'aspiration de l'esprit à la vie, dépouille l'humanité de ses faux attributs, et la rend à la fois à sa démesure et à son humilité⁵³⁸.

En el interior de este texto se encontraría, por tanto, una síntesis de la poética de sus primeros textos (digamos desde *L'atelier Volant* hasta *la Lutte de Morts*), en los cuales denuncia el poder operado principalmente en el lenguaje, para mostrarnos posteriormente una síntesis de sus textos (digamos desde *Le drame de la Vie* hasta *la chair de L'homme*) en los cuales el drama de la palabra opera en un sentido teológico del ser humano enfrentado al lenguaje o, mejor, encarnado por la palabra. Nuevamente, estas perspectivas se superponen y desarrollan a lo largo del texto.

L'Acte Inconnu no es sólo un título llamativo en sí mismo, sino que, en cierta medida, resume bien el efecto que provoca: se trata de un encuentro con lo desconocido, un vaciamiento del lenguaje que nos lleva por caminos no recorridos por nuestra palabra, excepto en lo que respecta a los motivos que siempre rumiamos cuando leemos a Novarina. Estos funcionan, ya lo hemos mencionado, como mecanismos que refrescan la recepción (como «puntos de contacto»), haciendo que los lectores y los espectadores tengamos la sensación de conocer aquello que vemos; aunque no entendamos

⁵³⁸ CHENETIER, Marion. (2007) « L'acte inconnu ou Tombeau pour Yorick : dramaturgie de la mémoire et dialogue des morts dans le théâtre de Valère Novarina. » En : *L'annuaire Théâtrale : revue québécoise d'études théâtrales*. No. 42. pp. 25-26.

muy bien todo lo que se dice, son motivos que se nos hacen familiares y, por tal, razón, nos dan una base en medio del arrojamiento al vacío de la palabra novariniana. Estas repeticiones son también repeticiones-variaciones que amplifican la posibilidad lingüística y de sentido operada por el lenguaje, y que, además, amplían nuestra percepción del mundo, aunque sea temporalmente en el aquí y ahora de la intimidad de la lectura o el aquí y ahora del ritual público del teatro.

Observaremos el desarrollo de estos motivos, retomando lo ya dicho con respecto a *La Chair*, pues vemos en ambas obras una relación muy próxima en torno a lo que será este acto sacrificial de la palabra sujeto-objeto de una eucaristía teatral. Iniciamos, por tanto, bajo la perspectiva que inferimos de la chair: un acto eucarístico en el cual, la palabra, anunciada como mesías, es comida y bebida en un texto-teatro elevada verticalmente en forma de plegaria. Continuamos bajo la idea de que Novarina pretende, quizá no concluir pero sí continuar con su pregunta por el misterio de la encarnación de la palabra, de ello se desprende su continua alusión a la animalidad:

LE CHANTRE 1. - Au sommet du mont Brucal, entrent et se voient pour la première fois : l'homme de Un et l'homme de Nu. Deux Protovolsques leur font face.

LE CHANTRE 2. Ils sont munis d'oliphants.

L'HOMME DE UN. - Voici autrui. Est-il en matière humaine ?

L'HOMME DE NU. - ...

L'HOMME DE UN. - Si votre ramage ressemble à votre plumage, vous êtes sans conteste le phénix des hôtes de ces bois.

L'HOMME DE NU. - Mnn ...

L'HOMME DE UN. - Qu'avez-vous vu en matière d'homme aujourd'hui ?
Qu'espérez-vous en matière humaine ?

L'HOMME DE NU. - Nous sommes des animaux d'esprit en ambulation libre dans la boîte noire.

L'HOMME DE UN. - Depuis combien de temps ?

L'HOMME DE NU. - Cinq mille sept cent soixante-sept ans et demi⁵³⁹.

Esta definición de L'Homme de Un sintetiza en cierto sentido la búsqueda en torno a la encarnación de la palabra humana. La animalidad humana atravesada por la doble acepción, en francés, de la palabra «esprit»: mente o espíritu; y que recoge los intentos de definir y diferenciar al hombre de los demás animales. Esto es, como animal racional (ciencias duras) o como animal simbólico (ciencias humanas); o, a su vez, como animal espiritual (religión). Si recogemos la acepción más elemental, etimológica de la palabra «esprit», nos podemos retrotraer hasta su base latina *spiritus*, que viene a su vez de *spirare*, que significa *souffler* (aliento, soplo).

Demonstratio.

RAYMOND DE LA MATIÈRE. - Voici deux récipients. Vides. J'y inscris, ou non plutôt j'y verse de L'eau. Ou du sang. Plutôt du sang. Ce liquide représente : Le contenu de L'Histoire... Dans l'un des deux récipients, je décide arbitrairement que l'homme est l'Acteur de l'histoire : voyez ... ; dans l'autre, que seul le grand hasard animal et sa causalité chimique nous agissent. Laissons-les reposer et s'écouler mille, deux mille, ou cinq mille sept cent quarante-sept ans. Au bout du compte, débouchez s'il vous plaît, le résultat est le même : toute l'eau est par terre. Sans l'homme ou avec l'homme, l'histoire de l'univers va au même trou. Et maintenant, allons maintenant au cœur du paradoxe : le liquide, c'est le langage.

⁵³⁹ AI. pp. 20-21.

C'est une eau réversible. Comme un sang à double face. Le langage est à la fois, dans notre bouche comme dans notre pensée, l'étincelle témoin qui reste de la divine énergie - et aussi une hormone, une simple hormone, que nous sécrétons, au jour le jour, pour modifier nos comportements⁵⁴⁰.

Así que, nuevamente, Novarina propona una idea adánica de la encarnación del lenguaje, que ya no es metafísica sino propiamente física y que se refiere al cuerpo como un entramado de tuberías atravesadas por el aire del cual proviene la palabra:

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - Examinez cet individu au sarxoscope, dépliez la chair de son personnage en forme d'un éventail à vue d'œil, livrez-le à la médecine !

LE CHANTRE 2. - Par le nez, il absorbe le vide ; par le nez il rejette le vide. Par la bouche, il parle au vide sans y penser. Et il souffle par tous les trous. Sa bouche contient des mots que d'autres ont trois cent mille fois prononcés avant lui et cependant il les dit⁵⁴¹.

El «espíritu» novariniano se constituye en un motivo recalcado como elemento material del teatro: la materialidad de la palabra, que recorre el cuerpo y se convierte en palabra. Una palabra que, en estado primigenio, hablaría al cuerpo:

LA DAME DE PIQUE. - Moi aussi, la voix de l'animal qui me mit bas me prie tout le temps dans mon oreille et me fait entendre dans mon oreille que le son bouche l'air du son. Elle dit: Fille, que faites-vous par ma voix? Êtes-vous en moi pour parler⁵⁴² ?

⁵⁴⁰ *Ibid.* pp. 83-84.

⁵⁴¹ *Ibid.* p. 109.

⁵⁴² *Ibid.* p. 122.

Esta voz es un estado «Otro»; alguien que nos habla. Una voz en «Otreidad» que viaja por el cuerpo, hablando a nuestros oídos antes de ser expulsada por la boca. Una voz que se hace presencia en el libro y la escena y es susceptible de ser vista, oída y tocada, como el mesías. Para ser encarnada en la eucaristía novariniana, la palabra requiere de un cuerpo nuevo, un cuerpo dispuesto a negar la palabra conocida y abrirse ante lo desconocido: «L'ENFANT À LA DIABLE. - Sois béni espace qui nous contiens, de même que mon corps me contient dans mon corps et de même que le vide contient ma personne⁵⁴³. » Un cuerpo vacío, una máscara mortuoria. Un cuerpo muerto dispuesto a dar vida a la palabra. Una vez dispuesto, desecho, la palabra está lista para encarnarlo. El ídolo humano es destruido en escena para hacer renacer un cuerpo «Otro», encarnado por la palabra, acto posible para el actor. Por ello, la constante alusión al teatro dentro del teatro. A lo largo de *L'Acte*, así como vimos en *La Chair*, Novarina vuelve a presentarnos el teatro hablando del teatro. Los actores encarnados por la palabra, hablando sobre sí mismos, o mejor, sobre el actor: «LE DÉSÉQUILIBRISTE. - « Resterait à dire ce qui distingue l'acteur véritable d'un imitateur d'homme⁵⁴⁴. » » El actor novariniano no aparece en el teatro, en esta «Boîte Noir», para imitar al hombre, sino para deshacerlo, para operar un primer sacrificio corporal del ídolo, y dejar de pie sólo su carne:

JEAN QUI CORDE. - Un acteur ne peut pas tenir tout seul en repos dans un seul cadavre, il en a trop fait le tour.

⁵⁴³ *Ibid.* p. 17.

⁵⁴⁴ *Ibid.* p. 131.

LE CHANTEUR EN CATASTROPHE. – Il créa les yeux et les appela : impasses du vide; il créa les mains et les appela: prenantes et adorantes; les mains ne prirent rien; il créa le cerveau et l'appela : centre insensible; il créa le cœur et l'appela: toi qui bats la mesure en vain; il créa les pierres et les tut; il fit la matière et de la matière il lit Adam; il tendit l'espace partout et l'appela par son nom; il déroula le temps qui nous prit et nomma le temps : le déroulé ... il forma l'homme et lui dit : reste debout. Mais l'homme se coucha devant les effigies de l'homme qu'il s'était adressées à lui-même⁵⁴⁵.

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - L'acteur apporte l'homme de face comme un ennemi devant lui ; il l'expose en pleine lumière sans modelé, sans l'ombre d'un personnage. Il dresse devant nous la figure humaine. S'il change d'angle, de point de vue, c'est d'un coup, sans transition et par saut, en décomposant toutes les figures à la fois, sans dégradé, sans nuance, géométriquement par coupes et en plans aigus. Sans ombre, sans halo, sans à-peu-près pour faire vrai, sans aucun flou et sans hésitation ; il exerce son art d'un trait et en pleine lumière ; il s'avance devant nous désimiter l'homme. Séminal, il est sans opinion comme les cailloux, minéral comme le crâne, neutre, nu, dépouillé de toute pensée et, quoiqu'il dise, finalement muet⁵⁴⁶.

En *l'Acte Inconnu* no nos encontramos ante la representación del hombre, sino ante su des-representación. El actor viene a destruir la imagen conocida del hombre y a mostrarnos su lucha más sustancial: la relación dramática entre el cuerpo y la palabra. Hacer de sí mismo el centro en el cual todo ocurre es negarse, sacrificarse en un acto kenótico; a su vez, es el actor el llamado a señalar este mismo acto. El actor, portando las palabras del autor, viene a decir cuál es su misión en escena. Una misión similar al recorrido del viacrucis por Cristo:

⁵⁴⁵ *Ibid.* pp. 133-134.

⁵⁴⁶ *Ibid.* p. 161.

LE BONHOMME NIHIL. - Le sentiment de la chair n'est pas du tout la sensation d'avoir le concret du corps en soi-même ou en face, c'est une étrange impression et vertigineuse comme à l'orée d'un puits, un sentiment de descente, d'évidement, de passage, mort respiratoire et ascension⁵⁴⁷.

El sacrificio de lo humano se hace centro de la reflexión novariniana por cuanto la ascensión se constituye en el acto de resurrección que ya mencionábamos en el análisis de *La Chair*. La muerte es hecha para quedar clausurada en un acto de renacimiento espiritual en el cual la palabra hace renacer el cuerpo sacrificado, haciéndose eco de la figura de Cristo. Otra referencia al viacrucis: « La vie est une planche⁵⁴⁸. » Esta frase aparece en el primer acto y se hace huidiza, irreconocible, incomprensible a primera vista. Pero, a medida que el texto avanza, empezamos a ver la procesión de Le Déséquilibriste:

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - Je suis la parole portant une planche. Je porte mon corps hors d'ici, puis de là vers ailleurs ... où sont les bois, où sont les forêts ?

LA FEMME SPIRALE. - Vers ce jardin.

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - Non, c'est lui qui vient vers moi⁵⁴⁹.

LE CHANTRE 1. - « Attendons que la coupe du temps soit pleine et buvons-la sans tarder ! » lui dit-il.

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - Je suis la parole portant une planche.

LA FEMME SPIRALE. - Ah, vous êtes la parole portant une planche.

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - Je suis la parole portant une planche.

LA FEMME SPIRALE. - C'est exact.

⁵⁴⁷ *Ibid.* p. 104.

⁵⁴⁸ *Ibid.* p. 41.

⁵⁴⁹ *Ibid.* p. 48.

LE BONHOMME NIHIL. - Sortez de cette vie où vous ne parviendrez jamais à faire l'homme !

LA FEMME SPIRALE. - Qu'est-ce que tu marches pendant que tu penses ?

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - Je marche ici que la prière n'est plus rien d'autre que le mouvement de descendre tout vers le sol : vers le sol, à la planche, vers plancher. La prière est dans l'esprit le mouvement d'enlever les couleurs, les vêtements, les paroles, le volume, l'espace, le temps et d'attendre la nudité de la figure d'homme, choquant ses pas. En frappant le sol d'où nous venons, où nous irons et qui est notre table. La vie, voyez-vous Madame, c'est de la terre avec un homme dedans en matière parlante, et sans personne à l'intérieur.

LA DAME DE PIQUE. - C'est un fou qui se prend pour la parole portant une planche !

LA FEMME SPIRALE. - Non, c'est un fou qui se prend pour la parole portant une planche !

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - Il faut que je me suicide avant d'arriver à la fin de la pièce.

LE CHANTRE 1 ET Le CHANTRE 2. - Exit trois quatorze⁵⁵⁰.

Le Déséquilibriste expresa el acto cristológico del actor en el teatro, quien deshace su vida y abre su cuerpo al espíritu divino que se encuentra en la palabra. La madera que carga sobre su cuerpo alude finalmente a la zarza ardiente (Éxodo 3,14) en el cual Dios habla a moisés; las imágenes bíblicas se superponen y se podría interpretar el recorrido actoral en escena como un viacrucis en el cual el cuerpo se aproxima a su ascensión para incendiar el madero con la palabra. Una especie de cruzamiento entre la imagen de la zarza ardiente y la crucifixión: la palabra (el verbo) atravesando la materia orgánica. Como es usual en Novarina, previene las imágenes de ser ídolos por lo cual, en una especie de distanciamiento destroza la imagen

⁵⁵⁰ *Ibíd.* p. 50-52.

crisológica, haciendo de *Le Déséquilibriste* un actor, que se asume en la simplicidad de su accionar: hacer de su tabla una mesa, para comer.

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - Un jour dans la montagne, j'entrai dans le mur de la montagne que je voyais face à moi ; je me suis tué pour plus dire un mot. Je suis la parole portant une planche : avant qu'Abraham fût, j'étais. 8.

RAYMOND DE LA MATIÈRE ET LE COUREUR DE HOP. - Vous êtes vraiment la parole portant une planche, non ?

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - Non-non, pas du tout ! je suis un acteur manipulant qui met la table avec du bois ... On l'a bien eue, hein, ma planche⁵⁵¹ ?

Pero, aunque niega su identidad de la «Parole portant une planche», hace de sí un objeto de sacrificio, ya que esta negación es una destrucción de la máscara, un procedimiento negativo que destruye un sentido para abrir otro: el actor en proceso destructivo. Cabe aquí hacer un pequeño paréntesis para señalar la forma en la que Novarina se sirve del teatro propiamente dicho para dar vida a uno de sus actores, ya muerto, Daniel Znyk :

Puis, pendant de nombreuses pages, la pièce semble se désintéresser du cadavre absent de Znyk : elle ne se souvient de lui, nommément, qu'à deux reprises (sous les espèces de Yoryk évidemment) à l'acte II, 6 (scène nommée « Anamnèse ») et à l'acte III, 11 : la scène s'appelle « La dormition de Polichinelle », ce qui laisse entendre que l'acteur/pantin n'est ni mort ni même mortel⁵⁵².

⁵⁵¹ *Ibid.* p. 16

⁵⁵² CORVIN, Michel. (2009) *Valère Novarina. L'acte inconnu*. Paris : Gallimard. pp. 232-233.

Daniel Znyk, antiguo actor de la compañía de actores que trabaja con Novarina, es referenciado en la puesta en escena y revivido para verlo aparecer como un espectro, para dar muerte a la muerte en un acto simbólico de reaparición-desaparición, en la cual Znyk aparece como una enorme marioneta manejada por dos actores. Novarina se propone, por tanto, llevar la resurrección hasta su máxima expresión en el hecho teatral, mostrándo un ritual absolutamente íntimo y haciendo de nosotros, espectadores, parte de tal evento.

C'est là l'acte de foi de l'artiste qui ne cesse de renvoyer l'homme – et pas seulement l'acteur – à sa condition mortifère, pour lui signifier que la mort l'attend à tous les tournants de son existence privée ou publique mais qu'en revanche, il a les moyens de dire « mort à la mort » : qu'il sache mourir au « vieil homme » robotisé par tous les automatismes de la civilisation et de la langue de communication ; qu'il s'écoute parler, comme au premier jour du monde, et il verra son corps de chair périssable transformé en corps « glorieux », corps de lumière, tout à la fois pétri de matière, nourri d'appétits et sublimé par le verbe⁵⁵³.

El lector-espectador se encuentra ante múltiples formas de la muerte « Nous naissons par strangulation. Nous mourons d'étouffement. [...] Nous versons des larmes sur nos morts puis nous les foutons en poussière⁵⁵⁴. » pero no en un sentido desesperante, sino ante la esperanza de lo cómico que se hace vital y otorga esperanza de un presente risible : « LA MÈRE VIVIPARE. - Une fois fixée la mort comme limite de la vie, restent, face aux murs, toutes les figures humaines entassées vives et alignées⁵⁵⁵. » La muerte es desbordada

⁵⁵³ *Ibid.* p. 233.

⁵⁵⁴ *AI.* pp. 29-30.

⁵⁵⁵ *Ibid.* p. 37.

en *L'Acte Inconnu*; aunque misteriosa y desconocida, es enfrentada cara a cara por los cuerpos y el espectador muere a su vez de su estado cotidiano para renacer con otros ojos, otras orejas, otro cuerpo y un nuevo espíritu con el cual observa la palabra. La referencia bíblica sirve para enfatizar este proceso lingüístico-corporal que recorre la intimidad de la lectura y la comunidad del acto teatral. La Parole Portant une Planche hace su recorrido hacia una eucaristía teatral:

RAYMOND DE LA MATIÈRE. –

« Çui qui mit l'chapeau d'épines À midi

Attaché à la colonne-e

Et moqué-hé hé hé hé hé

D'être en homme-e

Se coiffa d'INRI L'vendredi.

y s'trancha la gorge d'un coup

Nous lançant qu'c'était à nous.

On mangea tous ses vêtements

On s'reput dedans son sang.

On joua ses os's aux dés.

Il m'a pris dedans ses mains

Pour me faire en être-humain

Fit de moi une boule de glaisé-e.

Par son sacrifice comique

Il nous enseigne la pratique

De rouvrir pour en finir

Toutes les portes pour resurgir.

Lorsque Christ se releva

Du linceul du Golgotha

Hors de mort il s'exalta ...

Tournoyant ...

De son pied il écrasa
En disant felix culpa
L'crâne d'Adam ! »
Mort à la mort ! mort à la mort! mort à la mort⁵⁵⁶ !

Baschera encuentra en este texto la referencia a la resurrección de Cristo y a la resurrección en general⁵⁵⁷. La muerte de la muerte es una doble negación que invoca la vida. Por esto, *L'Acte* aboga por un teatro resurreccional que llama a la muerte para darle muerte: « L'acte inconnu est un tombeau d'où la parole appelle les morts⁵⁵⁸. ». Más adelante, *L'Acte Inconnu* rehace una comida, una última cena, en la cual « nous mangeons le monde⁵⁵⁹ », « nous mangeons la vie⁵⁶⁰ », « la vie que est une planche⁵⁶¹ » y resuena que bebemos « le monde en hanap de plastique⁵⁶² »; es decir, en *L'Acte Inconnu* estamos ante una última cena de la palabra, una cena que se repetirá como acto de rememoración de la muerte del cuerpo humano y de una antigua palabra, para renacer en un lenguaje desconocido, pero teniendo en cuenta que la palabra porta la vida, quizá eterna, del espíritu. Para cumplirlo, la palabra novariniana debe ser elevada en escena, plegarse, hacerse plegaria: « LA DAME DE PIQUE. - Prions l'espace. Prions les pierres. Prions cette boîte d'allumettes, la poussière de ces choses, le sol, cet homme qui vient

⁵⁵⁶ *Ibid.* pp. 147.148.

⁵⁵⁷ Cfr. BASCHERA, Marco. (2012) « Mort à la mort. Réflexions sur un thème récurrent dans le théâtre de Valère Novarina. » En : *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIXe siècle à nos jours*. Paris : Classiques Garnier. pp. 155-168.

⁵⁵⁸ CHÉNETIER, Marion. (2007) *Óp. Cit.* p. 14.

⁵⁵⁹ *Id.* p. 169.

⁵⁶⁰ *Ibid.* p. 175.

⁵⁶¹ *Ibid.* p. 41.

⁵⁶² *Ibid.* p. 32-33.

de passer⁵⁶³. » Sólo en este acto de elevación de la palabra a través de la plegaria, se cumple su misión vertical de aproximarse a lo divino:

LA DAME DE PIQUE. - Le monde est si beau. Seul un coup pardedans a pu faire en lui un véritable trou en forme de cosmos.

L'HOMME NU. - Pierre, prie ! Prie, prière ! prière, prie à ma place ! reste devant moi à jamais : jusqu'au bout de la suite des temps. Pierre de mon crâne, prie à ma place !

LA DAME DE PIQUE. - Qu'est-ce qui te sort encore par la bouche quand tu parles ?

L'HOMME DE NU. - Du sang d'homme. Des paroles⁵⁶⁴.

El cuerpo es la carne y la palabra es la sangre, en *L'ACTE INCONNU*:

RAYMOND DE LA MATIÈRE. - Seigneur ! départage mon trou à erreur, vis en moi et mets-moi hors de moi: irrigue et sauve ma pensée. Fais-moi partager les restes du monde que tu me réserves avec d'autres et non patauger devant tous ici sur l'inutile repas de moi-même auquel ma bouche n'a point part. Enlève mes paroles de nullité. Je t'offre le pain de ma chair, je suis ton hostie⁵⁶⁵.

La carne del actor se transustancia en hostia y sus palabras en sangre. El texto está elevado en su virtualidad escénica al espectador para que haga parte de la comunión:

10. Au public.

⁵⁶³ *Ibid.* p. 116.

⁵⁶⁴ *Ibid.* p. 117.

⁵⁶⁵ *Ibid.* p. 172.

LE BONHOMME NIHIL. - Je ne comprends pas ce que tu veux. Je m'interroge sur ton existence. Tu me laisses dans la panade. Je ne comprends pas ce que tu veux dire. Mon cercueil est vide autant que faire se peut⁵⁶⁶.

Y la «persona-actor», en su tensión mortalidad-vitalidad, servido en la cena del lenguaje, se ve lista para ser engullida. Toda relación queda invertida. En primer lugar, ya no es el hombre quien se come al mesías en el acto eucarístico, sino que pide al Señor ser engullido por él, para recordar su muerte: « Je t'offre le pain de ma chair, je suis ton hostie⁵⁶⁷. » En segundo lugar, la relación entre el actor y el espectador, horizontal, es cruzada por una línea vertical de divinización del espectador, el nuevo Señor llamado a comer la carne y la sangre:

LE BONHOMME NIHIL. - Spectateur, toi qui n'es pas comme nous sujet à notre mort comme nous, tu nous vois, tu nous juges, tu es celui dont les yeux nous regardent.

LE COUREUR DE HOP. - Qu'est-ce que tu regardes ? (*Lui tord l'oreille.*)

LE BONHOMME NIHIL. - Les yeux de celui qui nous regarde : y nous r'garde ! ... Seigneur, renouvelle Adam ! refais toute ta création à l'envers, inverse tout à l'endroit sous nos yeux ! Pardonne, Seigneur qui nous vois, pardonne nos silences, nos actions inutiles, nos paroles de trop, pardonne, Seigneur public⁵⁶⁸ !

En esta última réplica, se reabre el drama de la palabra : « La prière de l'acteur viendrait donc à la fin exprimer le désir d'entendre, non pas Dieu, mais le spectateur ; elle laisserait le drame dans un état d'irrésolution, gros d'une parole encore à venir, celle de celui qui se

⁵⁶⁶ *Ibid.* p. 52.

⁵⁶⁷ *Ibid.* p. 172.

⁵⁶⁸ *Ibid.* p. 180.

tait⁵⁶⁹. » La plegaria se lanza hacia el espectador quien recibe la palabra a su vez. Confrontemos esta transformación de la identidad del receptor, con la idea del otro en De Certeau:

Sin duda alguna el público, como la multitud en que se perdían los locos de Cristo, es para el texto místico la figura real del Dios a quien busca y supone la oración solitaria. Porque también para el que ora, Dios debe estar allí y “estar atento” al discurso que se le dirige. La oración se funda en esta expectación del otro, y sin embargo, no está segura de ella⁵⁷⁰.

En un último grito desesperado y esperanzador a la vez, haciendo eco de las últimas palabras de Cristo en la cruz, L'Ouvrier du Drame, pide al Señor, al «señor público», su absolución: «L'OUVRIER DU DRAME, s'avancant. - Seigneur, pardonne aux acteurs qui n'ont pas agi⁵⁷¹. » Este perdón tienen consecuencias en una lectura literal y espiritual:

La novedad de Jesús, ofrecida a partir de su oración y entrega en la cruz y de su resurrección, abre la posibilidad de ir más allá de la cuenta de los males cometidos; más aún, más allá de la culpa, para acceder por amor a una vida digna de ser celebrada con los otros⁵⁷².

El actor se ha negado a sí mismo y ha negado al hombre para enriquecer la concepción del drama de la encarnación de la palabra, de la cual el acto teatral es el laboratorio novariniano. El actor se

⁵⁶⁹ DUBOUCLEZ, Olivier. (2014) « Comment finir ou la prière faite au théâtre (Novarina et Augustin). » En : *Littérature*. No. 176. p. 128.

⁵⁷⁰ DE CERTEAU, Michel. (2010) *Óp. Cit.* p. 222.

⁵⁷¹ *AI.* p. 181.

⁵⁷² SÖDING, Gerardo. (2009) ““PADRE, PERDÓNALOS...” El perdón “difícil” y la novedad de Jesús.” En: *Revista Teología*. Tomo XLVI. No. 100. p.447.

ofrece ante el espectador: ofrece su carne y su sangre, su cuerpo y su palabra, para conmemorar su propia muerte y la destrucción del ídolo humano para ser comido y bebido por los ojos y las orejas del espectador. Accede a una nueva vida, una resurrección escénica de un cuerpo «Otro» y una palabra «Otra», transfigurados, transustanciados, como especias, casi irreconocibles, en los que se teje la esperanza del aquí y el ahora.

*

Después de la dramaturgia del exceso de *La Chair*, Novarina reduce notoriamente la insistencia y repetición de la palabra «Dieu» en *L'Acte*. Sigue siendo un texto de interés teológico y místico como *La Chair*, pero ahora, el camino que recorre es el de la reducción: la palabra «Dieu» aparece tan sólo treinta veces a lo largo de *L'acte Inconnu*. Parece poco comparándolo con la actitud maníaca que analizamos ya en el capítulo anterior. Esta reducción es también la respuesta a una perspectiva que fundamenta la forma en la que Dios es presentado. De momento, señalemos el recurso ya utilizado en *Le Discours* de una inversión de la imagen de la palabra creacional: «LE DÉSEQUILIBRISTE. –Dieu pète un immense regret et l'univers lui sort de la tête⁵⁷³. » Nuevamente la figura anal alude a un ruido, a un sonido creacional que se basa en el libro del Génesis 1,3 pero invirtiendo la salida de la palabra, y convirtiéndola en un aliento inverso. El ruido original muestra la búsqueda de un primer

⁵⁷³ AI. p. 162.

locutor, pero no desde el «Logos» racional, sino desde el aliento mismo de la vida orgánica:

A un lado de esas liturgias sociales del decir/escribir se encuentran los conjuntos doctrinales y descriptivos que las grandes instituciones religiosas edificaron alrededor de la oratio. Con sutileza y rigor, analizan un hablar: actas de las revelaciones divinas, actos del diálogo espiritual (u oración), actos de la comunicación fraterna, etc. Articuladas en la metafísica de la Escuela o separadas de ella, pero todavía suponiéndola, esas teorías conducen toda interlocución al comienzo absoluto del primer Locutor. Las palabras y las cosas delectan allí un lenguaje organizado por el advenimiento de una Palabra que debe oírse entre los ruidos del mundo, ese cuerpo de metáforas donde una atención ejercitada en las sutilezas de la retórica sabe reconocer el paso fugaz y los ardides de una voz fundadora, la del único⁵⁷⁴.

Existe una especie de indagación del origen sonoro del mundo. Ante un mundo dominado por las imágenes visuales, el sonido mantiene su rasgo originario; asumimos que esta es una de las razones por las cuales Novarina se ha obsesionado por un «Teatro de las palabras» que se distancia en cierta medida de un teatro obsesionado por la imagen. Como es usual, Novarina explora la palabra desde el aliento alude a su fuerza creadora, tópico ya visitado en *La Chair*:

LA DAME DE PIQUE. - Ça ne fait rien : reprends ton récit.

LA FEMME SPIRALE. - Moïse écrit : « En principe, Dieu créa le ciel et la terre. » D'un point il perça le temps : l'espace s'y étendit ... Je ne peux pas ... D'un autre il fit la nuit ; il frappa un coup dans l'espace, tout tomba : il appela la matière ... il

⁵⁷⁴ DE CERTEAU, Michel. (2010) *Óp. Cit.* p. 149.

y eut une lumière dans la matière; il éleva un animal proche des bêtes et lui donna à manger la parole de ses paroles; il endormit...

LA DAME DE PIQUE. - Continue.

LA FEMME SPIRALE. - Je ne peux pas ...

LA DAME DE PIQUE. - Continue.

LA FEMME SPIRALE. - ... il endormit les bêtes en deux rangées dans son cerveau ... je ne sais plus le texte ... les bêtes réelles et les bêtes négatives ... non ! non, il prit une poignée de terre et lui dit : Sois homme ! Et la terre ouvrit les yeux. Et elle ne le reconnut pas. L'homme sortit ; il se brisa : l'homme tomba défunt; il remplit, ensuite je ne sais plus ... l'eau de poissons, couvrit la terre d'animaux en glaise, remplit l'air de moucheron vrombrissants; dans le feu, il embusqua des salamandres: et il me mit devant toi. Et il décida que tous ceux qui sortiraient de nous se précipiteraient vers la mort. Tous se précipitèrent vers la mort. Nous la mangeâmes sans y penser. Quand nous eûmes de nouveau faim de lui, il avait disparu⁵⁷⁵.

Dos elementos se hacen llamativos, además, claro del principio creador divino. Por una parte, el hecho de que la creación, tal como la comenta La Femme Spirale, está íntimamente ligada a la muerte, cuestión que en el teatro de Novarina se repite: hacer de la muerte una contingencia necesaria para el renacimiento. Por otra parte, la alusión al acto de comer las palabras: «manger la parole de ses paroles» que sería en cierta medida, lo que en esta breve narración creacionista separaría al animal parlante de las bestias. Finalmente, igual de llamativo, pero consistente con esta estética eucarística del texto, el hecho de aludir a la memoria al explicitar el hecho de no recordar el texto: así la «persona» que no recuerda la narración creacionista, así la actriz que va al teatro a recordar las palabras. Muerte, comida y teatralidad hacen de este fragmento un eco del

⁵⁷⁵ AI. pp. 80-81.

hecho eucarístico que encontramos en *L'acte*. Pero no es este el único lugar donde se encuentra la palabra Dios conectada con esta visión sacramental del texto. Como hemos mencionado anteriormente, el sacrificio humano es necesario para llegar al sacramento teatral novariniano:

L'AMBULANCIER SANTON. - Descendons aux figures humaines et décrivon ces cadavres avec le respect dû à leurs restes. Que reste-t-il de l'homme une fois que nous l'avons prononcé ? Un soupir sur sa bouche.

LE BONHOMME NIHIL. - Mon Dieu, prie pour moi : que je me redresse de mes os et aille boire toute vive la vie ! Dé enfouis-moi de la terre - et que j'm'en sort ! Voici mes cendres, buvez et mangez !

Je souffre d'un désaccord total avec la mort. J'ai l'impression perpétuelle de n'être pas là⁵⁷⁶.

Ante la noción de la muerte humana, Le Bonhomme Nihil se dirige directamente a Dios, hablando con él, elevando una plegaria para que ésta sea acompañada por una plegaria divina. La «persona» se ofrece para ser bebida y comida explícitamente por Dios. Mucho más adelante, nuevamente aparece la figura sacramental del pan y el vino ofrecidos, directamente, a Dios:

LE CHANTEUR EN CATASTROPHE. - Toute viande me fait autre, j'aime vous respirer !

LE COUREUR DE HOP. - Je mange le pain trois fois triple !

LE BONHOMME NIHIL. - Alors, Dieu vit le pain, qu'il était bon, et le lendemain il changea tout en larmes.

LE CHANTRE 2. - Et le vin ? Et le vin ?

⁵⁷⁶ *Ibid.* pp. 17-18.

L'HOMME NU. - Pain ingurgité jusqu'au sang, calice bu avec la lie, je vois ton ombre sépucrale miroiter, je me bois toi-même, comme l'eau a bu le sou. « Fils de l'homme, j'aime ton animal⁵⁷⁷. »

La participación divina del acto eucarístico teatral queda constatada. Sin embargo, no queda asegurada; en medio de este enfrentamiento al sacrificio, habrá que estar atento para observar la verdadera carne y la verdadera sangre:

JEAN QUI CORDE. - Nous buvons du faux vin, nous mangeons du faux pain, nous prononçons des fausses paroles.

LE CHANTRE 2. - Nous mangeons par l'orifice du langage toute la matière du monde créé par Dieu ici répandue⁵⁷⁸.

En los tres ejemplos anteriores, la palabra Dios cumple una función de verticalidad. Cuando esta palabra aparece, y las «personas» aseveran algo, es *como si*, de entrada, estuviéramos obligados a aceptar que nos encontramos ante su presencia y que estamos dispuestos a ver cómo se lleva a cabo el ritual, con una presencia verbalizada. Nuevamente, como en textos anteriores, la presencia de Dios se hace a nivel icónico, por cuanto la palabra funge como presencia de la ausencia. Las plegarias elevadas a Dios, hacen de la imagen eucarística un ritual solemne:

L'HOMME NU. - Je ne veux plus m'intituler que « Personne dans le corps humain » !

⁵⁷⁷ *Ibid.* p. 171.

⁵⁷⁸ *Ibid.* pp. 174-175.

LA DAME DE PIQUE. - Ma vie, je la dépose sur cette table de bois. Je la remets à mes actes. Et ma pensée, je la dépose dans la boîte de bois. Quant à ma solitude, je l'offre à la solitude.

L'HOMME NU. - Ô mon Dieu, faites qu'une fois mort je ne me souviene plus de rien !

LA DAME DE PIQUE. - Si dans l'ombre du langage pousse encore de la pensée, absorbez sa boisson mutique⁵⁷⁹.

Como hemos explicado con anterioridad, posterior a la muerte literaria o escénica de estas personas novarinianas, opera un evento resurreccional gracias al acto eucarístico. L'Homme Nu da por sentado su retorno de la muerte, aunque no desee recordarlo, deseando así, una nueva vida. La palabra como presencia de una ausencia es probablemente el recurso más poderoso que utiliza Novarina. La aparición de la palabra Dios configura virtualmente el encuentro, ya no sólo del actor o de la persona, con Dios, sino también del lector espectador. Aparece una «Otreidad» que quiere hablar pero no lo puede hacer directamente, sino que lo hace a través de la encarnación en el cuerpo teatral.

L'HOMME NU. - L'univers est dans un ordre absolu : cela mérite d'être vu et souligné ; tout est dans un ordre absolu: c'est ça qui fait extrêmement peur ! Ce n'est pas le chaos de la matière qui fait peur, c'est d'entendre un ordre dedans.

LA DAME DE PIQUE. - Capture Dieu dans la géométrie ! commence par ça !

L'HOMME NU. - Ah non ! non pas ce dieu-là : pas celui du chiffre ! Il n'est pas celui qui est venu dans notre chair se livrer captif, pas celui qui nous libère en respirant, par offrande de notre souffle. Passant avec⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ *Ibid.* p. 123.

⁵⁸⁰ *Ibid.* p. 121.

Imposible, pues, aprehenderlo, sigue siendo inefable e inaprensible, y únicamente presentificable a través de la palabra teatral, por el aliento, por la ofrenda de la respiración; a través de un pasadizo por el cual podemos encontrarnos cerca de Dios, pero sin poder verlo o escucharlo, a menos que sea a través del lenguaje. Queda por decir cómo es que el vacío y la inversión establecen su relación con la palabra Dios: Ya hemos mencionado que el hombre se deshace en la escena a través de la palabra novariniana que lo descompone y luego busca provocar su renacimiento. Pero, observemos cómo la palabra Dios se hace partícipe de este desdoblamiento:

L'HOMME NU. - Seigneur tu m'as donné l'espace - voici l'espace - seigneur je te le rends ; tu m'as pris dans tes mains de lumière et dans tes mains de terre : reprends ! mets-moi en boule de silence comme avant !

LA FEMME SPIRALE. - Il effectue sa sépulture. Qu'est-ce que tu fais ?

L'HOMME DE NU. - J'abrutis Dieu par ma respiration. Oui. Viens, Messie ! J'apprécie sa cruauté. Il me défait. Il respire en moi-même à ma place.

LE DÉSÉQUILIBRISTE. - Resterait à dire ce qui distingue l'acteur véritable d'un imitateur d'homme⁵⁸¹.

Otorgado a Dios el poder destructivo, se le otorga también el poder de vaciamiento. Ambos, destrucción y vaciamiento son necesarios para el renacimiento. De manera que se entrega a Dios el poder de vaciar.

LE CHANTRE I. –
[...] Si j'étais Dieu,
Au commencement,

⁵⁸¹ *Ibid.* p. 131.

J'aurais poussé tout le monde dans l'vide⁵⁸² [...]

Sin embargo, Novarina alcanza a radicalizar mucho más su propuesta de negación. Ahora no sólo el hombre es negado, sino que Dios mismo lo es. Así como en *La Chair* Novarina ha recurrido a una larga lista de definiciones negativas de Dios, ahora se arroja directamente con la estructura propia de la palabra «Dieu» :

1. Un faux pas invisible.

LA DAME DE PIQUE. - Pourquoi ce temps ? Pourquoi ce vide ? Ah qu'il est long ce vide ! pourquoi ce silence ?

RAYMOND DE LA MATIÈRE. - Pour Dieu.

LA DAME DE PIQUE. - Ah bon, vous croyez ?

RAYMOND DE LA MATIÈRE. - Dans notre langue (si tu veux bien, comme les Latins, ne pas distinguer le u du v), il y a une anagramme du mot DIEU, c'est le mot VIDE⁵⁸³.

La palabra queda desdoblada y deshecha. Pero mientras que encuentra en la palabra «Dieu» el anagrama de la palabra Vacío, indaga las consecuencias de este hallazgo:

RAYMOND DE LA MATIÈRE. - Dans toutes nos phrases Dieu est un vide, un mot en silence, un trou d'air, un appel qui permet à l'esprit de retrouver souffle et mouvement. Aucun mot ne troue autant : c'est dans le langage un mot ouvrant, un motaimant, un vide, une attraction dans la pensée : une gravitation, un principe d'amour dans l'univers aimanté; un mot à l'envers de tous les mots et qui remet en mouvement l'esprit. Ne garder de lui que l'écartèlement, l'écartèlement de ses quatre lettres dans l'espace ... C'est un mot à laisser vide, en quatre lettres muettes,

⁵⁸² *Ibid.* p. 140.

⁵⁸³ *Ibid.* p. 145.

lié à l'espace, rayonnant aux points cardinaux. Le mot Dieu, le laisser ouvert, et nous attendant, le laisser vide comme le mot personne. Le laisser désert comme le théâtre d'une séparation, vide comme la scène du creux, le lieu du désir, de la faim, de la gravitation, de l'amour. Le vrai amour, le pur amour n'a lieu que dans le vide : il est élan, déprise, saut périlleux⁵⁸⁴.

La realidad es vaciada así como el hombre convertido en «personne» y, finalmente, la palabra «Dieu» es vaciada. Todo es vacío, abierto y liberado, quizás no para rellenarlo de significado, sino para alentararlo, darle aliento; en este sentido, el mismo Novarina encuentra un micro drama en la palabra Dios que la despoja de toda posibilidad de idolatría. No es la palabra «Dieu» la que importa, sino su fuerza creadora y a la vez negativa. De la total destrucción, la palabra Dios genera una nueva inversión y ofrece una nueva visión, que no excluye la anterior sino que la incluye: « On déroule une banderole où il est écrit « soahc el ennodro ueiD » et au verso « Dieu ordonne le chaos⁵⁸⁵. » » Es interesante observar que en este caso se trata de una didascalia posible, y que la palabra Dios ya no sólo es dicha, sino también escrita. Esta forma de materializar la palabra se fundamenta en la realización del lenguaje, que queda tatuado en nuestro pensamiento, generando a su vez nuevas interpretaciones. Ahora, bien, las manipulaciones propiamente dichas sobre la palabra D-I-E-U, dan a Novarina nuevas posibilidades de sentido. Manipular estas cuatro letras, hacen que se cumpla su interés por configurar un vacío y una

⁵⁸⁴ *Ibid.* p. 145-146.

⁵⁸⁵ *Ibid.* p. 168.

inversión que nos ofrezcan nuevas formas de ver el cuerpo, la palabra y la materia renacidas en el teatro.

6. LE VRAI SANG. TRANSFIXIÓN DE LA PALABRA

6.1 La palabra «Dieu» en *Le Vrai Sang*

Le Vrai Sang se constituye en el último texto para teatro de nuestro análisis. Escrito entre 2009-2011 y estrenado ese mismo año, este texto es un nuevo testimonio de su trabajo escritural que recoge lo ya hecho durante sus anteriores escritos, pero que, como ellos, se propone ahondar su dramaturgia, sus preguntas y motivos recurrentes. *Le Vrai Sang* es un texto constituido por cuatro actos y un prólogo, el cual se constituye en una reflexión en sí misma sobre el texto. El texto vuelve a mostrar su proceso escritural dentro de sí mismo: « Pendant l'écriture du livre, comme toujours, j'ai tenu un journal. Cette fois-ci, finalement, le journal est entré dans le livre⁵⁸⁶. » Como hemos señalado anteriormente, los textos de Novarina son textos sin un punto final dispuesto de antemano. Son textos escritos con cierta libertad, que son reescritos por el autor, sin corregir, sino a través de un proceso de reescritura sobre lo ya escrito; también son textos en los cuales, a medida que las «personas» se manifiestan, van descubriendo el propio viaje en el pensamiento y el lenguaje del autor. Ahora, en *Le Vrai Sang*, Novarina incluye este retorno del lenguaje sobre sí mismo para hacer parte viva del drama de la palabra. El prólogo del texto sirve como ejemplo:

⁵⁸⁶ LOAYZA, Daniel. (2010) « Entretien avec Valère Novarina. » En: *Le Vrai Sang. Dossier*. Clermont-Ferrand : La comédie de Clermont. p. 7.

L'ENFANT THÉORIQUE. – L'homme au chiffre parle avant. Aux pierres, à l'asphalte ! Cirque premonitoire. Prémonitions de cirque : enlevage d'une échelle ; marteau porté sur le billot par l'ouvrier. Cirque prémonitoire : savoir tout sans langage. C'est la main qui parle ! Se débarrasser des objets comme des mots. Rébus contre le langage. Observer l'offensive verbale des mots. Anatomie théomaniaque : symptômes ⁵⁸⁷.

Este prólogo permite entrar en la poética Novariniana, quizás no para comprender, pero sí para abrir los oídos, los ojos y el cuerpo a la salida-entrada de la palabra:

Developper quatre ou cinq scènes plus longues, quatre ou cinq rosaces en tournoiement, quatre ou cinq monologals⁵⁸⁸.

Parenthèses, apartés, inserts : chaque scène représentée comme en sachant plus que la vielle⁵⁸⁹.

Aucun acteur : il s'agit de représenter le monde comme au cirque : chantre, contre-chantre, sujet, contre-sujet⁵⁹⁰.

Idée de fertiliser les pages par les noms : faire vivre les pages par les noms agissant de dedans⁵⁹¹.

Esta explicitación de su indagación abre el libro o la escena ante el lector-espectador, le brinda pistas para liberar su sentido. Así, el lector-espectador tiene algunos elementos para entrar en contacto con *Le Vrai Sang*, puesto que, como sus demás textos, contiene una poética interna que se construye a partir de la posibilidad de encontrarnos frente a la palabra encarnada. A su vez, contiene su

⁵⁸⁷ VS. p. 9.

⁵⁸⁸ *Ibid.* p. 10.

⁵⁸⁹ *Ibid.* p. 12.

⁵⁹⁰ *Ibid.* p. 18.

⁵⁹¹ *Ibid.* p. 19.

poética explícita dentro del propio texto; el comentario que acompañaría al texto se encuentra dentro del texto mismo. Observemos, antes que nada, cómo es que el texto se nutre de elementos configurados en textos previos. En primer lugar, tenemos una insistencia sobre la pasión aritmética novariniana, que ya hemos señalado, por ejemplo, en *La Lutte de Morts*. En *Le Vrai Sang*, este elemento es explorado con menor intensidad, pero aún así, no deja de ser interesante verlo como uno de los motivos novarinianos:

7. *Parmi les nombres.*

LE CHRONOMAQUE. – Nous entendons dans l'espace agir la catastrophe du verbe compter : un, dix, huit, sept, quatre, cinquante-neuf, vingt-trois. Homme, sors ta brouette à calculer.

LE DOCTEUR LEMAIRE. – Il y a deux façons pour nous de nous noméroter la vie : l'une, en nous, par ce que nous dénombrons en nous-même, l'autre parce ce qui tombe à l'extérieur... La seconde use les chiffres temporaux, la tierce les nombres spiraux. Elles reviennent d'elles-mêmes aux mêmes zéros.

EXODURGE. – J'ai joué pendant cinq mille sept cent septante et un jours aux dés sans jamais tomber sur la septième face. Combien ont les nombres ?

LE CHRONOMAQUE. – Cent vingt-huit et six cent septante-cinq sont sept cent quatre-vingt mille huit cent trente-deux ; quatre-vingt-dix-huit trillions soixante-quinze mille trois, divisés par sept cinquante-cinq reste huit. Six mille six cent septante-sept divisé par un égale lui. Le reste reste à prouver.

EXODURGE. - Vous venez soudainement de prouver que l'homme a appris à compter avant de parler⁵⁹².

Este diálogo indaga la naturaleza de los números, en cuanto fenómeno interior y en cuanto fenómeno exterior, generando cierto pensamiento en torno a la abstracción numérica. También, como en

⁵⁹² *Ibid.* pp. 73-74.

La Lutte, los números están relacionados con el tiempo, razón por la cual aparece *Le Chronomaque*, pero esta relación es mucho más abstracta incluso, reservada para los lectores pues sólo ellos pueden reconocer el nombre de la «persona» a través de la notación dramática. En tercer lugar los números aparecen, explícitamente, como una forma de lenguaje, una forma pura y abstracta del lenguaje, o mejor, de proto-lenguaje, de un lenguaje anterior al que conocemos, como si la abstracción fuera un modo fundamental de lenguaje. *Le Vrai Sang* no sólo retoma elementos de sus primeras obras sino que también vuelve sobre el misterio adánico, cuestión desarrollada principalmente en *Le Drame de la Vie* y *Le discours aux animaux*. Esta vez, Novarina cuestiona sobre la aparición adánica:

JEAN SIGNAL. – Allons voir Vénus et vénérons le signal de la vie en boucle !

CATADIOPTRE. – Retournons dans le monde où Adam vient d’entrer par erreur !

LE SÉMAPHORIQUE. – Baptisons toute vie : chasse à autrui. Et construisons-la désormais à la taille de la petite grandeur de notre propre carcasse⁵⁹³.

Un temps pour rien.

JE. – Régnons sur nous-mêmes, frottons-nous les yeux à la face du sol, vénérons la vie en boucle.

TU. – Allez retourner dans le monde où Adam vient d’entrer par erreur !

IL. – Allez tourner dans le monde où Adam veut sortir par erreur !

JE. – Que l’univers nous poursuive avec sa logique⁵⁹⁴ !

⁵⁹³ *Ibid.* p. 36.

⁵⁹⁴ *Ibid.* pp.128-129.

Observemos que la estructura de estos cortos diálogos se asemeja bastante. En ambos casos aparecen imperativos, relacionados en primera instancia con «la vie en boucle», en segunda instancia con Adam y en tercera con el exterior («tout vie» y «l'univers»). En el primer diálogo, hay una invitación bautismal, que como veremos, se conecta con la noción de nombrar y llamar el mundo, así como con la idea del renacimiento. En el segundo diálogo aparece una ampliación de la entrada misteriosa de Adam, anexando variaciones verbales que invierten el sentido de la frase. El lector-espectador, gracias a estas estructuras y a la imagen de entrada-salida de Adam, puede tener esa sensación de haber escuchado la expresión en algún lugar, lo cual lo repliega sobre su propio pensamiento y su propio lenguaje. Como hemos mencionado con anterioridad, para Novarina el misterio adánico se asemeja a la misteriosa aparición del actor, en soledad, para nombrar las cosas y el mundo. Las entradas y salidas son las acciones actorales fundamentales, de lo cual se desprende alguna referencia al actor quien se convierte en el nuevo Adán.

Otra referencia o auto-citación que vale la pena ser destacada es la aparición, esta vez en cascada de las *Machines à Dire*. Así como en *La Chair de L'homme* o en *L'Acte Inconnu*, aparecen para dar cierta sensación de meta-lenguaje; sin embargo, hay que destacar que esta vez aparecen nombradas, como «personas» y no en las acotaciones. En *Le Vrai sang* también arrojan información que se asemeja a la de los medios masivos de comunicación:

LA MACHINE LINÉAIRE. – La Societé Sociétale des Cohésions Obliques communique : « Deux lévriers viennent d'être déclarés contre-sujets par trois

présupposés dogues circulaires ; ils se sont croisés sans un seul mot : croisant leurs reflets comme des nomades dans un miroir, pour reprendre l'heureuse formule du poète Marie-Godfroy Loubet⁵⁹⁵.

Desde la página 103 hasta la 113 de *Le Vrai Sang*, aparece esta cascada de Machines; observemos como ejemplo la primera réplica:

11. Vingt-neuf machines au point mort.

LA MACHINE MÉTRIQUE. – L'Entité beauceronne, le Front de Libération du Rouergue, la prétendue Autorité morvandiotte, le collectif Combien ça coûte, la Société de Reproduction et de Multiplication du Réel, la société de production de l'Émission Main mise, la société de production du Cycle J'y suis j'y reste, la société de production de l'émission de la rediffusion de Pas la peine d'en parler, la société d'élaboration laborieuse d'Y a rien à foutre, la Haute Mission à la société de reproduction de l'émission Société fermière, l'Union pentadrillheptique ainsi que l'Agence nationale à l'ingérence locale dans la gouvernance mondiale communiquent :⁵⁹⁶ [...]

Esta referencia parabólica a los «media» sirve como alusión a lo que alguna vez fue una explícita preocupación directamente política en Novarina, identificable, claramente, en *L'atelier Volant* o *Falstaffe*, y de forma más opaca en *Le Babil De Classes Dangereuses*. Hay cierto contraste entre una indagación más densa del lenguaje y esta indicación por rodeo del discurso dominante: «elles s'adressent à tous et à personne, communiquent fort peu entre elles et débitent une parole familière, mais morte. Elles offrent un contrepoint à la parole vivante, qui fuse obscurément tout au long

⁵⁹⁵ *Ibid.* p. 64.

⁵⁹⁶ *Ibid.* p. 103.

de la pièce⁵⁹⁷. » *Le Vrai Sang*, propiamente, retoma la indagación por una eucaristía teatral, retomando los motivos de carne y sangre, comida y bebida y su relación con el propio acto teatral. Las referencias a estos motivos en el texto son más reducidas en comparación con *La Chair* e incluso con *L'acte*; sin embargo, agregará algunos motivos que profundizan en esta experiencia sacramental y misteriosa de la palabra teatral. En *Le Vrai Sang* explora nuevamente la animalidad: « L'HOMME JUSTE - Si les animaux pouvaient parler, ils n'auraient rien à dire⁵⁹⁸. » Como es usual, esta exploración se remite a la relación entre animalidad y lenguaje : « LA FEMME SENSIBLE. – Tout l'animal pense malgré lui⁵⁹⁹. » Su cuestionamiento, que ya conocemos, se enfoca en la misteriosa encarnación de la palabra en el animal humano. ¿De dónde proviene nuestro lenguaje? ¿Cuáles son las condiciones de la encarnación de la palabra humana? ¿Cuáles sus consecuencias? A lo sumo, esta exploración proviene del propio teatro, lugar al que, según Novarina, vamos a ver el lenguaje. La posibilidad de un pensamiento animal o de un habla animal se dirige, parabólicamente, al atravesamiento del hombre por el lenguaje:

L'HOMME JUSTE. – L'homme a fait le chien à son image. L'homme est un mieux pire que la moyenne. L'homme est un animal intéressant. L'homme vaut une bonne moitié du quadrupède. L'homme est un néant capable de tout. L'homme est passé à côté de l'homme para la porte côté. Un jour l'homme ira à

⁵⁹⁷ LEFILLASTRE, Agnès ; ÉCHINARD-GARIN, Paul. (2010) « On vient au théâtre voir le langage » En: *Le Vrai Sang. Dossier Pédagogique*. Paris: Scérén. p. 8

⁵⁹⁸ VS. p. 60.

⁵⁹⁹ *Ibid.* p. 61.

l'homme lui dire, tout bas : « L'homme n'était pas la meilleure solution pour sortir d'animal⁶⁰⁰. »

El proyecto novariniano señala al hombre, pero desea su destrucción teatral. Por lo tanto, Novarina pretende explorar una poética no antropocéntrica, sino antropoclasta. Desea derrumbar la imagen que nos hemos elaborado del hombre, para dejar salir a otro animal, «Otro» distinto, que aparece, según Novarina, en el cuerpo del actor. Para ello, debe recurrir a un vaciamiento del hombre:

L'INFIRMIER TURBAN. – Allons.

LA FEMME PARALLÉLOPERPLEXE. – Où donc ?

L'INFIRMIER TURBAN. – Vider l'homme de son contenu⁶⁰¹.

Una vez vaciado, el hombre puede ser atravesado por el propio vacío, ampliando su sentido. No se trata de dar un nuevo contenido al hombre, sino de invertirlo para mantenerlo en el vacío: « LA FEMME EN DÉSÉQUILIBRE. – Les hommes sont deux écriteaux égaux : homme et emmoh : égal à l'homme, égal le mot⁶⁰². » El hombre se encuentra en un drama sobre sí mismo. Debe ser deshecho para rehacerse en algo de lo que no podemos hablar muy bien, pero que Novarina se atreve a mostrarnos sin proponer un sentido unívoco. En *Le Vrai Sang*, retoma el discurso de *Le discours aux animaux*, para mostrarnos a este hombre deshecho:

⁶⁰⁰ *Ibid.* p. 63.

⁶⁰¹ *Ibid.* p. 211.

⁶⁰² *Ibid.* p. 158.

LA PERSONNE CREUSE. – J'ai toujours été incapable de ressentir ce que j'éprouve, d'approuver mes pensées, d'agir mon action, d'identifier aucune de mes opinions. **J'ai vécu pour me venger d'être.** Je ne vois rien de ce que j'aperçois ; même votre langue se recompose dans le vide en mots que j'entends pas⁶⁰³ [...]

Y lleva esta deconstrucción a su máxima expresión, al hace luchar a la palabra contra nuestra noción de «ser»: «LE PENSEUR CATAPULTE. – L'Être : dieu des athées : stèle stabulaire ! Arbre amorphe ! Etre, synonyme mort. Mot à fuir. Verbe stable. États de faits. Apportez la statue de l'Être !... jetons-lui des pierres et des balles pourries⁶⁰⁴ ! » La estabilidad del «Ser» queda cuestionada, para abrirse ante un «no-ser» que son las «personas» novarinianas: no-seres que vienen a escena y que están en constante devenir. Así también la realidad, la materia, las cosas. La negación no se reserva únicamente para la idea de hombre, sino también a la realidad misma; por esta razón, a través de la palabra, Novarina pretende crear un vacío a través de la negación.

LA FEMME EN DÉSEQUILIBRE. – Il y a devant moi une chose, l'in-chose, l'autre chose, la chose autre, la non chose, l'antichose, l'envers de la chose, l'autrement de la chose et esohc : le renversement du nom de la chose en pensant. Nous touchons ça de doigts : parce que le monde est comme un négatif d'objets⁶⁰⁵.

Plein est le vide sans qui les choses ne sont que des choses⁶⁰⁶.

⁶⁰³ *Ibid.* pp. 67-68. EL resaltado es nuestro.

⁶⁰⁴ *Ibid.* p. 177.

⁶⁰⁵ *Ibid.* p. 159.

⁶⁰⁶ *Ibid.* p. 138.

De esta negación del hombre y el mundo se provoca un vacío; a partir de este vacío Novarina opera por inversión para provocar una transfiguración. El vaciamiento destruye el ídolo del «ser» y nos aproxima a la «Nada». Recordemos la lectura que nos comparte Christopher Innes respecto a la obra *Camino de Damasco*⁶⁰⁷ de August Strindberg:

El secreto de la puerta es la “nada”, a la cual, como lo opuesto del “ser” físico, aspira la naturaleza espiritual del hombre, y el sufrimiento se convierte en el catalizador que libera al espíritu, haciendo intolerable la vida cotidiana: notable transformación en que el sufrimiento y la humillación, contra las cuales se había levantado antes la rabia de Strindberg como algo carente de sentido, totalmente condenable, se convierten ahora en valores positivos⁶⁰⁸.

El sacrificio humano en la escena provoca un proceso de regeneración del ser humano espiritual. *Le Vrai Sang*, es probablemente el texto en el cual la destrucción del hombre y el mundo queda elaborada con mayor claridad. Hombre y materia son metamorfoseados, transfigurados; después de su muerte, su renacimiento nos muestra una «Otriedad». El espacio teatral y el cuerpo actoral son reconfigurados:

LA BOUCHE MÉDIATRICE. – La matière est transfigurée à temps.

LA MANGERESSE PLURIELLE. – Matière mère matérielle, viens dans nos mains ! Lumière, sonne le glas !

LA DÉVOREUSE VIE. – Nous mangeons le carré, le triangle, le cercle et sa courbe, et nous mangeons le point.

⁶⁰⁷ STRINDBERG, August. (1973) *Camino de Damasco*. Madrid: Edicusa.

⁶⁰⁸ INNES, Christopher. (1995) *Óp. Cit.* p. 46.

LA FORTE SILHOUETTE. – Viens, monde-mort, retourne en vie !

L'AVALEUR NÉANT. – Ce repas nous transfigurera en gens qui passent⁶⁰⁹.

TU. – Mangeons aux tables de biais avant que des métamorphoses s'accomplissent⁶¹⁰.

JE. – Matière mère, viens dans nos mains ! Lumière qui donne l'esprit et arrive, arrive !

IL. – La matière se transfigure à temps.

TU. – Aïe à mes entrailles : le son m'est parvenu⁶¹¹ !

El hombre de ja de ser individuo (indivisible), para constituirse en una nueva «persona» escindido entre su positividad y su negatividad, como la máscara:

L'écriture théâtrale devient de cette manière l'endroit et l'envers de la vie de la langue. D'un côté, il y a le geste avec lequel la *parole* sort de la Grand Encyclopédie du Sommeil et vien au monde comme *individu* doté de sa propre respiration (le nom devient « personne » et la « chose » devient être animé, éveillé à la vie par le nom) ; de l'autre, il y a le *murmure de la matière*, dans lequel n'existe plus la distinction entre le sujet-porteur de la parole et la parole qui *soutient* le sujet parlant. La parole rend vivant tout ce qui est doté de *son*, pendant que la langue rend théâtre tout ce qui est doté de souffle, d'*animus*⁶¹².

Esta es la razón por la cual novarina, como hemos dicho anteriormente, se aleja del concepto de «personaje»: ese ser que se resquebraja para individualizarse; prefiere el concepto de «persona» porque recoge el «prósopon», la máscara griega; el «personare», la máscara para resonar en latín; y la «personne» del francés: alguien y

⁶⁰⁹ VS. pp. 71-72.

⁶¹⁰ *Ibid.* p. 120.

⁶¹¹ *Ibid.* p. 121.

⁶¹² GRANDE, Maurizio. (2001b) *Óp. Cit.* p. 214.

nadie a la vez. Parte del drama, por tanto, ocurre en nuestra concepción de lo que es el individuo:

LE DANSEUR EN PERDITION. – Harangue aux autruistes et aux désaltruistes ! Sermon solitaire par le corps récalcitrant ! Somme contre l'individu. Dicté par l'homme à deux corps ! Je plaide contre l'individu ! Je soutiens hors pensée que la pensée n'est rien qu'une onde rythmique. Que les mots pensent pour nous⁶¹³ !

La lucha ocurre en el lenguaje. Es un drama de la palabra. Novarina encuentra las formas para mostrarnos esta lucha y quizás no su conclusión:

LECOUREUR DE HOP. – [...] Comment t'appelles-tu ?

L'INDIVIDU. – Personne⁶¹⁴.

El individuo es transfigurado en «personne», en nadie, en una máscara teatral, en un cuerpo resonante y eso es todo. Para lograrlo, debe haber un nuevo drama: este vaciamiento implica la muerte pública del actor, sacrificándose públicamente en un acto kenótico: « L'ANTROPOCLASTE. – Si j'étais acteur, j'aurais commencé par me tuer⁶¹⁵. » Después de su muerte, y de esta muerte en cierto sentido metonímica, pues la muerte pública, este sacrificio, implica la muerte de todos, se configura, como vimos en *La chair* y *L'Acte*, en la posibilidad de un renacimiento, o mejor, de una resurrección:

⁶¹³ VS. p. 172.

⁶¹⁴ *Ibid.* p. 26.

⁶¹⁵ *Ibid.* p. 24.

ANTIPERSONNE IV. – Nous avons affaire à la résurrection permanente au fond de notre souffle : parce qu’il y a, dans notre souffle, un envers de l’esprit, qui passe, trépasse, meurt par revers et à l’endroit : l’esprit renverse et respire. Il faut toujours ici, dans l’instant présent, ne pas oublier le retournement, se remémorer le retour, le battement de la pensée, la pulsation mentale, le niement du souffle⁶¹⁶.

Caído en la tierra de nuestro escenario (sea mental o sea físico), el cuerpo humillado, el cuerpo que besa la tierra de la que proviene, retorna a la vida por el aliento original. La palabra encarnada es la base del acto resurreccional. Pero no cualquier palabra implica la resurrección. Debe ser una palabra hecha para ser comida por el actor; una palabra pan, una palabra corporal: « IL, à l’un des spectateurs. – « Oublie que t’souviens de rien ! mange septante-neuf mille huit cent cinquante-six lettres, c’est du pain⁶¹⁷ ! » » De esta forma, retornamos a la misa eucarística, « une messe par marionnettes⁶¹⁸. » Esta misa recuerda en cierta medida la obra de Jean Genet, quien pretendía que sus puestas en escena aludieran a la misa como ceremonia litúrgica base para el evento teatral pues en él es elegida como la gran metáfora del teatro al desaparecer la base dramática bajo la profusión de ornamentos y símbolos⁶¹⁹; por otra parte, buscaba que sus personajes se asemejaran a las marionetas. Ahora bien, no sólo Genet, sino buena parte de la búsqueda de las vanguardias pretendió alguna relación entre marioneta y experiencia espiritual en el teatro:

⁶¹⁶ *Ibid.* p. 249.

⁶¹⁷ *Ibid.* p. 141.

⁶¹⁸ *Ibid.* p. 243.

⁶¹⁹ INNES, Christopher. (1995) *Óp. Cit.* p. 169.

Una expresión natural de este interés llevó a los simbolistas a explorar las posibilidades del teatro de títeres, que hasta entonces había sido relacionado con diversiones burdas y populares. La visión del actor ideal, según Gordon Craig, como una “übermarionette” corrió paralela a la idea de Maeterlinck de que unos títeres serían los actores más apropiados para sus primeras piezas, o por la original intención de Lugné-Poe de fundar su Théâtre de l’Oeuvre como teatro de títeres. En realidad, sí existe un aspecto simbolista natural en los títeres. Su abstracción de la forma humana representa las emociones a un nivel general y simplifica una secuencia de acciones a sus hechos esenciales. La experiencia individual nunca se entromete como inevitablemente ha de hacerlo hasta cierto punto con la personalidad de un actor. El valor particular de esto es que un títere se encuentra en la misma relación con la realidad que una bandera nacional con una nación, de modo que la visión completa encuentra su cabal expresión en la mente del espectador y no en el escenario –percibido objetivamente en lugar de ser presentado como algo objetivo, externo- y en la típica idea simbolista de que los títeres impersonales, siendo de madera y cartón, poseen una vida pura misteriosa. Su aspecto de verdad nos sorprende desprevenidos, inquietos. Sus gestos elementales contienen la expresión completa de los sentimientos humanos.⁶²⁰

El propio Novarina expresa esta marionetitud pero en el actor, desde una perspectiva mística, un encuentro con lo «otro». Ya no se recurre a la marioneta como elemento físico para llevar a cabo esta abstracción, sino que el actor mismo es, en Novarina, una marioneta. En *Lumière Du Corps* esboza a modo de aforismos esta perspectiva: « L’acteur au sommet de son art est une marionnette : joué par autre chose – ou par quelqu’un d’autre que lui⁶²¹... » Es otra cosa que actúa en él es el lenguaje. Por tanto, la palabra genera la transustanciación en el cuerpo del actor, se transforma en algo

⁶²⁰ *Ibíd.* p. 30.

⁶²¹ LC. p. 18. Cfr. ARTAUD, Antonin. (1969) *Óp. Cit.* p. 93.

más, una nueva presencia real en escena. «Otro» habla en el autor, «Otro» habla en el actor:

S'effondrant et renaissant dans un instrument, tombant plus vite qu'une pierre, se redressant hors pesanteur, en mouvement dans un espace et un temps discontinus, nous démontrant visuellement que tout est saut dans la nature, passage brutal d'un monde à l'autre, paradoxe, passant temps et espace, sautant saut en salut, la marionnette renverse tout : elle met l'homme bas⁶²².

Aquí podemos relacionar la imagen del actor marioneta con la zarza ardiente y con la pasión y crucifixión de cristo. La palabra atraviesa la madera orgánica ; la palabra atraviesa el cuerpo. Y esta aparición puede ser percibida a través del motivo de la sangre : en *Le Vrai Sang*, la comida eucarística sólo estará completa con la aparición de la sangre como bebida complementaria: « LE CHANTRE. – Une scène est à boire, une autre est à manger ; une scène est à savoir, la vie est trépassé : « Divisé, compté, pesé, oint, bu⁶²³. » » El vino se consagra en escena; la sangre es el elemento fundamental de esta ceremonia. Novarina, nos retrotrae al antiguo testamento, al Génesis 22 para recordar y conmemorar el drama del sacrificio humano y hacer del vino un motivo fundamental del texto:

Autre scène.

JE. – Alors, j'aillai devant le sang et lui dis : Père, êtes-vous enfin prêt pour le sacrifice ?

TU. – Oui.

⁶²² *Ibid.* p. 20-21.

⁶²³ VS. p. 51.

JE. – Voici la nuit.

La nuit tombe par erreur et on rejoue cette scène.

JE. – « Abraham mon père, j'ai peur. »

IL. – Non non, ne jouez pas La Confiance d'Isaac ! donnez plutôt La Dormition de Polichinelle !

JE. – « Abraham mon père, avec qui allons-nous recommettre l'acte hideux ?

TU. – Isaac mon fils, porte le bois de ce fagot... Le mouton, nous allons l'égorger par surprise : ensuite nous le Brûlerons tout entier.

JE. – Je le sais, père, je le sais...

TU. – Avec qui mon fils allons-nous commettre l'orgie rouge ?

JE. – Père, nous allons faire le sacrifice : mais où est le mouton ? je ne vois pas le mouton...

TU. – Il n'y a pas de mouton mon fils, mais j'ai caché une bouteille sous le fagot ; buvons ce vin. »

Du vin est versé et bu⁶²⁴.

La voz del ángel que perdona la vida de Isaac, presente en el texto veterotestamentario, queda clausurada por un acto ritual de bebida del vino. De este sacrificio humano, que para la patristica pudo leerse como una prefiguración del sacrificio cristológico, y del motivo del vino, se desprende el ofrecimiento de la sangre a lo largo de *Le Vrai Sang*; el motivo de la sangre muestra un hálito sacrificial.

IL. – Pensons comme Adam : assénons nos pensées contre notre front et émettons du sang en langage.

JE. – Qu'il lave nos visages⁶²⁵.

TU. – Au trou respiratoire, la scène est noire de sang⁶²⁶.

⁶²⁴ *Ibid.* p. 141.

⁶²⁵ *Ibid.* p. 137.

⁶²⁶ *Ibid.* p. 141.

LE CHANTRE. – Le sang des antipersonnes se répand en silence dans l'espace⁶²⁷.

ANTIPERSONNE VII. – La vie nous est prêtée pour l'offrir, comme le sang. Elle est notre offrande⁶²⁸.

La sangre llena el espacio, en ofrenda. Es un ofrecimiento de los cuerpos. La sangre complementa el acto eucarístico de la cena y se hace primordial en *Le Vrai Sang*. La carne es llamada a una transfiguración:

LA FEMME EN DÉSÉQUILIBRE. – Ah, chair ! vieux tissu dont nous revêtit la femme pour naître, tu n'es qu'une poussière de terre, un sac de papier rouge qui nous sort par la bouche qui étouffe⁶²⁹ !

LA FEMME EN DÉSÉQUILIBRE. Ah, chair ! immonde tissu dont nous déguisa la femme pour naître, tu n'es qu'un chiffon de matière tue à blanc, une poussière de sang rouge, pendue par la bouche qui nous souffla et étouffa ! Malédiction à celles dont nous formons l'écheveau ! Mort aux faces⁶³⁰.

La vieja carne ha de ser reconstituida en el teatro. La palabra debe atravesarla para convertirse en elemento susceptible de ser conmemorado: « LA FEMME EN DÉSÉQUILIBRE. – Notre parole se répand maintenant comme une onde qui dévore le monde et nous mange en retour. Nous nous séparons les uns les autres en parlant⁶³¹. [...] » Para que la carne pueda ser comida en escena, debe ser comida primero por la palabra. Sangre y carne quedan unidas en el continuo acto de hablar, del cuerpo brota la sangre que

⁶²⁷ *Ibid.* p. 219.

⁶²⁸ *Ibid.* p. 230.

⁶²⁹ *Ibid.* p. 158.

⁶³⁰ *Ibid.* p. 159.

⁶³¹ *Ibid.* p. 152.

podemos ver a través del espacio: « *L'espace ouvrant sur lui. Le langage est visiblement offert et déversé dans l'espace comme s'il était le vrai sang*⁶³². » El motivo eucarístico queda completado por la nueva carne y la nueva sangre que brotan en el espacio. Ya no se ofrecen sólo al espectador en el espacio, sino también al tiempo, pues el tiempo es Señor:

ANTIPERSONNE XIII. – Arrête-toi. Regarde l'inhumanité du temps.

JEAN CHRONOCLASTE. – C'est-à-dire ?

ANTIPERSONNE IX. – Le temps est Seigneur.

JEAN CHRONOCLASTE. – C'est-à-dire ?

ANTIPERSONNE XIV. – Nous lui donnons tout. Par le temps, grâce au temps et surtout grâce à la fin qu'il nous offre, nous ne vivons pas notre vie, nous ne la possédons pas, nous l'offrons. Le temps consume et sauve. Si tu veux bien l'ouvrir de a à z, temps est le sauveur.

JEAN CHRONOCLASTE. – Donc quoi ?

ANTIPERSONNE VII. – La vie nous est prêtée pour l'offrir, comme le sang. Elle est notre offrande.

JEAN CHRONOCLASTE. – J'en doute⁶³³.

El Señor quien se dirigía la plegaria en *L'Acte*, como vimos, era el espectador. Ahora el interlocutor queda dislocado nuevamente: se trata del tiempo. El sacrificio se amplía a través del espacio y del tiempo a través de la palabra plegada y desplegada en escena. Hasta aquí los motivos novarinianos continúan, particularmente asumiendo la teatralidad como eucaristía, poniendo de relieve el motivo de la sangre, que se emparenta con el sacrificio por una

⁶³² *Ibid.* p. 13.

⁶³³ *Ibid.* pp. 229-230.

parte y con el lenguaje por otra. No obstante, encontramos nuevas pistas para una nueva lectura: el motivo del agua. Un motivo completamente nuevo en la dramaturgia novariniana, apenas desarrollado en *L'Acte Inconnu*⁶³⁴ que tendrá consecuencias en nuestra lectura de la textualidad dramática como experiencia mística. El discurso del agua y la sangre de Raymond de la Matière es retomado literalmente en *Le Vrai Sang*, pero estará rodeado por otras alusiones al agua que hacen que este discurso, esta autocitación cobre un nuevo sentido: « JE. – Le verbe engendra la chair en criant et les eaux liquides sortirent des pierres sans parler⁶³⁵. » La imagen del verbo engendrando la carne con un grito presentada al mismo nivel de las aguas saliendo de las piedras produce un efecto interesante. Se trata de una especie de analogía de la cual el verbo es a la carne lo que las aguas son a las piedras: una materia vital que modifica la materialidad terrestre de la carne así como de las piedras. Quisiéramos insistir sobre esta relación carne-piedra, que corroboramos en el mismo texto: « LE COUREUR DE HOP. - Oui, l'homme est une pierre⁶³⁶ ! » Si el hombre es una piedra, de él salen las aguas líquidas a las que Je hace alusión en la cita anterior. La imagen de un atravesamiento es inevitable. Pero aún hay más, más adelante, *La Femme en Déséquilibre* y *L'Homme Hors de Lui* dialogan acerca del agua:

LA FEMME EN DÉSÉQUILIBRE. – Qu'est-ce que tu veux faire avec cette eau ?
L'HOMME HORS DE LUI. – Rien. Je la puise.

⁶³⁴ AI. pp. 83-84.

⁶³⁵ VS. p. 132.

⁶³⁶ *Ibid.* p. 226.

LA DEMME EN DÉSÉQUILIBRE. – Tu ne puises que l'eau qui donne soif.

L'HOMME HORS DE LUI. – Je ne comprends pas.

LA FEMME EN DÉSÉQUILIBRE. – Je te donnerai de l'eau telle que tu ne puisses la tenir dans tes mains ni la comprendre...

L'HOMME HORS DE LUI. – Mais celle-ci non plus je ne peux la tenir.

LA FEMME EN DÉSÉQUILIBRE. – Ce que tu ne possèdes, donne-le. Je t'explique aujourd'hui clairement des choses que je ne comprends pas.

L'HOMME HORS DE LUI. – Oui, comme nous sommes nus maintenant : et comme nous reconnaissons la joie !

LA FEMME EN DÉSÉQUILIBRE. – Frottons nos visages avec des masques : lançons nos pensées contre nos fronts, anéantissons-nous de questions et taisons-nous. Émettons du sang en langage : qu'il lave nos visages⁶³⁷.

Tanto la sangre como el agua serán donadas en cuanto lenguaje. El agua hace parte del lenguaje expelido y donado por las «personas» novarinianas. Como decíamos, para ello debe haber un negación previa, un vaciamiento, una mascarada y una lucha contra el individuo: la expresión « qu'il lave nos visages » pareciera hacer alusión a la sexta estación del viacrucis tradicional, cuando, según la tradición, una mujer se acerca a Cristo en el camino al calvario y le ayuda, con un paño, a limpiar su rostro de la sangre y el sudor y su imagen icónica queda impresa en dicho paño; la imagen que propone Novarina está invertida: Limpiando el rostro con una máscara brota sangre, la cual lava el rostro. La sangre es algo que no se posee pero se puede donar, solo desposeyéndola; la sangre brota junto al agua en una donación. Una donación de algo que estas «personas» no comprenden ni poseen pero lo donan ante nosotros. Dos tipos de materialización se conectan con la palabra

⁶³⁷ *Ibíd.* pp. 163-164.

encarnada del teatro: ya no se trata sólo de la sangre sacrificial, sino también del agua que la acompaña. Recordemos la autocitación:

L'ENFANT A LA DIABLE. – Alors je vais vous rechercher dans l'acte inconnu la leçon inaugural du professeur Raymond de La Matière.

[...]

RAYMOND DE LA MATIÈRE. - Voici deux récipients. Vides. J'y inscris, ou non plutôt j'y verse de L'eau. Ou du sang. Plutôt du sang. Ce liquide représente : Le contenu de L'Histoire ... Dans l'un des deux récipients, je décide arbitrairement que l'homme est l'Acteur de l'histoire : voyez ... ; dans l'autre, que seul le grand hasard animal et sa causalité chimique nous agissent. Laissons-les reposer et s'écouler mille, deux mille, ou cinq mille sept cent quarante-sept ans. Au bout du compte, débouchez s'il vous plaît, le résultat est le même : toute l'eau est par terre. Sans l'homme ou avec l'homme, l'histoire de l'univers va au même trou. Et maintenant, allons maintenant au cœur du paradoxe : le liquide, c'est le langage. C'est une eau réversible. Comme un sang à double face. Le langage est à la fois, dans notre bouche comme dans notre pensée, l'étincelle témoin qui reste de la divine énergie - et aussi une hormone, une simple hormone, que nous sécrétons, au jour le jour, pour modifier nos comportements⁶³⁸.

Leemos en *Le Vrai Sang* esta “sangre de doble cara”, el líquido lingüístico que emana materialmente en la escena: el lenguaje. Y este, tiene, de acuerdo a Raymond de la Matière, un elemento humano-corporal y un elemento divino-energético: intentamos leer en este asunto la relación entre sangre (elemento sacrificial humano) y el agua (que sería el elemento divino-energético). Según Ramat, en este fragmento existe un entrecruzamiento de la relación entre la causalidad y la finalidad de la materia⁶³⁹; podríamos

⁶³⁸ *Ibid.* p. 204.

⁶³⁹ RAMAT, Christine. (2015) *Óp. Cit.* p. 41.

interpretar aquí la relación humano-divina, en cuanto sangre y agua son mezcladas para arribar al mismo agujero. Si aceptamos nuestra lectura inversa de la sexta estación del viacrucis, la conexión con la crucifixión es inevitable. Para completar una conexión con la crucifixión, echamos mano de otra réplica del texto:

L'AGISSEUR SOUDAIN. – Montrez vos cicatrices !

LA FEMME D'HECATOMBE. – Nos cicatrices sont nos bouches. Auxquelles nous ne tenons plus⁶⁴⁰ !

La cicatriz, la herida, el agujero de la «persona» novariniana es su boca, de la cual brota sangre y agua, abriendo espacio y tiempo. La elevación de la palabra en crucifixión, en un lugar en el que se encuentran lo humano y lo divino, como veíamos en *L'Acte* es indagada por novarina hasta el suceso posterior a la muerte de Cristo en la cruz, que aparece en el evangelio de Juan 20, 33-34: “Cuando se acercaron a Jesús, se dieron cuenta de que ya había muerto; por eso no le rompieron las piernas. Pero uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y, en seguida, brotó del costado sangre y agua.” Recordemos que la patrística lee en este evento los símbolos de los sacramentos del bautismo y la eucaristía, tal como Benedicto XVI lo señala en su mensaje para la cuaresma de 2007:

Con el agua del bautismo, gracias a la acción del Espíritu Santo, se nos revela la intimidad del amor trinitario. En el camino cuaresmal, recordando nuestro bautismo, se nos exhorta a **salir de nosotros mismos** para abrimos, con un

⁶⁴⁰ VS. p. 198.

abandono confiado, al abrazo misericordioso del Padre (cf. san Juan Crisóstomo, Catequesis, 3,14 ss). La sangre, símbolo del amor del buen Pastor, llega a nosotros especialmente en el misterio eucarístico: «La Eucaristía nos adentra en el acto **oblativo** de Jesús (...); nos implicamos en la dinámica de su entrega⁶⁴¹.»

La salida de sí mismo y la ofrenda son dos elementos indisolubles de la dramaturgia novariniana. Es por ello que esta lectura de un renacimiento y una ofrenda, en lo que leemos como un rodeo, una parábola dramática a los sacramentos del bautismo y la eucaristía, son fundamentales para entrar en lo que Novarina presenta como la base de su pensamiento frente al teatro y que atraviesan, según nuestra lectura, sus etapas como dramaturgo. En lo que respecta al teatro, *Le Vrai Sang*, como los textos anteriores, recoge ideas en torno al teatro mismo, el teatro se metateatraliza y se repliega sobre sí mismo, cuestionándose:

FANTOCHARD. – C'est notre don qui nous délivre. Le fait que nous soyons sur ce théâtre de terre juste des donnés de l'homme⁶⁴².

LE CONTRE-CHANTRE. – Un acteur traîné sur scène est en sang : apporté sur un plateau pour naître ; il sort dans son costume noir-blanc.

LE CHANTRE. – Un acteur traîné sur scène est déjà tenu pour mort par le public. (A celui que l'on traîne.) Tu seras sauvé par ton manque et par le vide amour en toi, l'amour vide en toi ! s'il te creuse, s'il te creuse bien ! créature appelante, tu seras sauvée : créature inappropriée, indéfinie, infinie, tu ne seras sauvée que très libre : tu ne seras pas sauvé par ton individu !

LE CONTRE-CHANTRE. – Tu seras même sauvé sans ton individu. Tu seras sauvé par personne. Tu seras sauvé par ta personne. Par personne, tu vas t'en sortir, tu t'en sortiras, tu sortiras⁶⁴³ !

⁶⁴¹ BENEDICTO XVI. (2007) *Mensaje del Santo Padre Benedicto XVI Para La Cuaresma*. "Mirarán al que traspasaron" (Jn 19,37). El resaltado es nuestro.

⁶⁴² VS. p. 226.

La orientación mística deviene salvífica: el teatro es el lugar en el que la «persona» viene a ser el salvador a través de la palabra. Si aceptamos que el hombre es una piedra que se vacía en escena, abandona su vieja carne y de él brota el agua y la sangre en un acto sacrificial, se da en él una transfixión. Su carne es atravesada por la palabra que retorna en forma de agua y sangre, a la vez que atraviesa el espacio y el tiempo:

LA FEMME DE CARNAVAGE. – Lorsque j'étais enfant j'aillais ainsi lancer des ricochets sur le lac : au bout de moi-même il y avait trois choses ouvrant le monde en trois : l'eau, l'horizon, la pierre, ma main. La terre, la glaise, le cercle, le rond, ma bouche. Et trois zébrure : la fractale, l'actaractale, la péritractale : elles obstruaient le monde qui venait. A mes deux jeux, je leur jetais des pierres au travers. Je disais : Procédons maintenant au sacrifice de l'apparition des choses ! Appelez encore les cailloux par leurs noms !... Pierres de la réalité, je vous considère comme en rien⁶⁴⁴.

*

En el marco de *Le Vrai Sang*, la palabra «Dieu» sigue siendo un motivo principal, aunque, tal como el resto del texto, hay una mayor economía del lenguaje; aunque no deja de lado esta actitud y pasión «teomaníaca»⁶⁴⁵ de Novarina. En principio, vemos un eco de las definiciones de Dios, famosa ya en *La Chair*. L'individu, casi al final del prólogo nos indica su propósito, prestado de la definición

⁶⁴³ *Ibid.* p. 243.

⁶⁴⁴ *Ibid.* p. 178.

⁶⁴⁵ *Ibid.* p. 9.

de Alanus Insulis (usualmente atribuida a Pascal): « L'INDIVIDU. – Je cherche le cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part⁶⁴⁶. » A lo largo de *Le Vrai Sang* y sus motivos hemos podido constatar esta búsqueda. Una búsqueda de la periferia de esta circunferencia, cuyos límites son inabarcables por el lenguaje humano. Y este viaje en un centro imposible de identificar, porque está en todas partes es precisamente el centro de la acción de las «personas» novarinianas:

LA BOUCHE MÉDIATRICE. – Alors Dieu fit le vin et il dut boire lui-même.

LA DÉVOREUSE. – Malheur à toi, autophagie ! Les humanoires sont évacuées : toute la vie m'a ôté le pain de la bouche !

LA FORTE SILHOUETTE. – Je ne veux plus manger de la soupe imaginaire. Surtout pas dans ce lieu situé en grande zone nulle part⁶⁴⁷.

La Forte Silhouette se niega a comer dado que sabe que se encuentra en un no-lugar, que es el teatro y que sería, en cierto sentido, el no-lugar donde se encuentra el límite del lenguaje humano y probablemente también el límite su condición. Un abismo al vacío que opera clausurando la acción y la palabra. Un no-lugar donde podemos ver a Dios beber el vino, beberse a sí mismo, en una autofagia: bebe su propia sangre. Una utopía de la eucaristía: un no-lugar donde el Dios es objeto y sujeto del sacrificio, el sacrificio llega a él, pero para ello, debe sacrificarse a sí mismo, en forma de alimento:

⁶⁴⁶ *Ibid.* p. 26.

⁶⁴⁷ *Ibid.* p. 70.

L'AVALEUR BOULIQUE. – Le cri est incorporé.

L'AUTRE TUYATIER. – Où est le pain ?

LA FEMME A LA FOURCHETTE. – Dans cet enfant.

JEAN QUI MANGE SANS SOI. – Oui, c'est du pain dans mon assiette.

LE MÊME TUYATIER. – La présence de notre Dieu nous est maintenant nécessaire comme le pain et nous mangeons du christal. Non, je n'ai pas dit ça !

[...]

LE RONGIASTRE. – Nous mangeons le temps et il finit en nous à vue d'œil.

[...]

L'AVALEUR IGNORANT. – Que n'ingurgitons nous, Seigneur Verbe et Temps, ta chair de lumière !

L'OUVRIER CARNASSIER. – Dieu est vide puis qu'il est tournoiement, amant, aimant et aliment⁶⁴⁸.

La misma cicatriz por la cual fluye la sangre y el agua es la cicatriz que come el pan : « LA FEMME D'HÉCATOMBE I. – Cette bouche est tout ce qui nous reste de la cicatrice de notre union à Dieu, mais elle est ma bouche qui me reste pour manger mon pain⁶⁴⁹. » Una cicatriz, un agujero, que mantiene al hombre descompuesto unido a Dios de donde fluye el sacrificio y donde Dios mismo es masticado. La boca es el lugar que nos muestra el viaje místico de la palabra. Una cicatriz que nos narra la lucha del cuerpo y la palabra en el teatro, al modo de las maneras de hablar místicas:

Estas “maneras de hablar” narran la lucha de los místicos con la lengua. Más precisamente, son las huellas de esa lucha, semejantes a las piedras que Jacob bendijo y dejó cerca del Yabboq después de su lucha con el Ángel. Reunidos en

⁶⁴⁸ *Ibid.* p. 184.

⁶⁴⁹ *Ibid.* p. 199.

una ciencia y, más tarde, museografiados en diccionarios, pero también recogidos y llevados (¿como cicatrices?) por la memoria incansable que es la misma lengua, esos giros son ante todo los efectos de operaciones que ligan las coyunturas históricas con las prácticas lingüísticas⁶⁵⁰.

A su vez nos narra, en Novarina, el modo como la apertura de esta cicatriz nos mantiene vivos y, además, nos hace comulgar con Dios en el teatro. Decimos entonces: la boca, como cicatriz, muestra el viaje de la palabra, narra la experiencia mística, nos mantiene vivos en el acto de comer y, finalmente, nos hace comulgar con Dios. El sacrificio del hombre es hecho por el propio hombre para que la divinidad de su palabra, su materia líquida, sea liberada: El dios de *Le Vrai Sang* no está allí para comer al hombre, no es ya un antropófago, es un teófago-autófago, pero requiere del sacrificio humano para ser liberado líquidamente:

LE CHANTRE. – Offrez votre vie à celui qui vous dévore !

L'INDIVIDU. – Non non, Dieu ne mange pas.

LE CHANTRE. - ... il ne mange pas le temps ?... il est hors d'affaire ?... précisez⁶⁵¹ !

La exigencia de Le Chantre no es respondida. No sabemos qué es lo que no come Dios, pero sí lo que bebe, se bebe a sí mismo, o mejor, bebe su sangre, una vez ha atravesado el cadáver humano. Este cadáver es lavado por la sangre y el agua en una operación bautismal: « LE CHANTRE. – C'est parce qu'il faut que Dieu te noie et te sauve. Et qu'il te fasse périr pour que tu t'en ailles

⁶⁵⁰ DE CERTEAU, Michel. (2010) *Óp. Cit.* p. 140.

⁶⁵¹ VS. p. 225.

vivant⁶⁵². » El agua del lenguaje divino lava y destruye al antiguo humano y genera un hombre fuera de sí, «Otro» hombre que renace ante la presencia del espíritu. Supera la muerte y se inserta en la vida resurreccional:

JEAN VA DE SOI. – Dieu m'enlève pour m'ôter.

LE PASSEUR OUTREBREF. – Ô mon Dieu, faites qu'une fois passé de l'aut'côté, de la mort je ne me souviene plus⁶⁵³ !

Si Dios es presentado como salvador, así como a lo largo del texto nos ha sido presentado el «tiempo»⁶⁵⁴ y la «persona»⁶⁵⁵: tal parece que Dios incluiría en su acción salvífica tanto tiempo como persona. Por esta razón, Dios aparece en *Le Vrai sang*, como «persona gramatical», tomando prestada una definición de Meschonnic: «JULIE K PÈRE. – Elles est infinie la chair les enfants. Dieu est la quatrième personne du singulier⁶⁵⁶. » La despersonalización de Dios genera una relación de sentido entre la palabra Dios y la palabra Nadie: « Dieu te sauve⁶⁵⁷ » y « Tu seras sauvé par personne⁶⁵⁸ » son frases que se corresponden y que, por tanto, incluyen el tiempo presente y el futuro en voz pasiva de una acción salvífica, una salvación presente y futura. Todo *Le Vrai Sang* y quizá toda la dramaturgia novariniana es un largo « refrain salvifique⁶⁵⁹. » Dios se presenta como persona, como «quatrième personne du

⁶⁵² *Ibid.* p. 52.

⁶⁵³ *Ibid.* p. 212.

⁶⁵⁴ *Ibid.* p. 230.

⁶⁵⁵ *Ibid.* p. 243.

⁶⁵⁶ *Ibid.* p. 252.

⁶⁵⁷ *Ibid.* p. 52.

⁶⁵⁸ *Ibid.* p. 243.

⁶⁵⁹ *Ibid.* p. 188.

Singulier», que Boblet lee como un aliento : « le souffle, le pneuma, manifestation d'une présence exotique, ici et maintenant « corporalisée⁶⁶⁰. » » De esta forma, el hombre, al salir fuera de sí, a la vez que se autoinmola, puede presentarse cara a cara frente a Dios, frente al aliento, que aparece en forma de Voz :

L'ÉCRITURISTE. – [...] J'ai mangé du nobdulium et je suis allée m'enfermer dans la chambre mutique où Dieu désormais seul dans mon anatomie au milieu de lui-même me dit : Sous quelle forme vivante souhaitez-vous que je vous ingurgite ? Sous quel visage de chair êtes-vous ? Je lui dis : je cois ici les hommes comme des bêtes qui parlent : les animaux sont des hommes souches, dedans leur bouche j'entends plus rien. (...) Mon entière vie face à face et de face, je la prie maintenant qu'elle s'est tue de parler à jamais – et qu'elle m'aide à n'entendre plus, dans tout, **que le souffle de Dieu**. Je dis à Dieu : « Mère bue, je pressens ton ombre, et la tourmente que tu feras dans ton sépulcre : sauveur au sourire tranchant, je te bois moi-même. » Et, lui, sous forme minuscule, réplica : « Femme, ne bois point ta vie comme un animal : tu sais guérir et parler. » J'étais à l'envers – et je n'en savais rien. [...] Mon Dieu, faites que je sois désormais exempte de moi-même, indemne de ma propre existence et définitivement tenue à l'écart de tous les mots que j'ai prononcés⁶⁶¹ !

Cara a cara, o mejor, voz a voz, la presencia de Dios se manifiesta como un aliento. Éste reconstruye todo, la materia exterior y la presencia del hombre:

LE CONTRE-CHANTRE. – Le rideu se lève sur le lieu de la chute de gens.

⁶⁶⁰ BOBLET, Marie-Hélène. (2006) « Le théâtre éphâtique de Valère Novarina. Le tact de la parole. » En : *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 106. p. 922.

⁶⁶¹ VS. pp. 208-210. El resaltado es nuestro.

LE CHANTRE. – Il s'agit d'un édifice matériel construit en esprit : de même, cette matière ne tient sous nos yeux que parce que Dieu la prononce. Prononcez les noms sans cesse, de tout, pour les préserver de la chute : les cintres, le sol, la chaise⁶⁶² ...

El lenguaje, hecho de sangre y agua, atraviesa el cuerpo humano y la materia de las cosas. Así se presenta el espíritu ante nosotros. Así se presenta la salvación, una manifestación de la palabra que trastoca y transfigura todo en el teatro:

L'HOMME JUSTE. – Dieu nous a faits à son image : et maintenant nous nous taisons avec lui.

LA FEMME SENSIBLE. – Dieu nous a fait à son image d'Épinal.

L'HOMME JUSTE. - ... face à ce chien canin qui suis-je ? Une bête aussi : ou à l'image de Dieu fait homme. Je suis fils d'un inconscient dieu de matière que me fit à son image mécanique pourrisante-putréfiante. Que la matière me noie ! que matière me noie⁶⁶³ !

El dios material, el Ser, l'Être, este sinónimo de la muerte, según le Penseur Catapulte⁶⁶⁴ es enfrentado al aliento de vida que es el lenguaje en el tiempo. L'homme Juste pide un ahogo, que leemos como bautismo, que podrá ser efectuado por el dios de los ateos, el Ser, o por el Dios aliento, le souffle. « LE CONTRE-CHANTRE. – Ni Dieu ni la matière ne peuvent se comprendre entièrement⁶⁶⁵. » Enfrentado a tal dilema, solo la palabra puede invocar la presencia real, que se presenta a través del verbo venir:

⁶⁶² *Ibid.* p. 28.

⁶⁶³ *Ibid.* p. 61.

⁶⁶⁴ *Ibid.* p. 177.

⁶⁶⁵ *Ibid.* p. 29.

ANTIPERSONNE II. – Il y a pour nous une preuve par-dedans. Un pressentiment touchant. Le pressentiment du temps. Le pressentiment qui est plus réel que toute perception parce qu'il est attente. Écoute ici, en ouvrant bien tes oreilles, le réel prouvé par l'attente. Le verbe venir est plus présent que le verbe être⁶⁶⁶.

Ven, es el grito desesperado que estos animales apelantes hacen para llamar la presencia imantada de un lenguaje nuevo, una verdadera sangre:

JEAN QUI RONGE. – Nous avons l'occasion aujourd'hui publiquement et incognito de lui clore le bec. Et de manger incognito le corps de celui qui a fait ce monde. Viens Seigneur, entre écartèle et englobe-nous !

L'AVALEUR IGNORANT. – Que n'ingurgitons-nous, seigneur Verbe et Temps, ta chair de lumière⁶⁶⁷ !

El lenguaje puede brotar, repitiendo en el cuerpo y en la materia la muerte, el sacrificio y la transfixión de una materia desgarrada, humana, destruida, para la salida y purificación a través de ríos de agua viva; he aquí el motivo del mesías atravesándolo todo y atravesado, a su vez, por la materia; así retornamos a la imagen del viacrucis y de la transfixión: « ANTIPERSONNE LIII. – Pourquoi es-tu venu porter ici une planche si lourde ? Elle t'écrase⁶⁶⁸. » A lo cual la palabra responde, tomando una de las definiciones predilectas de Novarina, aquella de Bonhoeffer: « LA PAROLE PORTANT UNE PLANCHE. – Seul un dieu faible peut porter

⁶⁶⁶ *Ibid.* p. 237.

⁶⁶⁷ *Ibid.* p. 184.

⁶⁶⁸ *Ibid.* p. 234.

secours⁶⁶⁹. » El acto de la respiración del lenguaje, dado por el acto de recepción, sea literaria o sea teatral (que en Novarina vienen a ser ambas parte de un mismo proceso), abre un misterio en el cual somos, en cierta medida, lavados por una nueva palabra. Para ello, requerimos de un sacrificio corporal y material en el cual tenemos la posibilidad de ver, ante nosotros, la salida de una sangre verdadera y un agua purificadora; esta salida se da en un tiempo determinado, el tiempo de la recepción estético-mística: « Le temps, le battement du sang rédempteur⁶⁷⁰. » La sangre nos redime y provoca en nosotros una relación nueva con la realidad, somos liberados:

Faire apparaître la vraie liturgie : l'expérience simultanée d'une incarcération et d'une délivrance⁶⁷¹.

LE CHANTRE. – La libération de l'homme par l'homme n'aura pas lieu par l'homme. N'aura pas lieu par lui : ni par ceux qui le définissent, ni par ceux qui le nomment, ni par ceux qui le somment : Viens homme ! fais l'homme ! Elle aura lieu par ceux qui l'appellent. Par la délivrance de sa raison ouverte, ouvrante et en déséquilibre dans notre chair vacillante. En écoutant l'appel du vide, et de la respiration. C'est la chanson des attractions⁶⁷².

A pesar de todo, esta liberación es momentánea. Se da en el preciso encuentro con la palabra en el teatro. Después, retornamos al mundo donde todo vuelve a su anverso, mientras esperamos retornar a la liturgia teatral en la cual podemos invertir la realidad, en la cual los actores nos pueden hablar directamente: « VALÈRIE VINCI. –

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ *Ibid.* p. 12.

⁶⁷¹ *Ibid.* p. 18.

⁶⁷² *Ibid.* pp. 247-248.

Regardez comme le langage se déchire et comme toute chose disparaît une fois dite⁶⁷³. »

⁶⁷³ *Ibid.* p. 253.

7. CONSIDERACIONES PRELIMINARES PARA UNA «TEATROLOGÍA SACRAMENTAL»

Quisiéramos desarrollar, a continuación, algunos elementos identificables en la dramaturgia novariniana, que comparten estructuras con dos poéticas históricas: en primer lugar, el drama litúrgico medieval y, en segundo, los autos sacramentales barrocos. Nos interesa señalar aquellas raíces de las cuales parece nutrirse la escritura novariniana. Pretendemos, por tanto, identificar la forma en la cual una poética en matriz postdramática, como ocurre con la escritura de Novarina, se pone en diálogo con el drama litúrgico y teológico; es decir, se alimenta de ellos. En segundo lugar, pretendemos hacer un breve comentario sobre la enorme empresa desarrollada por el teólogo suizo Han Urs Von Balthasar en la que construye su perspectiva teológico-dramática denominada «Teodramática», parte fundamental de todo su pensamiento teológico. Nos interesa, en cierta medida, a lo largo de este capítulo, intentar trazar una especie de breve genealogía que contextualice al aporte de la dramaturgia novariniana.

En primer lugar, valga aclarar que, en el medioevo, el drama litúrgico no nace como espectáculo propiamente, sino como parte de la liturgia eclesial, cuyo fundamento dramático provoca que clérigos y fieles busquen revivir *in situ* la representación de algunos pasajes bíblicos. El desdoblamiento de la narración es provocado por la dialogicidad. Este deslizamiento hacia lo dramático es corroborado por Ruelas, quien lo compara con la transformación propia del drama griego:

Es cuando en la misa cantada de Semana Santa, la lectura de la Pasión la comienzan a officiar tres intérpretes, uno que asume el papel de narrador, otro dice las palabras de Jesús y un tercero la de los demás personajes. Así, la jerarquía eclesiástica comienza a conceder *pathos* dramático al ceremonial litúrgico⁶⁷⁴.

Su posterior estructuración dramática suele atribuirse a los tropos:

La misa latina transcurría, siquiera en sus comienzos, en forma dialógica, entre el sacerdote celebrante y sus ayudantes, mediante un procedimiento denominado tropos (“células generadoras del drama litúrgico”, señala Ruiz Ramón), compuesto por diálogos o cantos breves. Es fácil deducir, aún más si agregamos que, además de los tropos, estos actos litúrgicos eran acompañados por *tableaux vivants* que rememoraban las circunstancias del martirio cristiano, que toda la ceremonia religiosa no puede menos que estar sobrecargada de una teatralidad incipiente⁶⁷⁵.

En principio, su función era fundamentalmente rapsódica, pero progresivamente fueron transformándose en estructuras más o menos dramáticas:

En los comienzos, durante la época carolingia, estos hechos fueron narrados épicamente por un coro, pero posteriormente los miembros de este conjunto se fueron transformando en personajes que generaron lo que se entiende como el “drama litúrgico”, una expresión que guardaba un explícito afán didáctico, del mismo tenor al que se le daba a las pinturas de las iglesias, que ilustraban a través de paneles expuestos en forma sucesiva acontecimientos de la historia sagrada⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ RUELAS, Enrique. (2012) *Óp. Cit.* p. 254.

⁶⁷⁵ PERINELLI, Roberto. (2011) *Óp. Cit.* p. 352.

⁶⁷⁶ *Ibíd.* p. 353.

Las temáticas principales de aquellos dramas litúrgicos que, como hemos indicado, eran parte activa de la liturgia, eran la Natividad, la Pasión, la Muerte y la Resurrección de Cristo, además de la visita al sepulcro. Todas ellas enraizadas con el misterio de la encarnación, la pasión y la resurrección de Cristo. Su posterior desarrollo permitió la apertura de temas bíblicos e incluso apócrifos que tienen como tema la historia sagrada, aunque en ocasiones revestida de cierta libertad, atribuida a las narraciones populares. Progresivamente, la auto-consistencia del teatro engulle algunos elementos litúrgicos y se da cierta mixtura sacro-profana⁶⁷⁷, lo que provoca algunas censuras de los altos mandos clericales. A medida que las censuras aumentan, la teatralidad de aquellas representaciones se va adaptando a nuevos espacios de representación y, poco a poco, va saliendo de la iglesia a la calle. El teatro litúrgico, por tanto, irá desapareciendo para dar apertura a una nueva forma de teatro de alusión religiosa, cuyas principales manifestaciones son: Los «milagros», representaciones que aluden a sucesos maravillosos en la vida de los santos; los «misterios», dramas sagrados tomados del antiguo y nuevo testamento; y las «moralidades», escenificaciones de enseñanzas éticas por medio de personajes alegóricos⁶⁷⁸.

Valga esta corta introducción para contextualizar la poética de la cual, consideramos, se nutre la dramática novariniana. La estrecha relación entre drama y liturgia del teatro medieval aunque, en

⁶⁷⁷ RUELAS, Enrique. (2012) *Óp. Cit.* p. 269.

⁶⁷⁸ Sobre estas manifestaciones: *Ibid.* pp. 271-301.

ocasiones menospreciada, es señal de una intensa metamorfosis de la teatralidad que, desde sus inicios, ha provenido del rito como eje fundamental, compartido con el juego y la narración. La función del drama como contenedor de la condición humana y su relación con lo divino ha sido transversal en el desarrollo dramático de la historia, a pasar de su aparente desaparición en parte del drama moderno burgués o en algunas manifestaciones del siglo XX. Creemos, de cualquier forma, que el drama es probablemente una de las manifestaciones que, con mayor potencia, tiene la capacidad y posibilidad de brindar al ser humano alguna forma de encontrar su lugar en la tensión entre su humanidad y la divinidad. No se trata de un desarrollo dramático tan sólo como una forma o una herramienta, sino del trasfondo de una pregunta por lo inefable y sus múltiples manifestaciones que revelan nuestra condición intrínsecamente dramática. Ruelas intenta describir esta tensión retrotrayendo el cristianismo a su fondo dramático:

Hemos visto cómo toda religión es dramática, porque en ella está el destino humano. Para el cristianismo la humanidad es una tragedia cuyo desenlace es salvación o perdición; tiene tres grandes escenarios: Cielo, Infierno y luego la Tierra, donde todos luchan en contra o a favor del pecado. Al ponerse en acción el instinto dramático, encuentra su expresión teatrogónica en el culto cristiano que contiene todos los elementos del drama; la propia intensidad del rito sagrado hace necesario que sea actuado⁶⁷⁹.

El drama se interna en el corazón mismo de la liturgia medieval, constituyendo así una forma dramática con un trasfondo dramático.

⁶⁷⁹ *Ibíd.* p. 254.

Es decir, el drama no fluye en la liturgia de forma artificial, sino que nace de su propia estructura dramática interna. Observemos ahora que los múltiples elementos formales del drama litúrgico y sus posteriores transformaciones se pueden comparar en cierta medida con algunos de los mecanismos utilizados por Novarina en su dramaturgia. Valga aclarar, como hemos hecho a lo largo de los comentarios en torno a su dramaturgia, que Novarina no procede representando literalmente estos elementos, sino presentándolos de manera parabólica en forma de motivos: « L'approche mystique du théâtre novarinien devient pertinente si l'on se rappelle que mystique et mystère son un seul et même mot et qu'un mystère est au Moyen Age un acte théâtral⁶⁸⁰. »

En primer lugar, destacamos que Novarina alude constantemente a las temáticas de nacimiento, bautismo, muerte y resurrección del hombre. Ya hemos dicho que en los orígenes del drama litúrgico, estas eran algunas de las materias predilectas de la liturgia. Las temáticas, ampliadas a medida que el teatro medieval se desarrollaba, apelando a diversas narraciones bíblicas, coincide con lo que Novarina hace a su vez, particularmente con el mito de Abraham e Isaac y, sobre todo, con el mito Adánico; el *Misterio de Adán*, manuscrito anónimo que data del siglo XII, es un texto que intenta representar la narración bíblica de Adán, permitiéndose algunas libertades estilísticas, pero respetando, en lo general, la tradición Judeo-cristiana. Como hemos visto anteriormente, Novarina indaga el misterio adánico, ya no dentro de toda la

⁶⁸⁰ ALLIO, Patricia. (2001) *Óp. Cit.* p. 107.

estructura fabular bíblica, sino como cuestionamiento al misterioso origen del lenguaje humano. Otra temática de preferencia en la dramaturgia de Novarina, estaba ya presente en el teatro religioso medieval: se trata de la muerte. En *Las Danzas Macabras* o *Triunfos de la muerte*: “Las tumbas se convierten en escenografías revestidas de atributos mortuorios [...] que sirven de fondo a escenas sobre el triunfo final de la muerte⁶⁸¹.”

Recordemos, por ejemplo, cómo en *Le Discours aux Animaux*, Novarina recurre al cementerio como el lugar en el que el hombre se encuentra con su propia muerte y con el renacimiento de la palabra; en otro sentido, en casi todas sus obras, la muerte es indagada como destrucción necesaria para el nacimiento de un hombre otro, proceso iniciado con *Le Babil des Classes Dangereuses* y *La Lutte des Morts*. Algunos otros elementos formales del teatro religioso medieval parecen alimentar los mecanismos novarinianos: las mezclas de lenguas, la intención paródica, la gran extensión de las obras y la amplia cantidad de personajes (además de su mínima individualización). Estos elementos contrastan con el teatro dramático moderno, en el cual los elementos estructurales del drama están mucho más depurados. Por ello, se hace cada vez más notoria la coincidencia de estructuras tanto del drama litúrgico (como de sus posteriores desarrollos como teatro religioso) en la dramaturgia novariniana.

⁶⁸¹ RUELAS, Enrique. (2012) *Óp. Cit.* p. 289.

Dos cuestiones más nos interesa contrastar, en términos estructurales: en primer lugar que “con el drama litúrgico se produce “el desdoblamiento del rito en el drama⁶⁸²” y que, como describiría el pensador cristiano Honorio de Autun (1090-1152) “el sacerdote, como un actor trágico, representa el papel de Cristo ante la multitud cristiana en el teatro del Altar⁶⁸³.” Ambas cuestiones coinciden con la visión de Novarina en torno al teatro, aunque él renunciará propiamente a la liturgia cristiana y revestirá al teatro de este hálito ritual. Es decir, el teatro mismo se constituye en el lugar del rito y la liturgia; la liturgia se convierte en drama de la palabra y el actor en una especie de alusión a Cristo.

En segundo lugar, es interesante notar cómo en España el arte teatral religioso sobrevive mucho más que en otros países europeos, aunque evidentemente en constante diálogo con lo profano. El modelo humanista continental es resistido en España a fuerza del “poder de la iglesia” y la “vitalidad del pueblo español⁶⁸⁴.” La fiesta del Corpus Cristi se convirtió en la temporada para la representación del teatro religioso, transformado ya y abandonando las formas medievales, aunque manteniendo una relación con ellas. Las obras en España, fueran de carácter sagrado o profano, fueron llamadas «Autos», que significan “acciones o actos⁶⁸⁵.” Aunque los materiales principales de los autos sacramentales procedían de la escritura bíblica y la relectura patristica, su configuración dramática

⁶⁸² PERINELLI, Roberto. (2011) *Óp. Cit.* p. 353.

⁶⁸³ *Ibíd.*

⁶⁸⁴ MACGOWAN, Kenneth y MELNITZ, William. (1997) *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de cultura económica. p. 88.

⁶⁸⁵ *Ibíd.* p. 89.

no fue hecha de forma directa y literal, sino que fueron reconfigurados de forma alegórica, a través de una especie de “imagería dramatizada”: “las cualidades abstractas o las ideas tomaban forma humana⁶⁸⁶.”

Arellano y Duarte nos recuerdan que el auto sacramental nace rodeado por un contexto religioso y político determinado y su objetivo, por tanto, podría considerarse en este sentido: proponer una defensa de la eucaristía como estandarte del catolicismo. También recogen diversas definiciones del «Auto», haciendo énfasis en el ya mencionado carácter alegórico y en su particular relación con el sacramento eucarístico. Distinguen, por su parte, basados en la definición calderoniana de Auto sacramental, entre «asunto» y «argumento», sugiriendo que, aunque los «argumentos» varíen desde asuntos históricos, mitológicos, políticos, cotidianos o propiamente bíblicos, el «asunto» será siempre, en mayor o menor medida, la eucaristía:

Interesa resaltar que la citada constancia de asunto revela igualmente una constancia de intención ideológica, en tanto el auto se configura como un género doctrinal, de enseñanza de un dogma, pero sobre todo, diríamos mejor, como un género litúrgico, que ofrece un cauce de participación colectiva en la experiencia religioso festiva⁶⁸⁷.

El auto sacramental se construye respetando en gran medida el dogma religioso, por lo cual sus autores, en especial Calderón,

⁶⁸⁶ *Ibíd.* p. 90.

⁶⁸⁷ ARELLANO, Ignacio y DUARTE, Jorge. (2003) *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto. p. 6.

estaban muy bien formados al respecto. El drama apelaba a una estructura intelectual teológica pero, a la vez, apelaba a una experiencia emocional por parte del público quien, por su parte, tenía la oportunidad de acceder a los símbolos religiosos a través del acto teatral. En cierta medida, también se buscaba actualizar la eucaristía como fundamento de la salvación humana, principalmente en el motivo de la cena. Aunque la última cena o la actualización eucarística fueran evocadas de forma muy parabólica, siempre existió, en los autos, la intención estético-religiosa de exaltar el sacramento eucarístico como símbolo de la salvación.

El «asunto» (la eucaristía) y el «argumento» (su historia) son características fundamentales en la construcción alegórica: éste denota todas las fuentes de inspiración posibles de los poetas y aquel revela el plano simbólico y doctrinal de la apelación al sacramento. En esta medida, el auto sacramental funda sus bases en la relación entre la lectura literal y la lectura simbólica, configurando la alegoría y fusionando los planos humano y divino en el drama:

La alegoría es, en suma, el principal recurso por el que los dos planos del auto (el de las letras humanas y el del sentido divino) se unen. Lo invisible espiritual se hace visible en escena a través de su encarnación alegórica, y el paso de uno a otro plano se produce en el desciframiento de la analogía⁶⁸⁸.

De este modo la alegoría permite que el plano divino se funda con el plano humano, propio de la encarnación teatral. Poppenberg,

⁶⁸⁸ *Ibíd.* p. 29.

recientemente, en su libro *Psique y Alegoría*⁶⁸⁹, logra desentrañar algunas cuestiones teológicas realmente provocadoras en relación con la profunda estructura de los autos sacramentales. Para él, la alegoría no se agota en la alusión a un «asunto» a través de un «argumento», sino que encuentra su máxima expresión en la relación cuerpo-alma, propia de una humanización que alegoriza un plano superior: devela una lucha dramática en la cual se enfrentan ámbitos abstractos en la corporeización escénica o literaria. Para Poppenberg, es necesario que la «psicomaquia» se presente, además, en los sentidos de la escritura: lo alegórico requiere de lo literal para producir a la vez su negación; de esta forma se accede a la verdad espiritual. El llamado por Poppenberg “complejo psicomáquico” ilustra la lucha entre el pecado y la redención, a la vez que está contenido en la poetización de la espiritualidad. En el pensamiento de Poppenberg, el fundamento dramático no sirve únicamente para figurar una lucha abstracta, sino que la hace presente, pues la dramaticidad es su fundamento y, a la vez, natural al rito, a la liturgia y al sacramento. Los sacramentos, a su vez, hacen presente lo ausente a través del lenguaje y los símbolos; desde la visión católica, no son mera conmemoración de un evento pasado sino que operan sobre la realidad y la transforman: desde esta perspectiva, el auto sacramental no sólo aludiría a un plano simbólico, sino que tendría la intención de actualizarlo en la presencia literaria o teatral.

⁶⁸⁹ POPPENBERG, Gerhard. (2009) *Óp. Cit.*

El pensamiento de Poppenberg sirve a nuestra empresa de revisar a Novarina en clave sacramental en la medida en que algunas de sus reflexiones orientadas a expresar una visión del auto sacramental como «teología poética» anticipan nuestro interés de releer a Novarina desde el sacramento. En la Alegoría, basado en Orígenes, Poppenberg rescata no sólo la lucha psicomáquica propia de la humanización de la abstracción, sino que encuentra y destaca la mortalidad del sentido literal enfrentada a la luminosidad del sentido simbólico; así, podemos encontrar una figura semejante a la que Novarina construye en tanto que la palabra fluye en la escena, elevando la muerte del hombre a la vez que resucitándolo en una lengua nueva: una palabra que, como hemos visto, brota como sangre en la escena: «Nulle action ici, nul événement dramatique, mais le pur avènement de l'acteur, sa naissance hémorragique⁶⁹⁰.» La palabra novariniana encontraría, a su vez, su sentido literal como palabra cotidiana y su sentido simbólico como palabra alterada retóricamente; también vemos la tensión que presenta entre el cuerpo anverso del actor y su reverso que sólo puede ser reconocido si accedemos a su interior, a través del viaje de la palabra: en otras palabras, podríamos entrever un cuerpo literal (muerto) y un cuerpo simbólico (resurrecto). Sin embargo, estos sentidos, en la lectura que Poppenberg hace de los autos, no son excluyentes sino que se necesitan dramáticamente; así también la concepción no dualista del mundo a los ojos novarinianos: en cierta medida la luz y la oscuridad, para él son lo mismo, así como es necesaria la muerte para la resurrección: la una está en la otra:

⁶⁹⁰ DARRAULT-HARRIS, Ivan. (2001) *Óp. Cit.* p. 128.

Le théâtre de Valère Novarina pose l'inséparabilité du corps et du langage et montre ainsi l'histrión. L'opposition du visible et de l'invisible est remise en cause par un processus infini de prédication à bien des égards comparable à un processus de stigmatisation : affirmation simultanée, non dualiste, paradoxale, de la pointe et du trou, de la chair et du signe, du concret et de l'abstrait, de Dieu et du vide⁶⁹¹.

En este mismo sentido, la redención y el sacramento están íntimamente ligadas al mal y al pecado, pues sin ellos no habría redención en la cruz: Poppenberg encuentra el drama teatral como la mejor manifestación del drama litúrgico y sacramental, pues asume el sacramento como batalla de Cristo. En otro nivel, Poppenberg configura la analogía entre la transustanciación y el sacrificio: la conversión del pan en cuerpo de cristo es análoga a la conversión de la voluntad individual a la voluntad común en la misa. Ésta se convierte en un drama en el sentido performativo y sacramental; en este mismo sentido, Poppenberg, lee los autos sacramentales en la actualización del sacramento:

Del mismo modo que la Eucaristía supone un culto que, sin repetir la realidad del sacrificio, tampoco se resigna a ser simulacro y espiritualidad pura y desencarnada, el auto obedece a la exigencia de no limitar el teatro a la superficie estética, de dar un correlato real a la literatura [...] Calderón, poeta moderno, acredita el valor de verdad de la poesía por el espíritu de la letra muerta, para salvar al teatro de ser pura fantasmagoría⁶⁹².

⁶⁹¹ BARBÉRIS, Isabelle. (2014) *Óp. Cit.* p. 86.

⁶⁹² BLANCO, Mercedes. (2004) "Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental." En: *Criticón*. No. 91. p. 131.

Análogamente Novarina propone un teatro en el cual el actor desaparece para dar salida a la palabra, renunciando a sí mismo sin representar nada, pero permitiendo la experiencia espiritual de la palabra en su cuerpo:

Cette transformation de la présence scénique en allégorie d'une existence revisitée fait du personnage un mal-mort, le cadavre d'un être déjà disparu et pour une ultime fois soulevé par sa parole, avant sa sortie définitive : couplage éphémère et aproximatif de la chair avec le verbe⁶⁹³ [...]

El teatro se convierte en un lugar de verdad, opuesto a la falsificación propia de la cotidianidad la cual es pura representación comunicante. La acción teatral se constituye en un suceso de transubstanciación del actor a la vez que la palabra nace en él como acto de consagración: una consagración que no identifica el sentido literal al simbólico, como según piensa Poppenberg, es el carácter que le otorga la visión protestante del sacramento; la visión católica, para él, instituyendo una presencia real a través de la acción performática de la palabra (transubstanciación), distingue el sentido literal del simbólico, trasladando “lo que es con lo que no es”, elevando su operatividad en el sacramento. Poppenberg encuentra que el auto sacramental no sólo representa la eucaristía sino que asume su estructura, convirtiéndose en verdad y no en representación de la verdad: no como representación sino como acción real, como verdad literaria. Novarina por su parte, asume un teatro en el que nada se representa, sino que ocurre de forma real: no hay ficción. El actor se presenta ante el espectador (y la palabra

⁶⁹³ PLASSARD, Didier. (2001) *Óp. Cit.* p. 176.

ante el lector) revelando su propia materialidad y performando su sentido simbólico. El teatro novariniano no apela al signo teatral, por cuanto no representa, sino que se configura como símbolo, en la medida en la que, en la operación real de lo conocido, invoca lo desconocido:

Sur la scène de ce théâtre qui, tel le drame liturgique médiéval ou l'auto sacramental du Siècle d'or, assume d'emblée une signification allégorique – celle d'une représentation figurée de notre destinée terrestre –, les personnages que crée Valère Novarina apparaissent dès lors comme d'innombrables déclinaisons de l'étonnement d'exister, de la perplexité d'habiter un corps, de la recherche trébuchante des pouvoirs du langage⁶⁹⁴.

Lo novedoso en novarina, en su visión sacramental del teatro, si es que la hay, es que el teatro no funcionaría como estructura análoga al sacramento, sino que se atribuiría, directamente, sus condiciones, tal como intentaremos explorar en el capítulo siguiente. Hemos visto como Novarina bebe, en cierto sentido, de todo el complejo eucarístico que constituye los autos sacramentales y la forma en la cual el drama se constituye en el aparataje más apropiado para enfocar y desarrollar el drama humano-divino. Sin embargo, Novarina ha renunciado a todo entramado metafórico por renunciar a la representación, acorde con las nuevas indagaciones del teatro contemporáneo, llámese postdramático, postrepresentacional, no representacional o, mejor, de presentación. En Novarina, el teatro habla sobre el teatro mismo, de forma bastante directa. El teatro renuncia a la fábula (ya lo hemos visto), al «personaje» y a la

⁶⁹⁴ PLASSARD, Didier. (2006) « L'acrobate et le clown : notes sur la corporéité comique dans l'oeuvre de Valère Novarina ». En : *Recherches & Travaux*. p. 95.

situación ficcional y se emplaza en el propio presente teatral, en el encuentro actor-espectador o persona-lector (en un presente teatral-literario) en el cual el teatro es el foco de toda pregunta sobre la salvación humana. Para demostrar esta propuesta, quisiéramos, brevemente, exponer la «Teodramática» de Von Balthasar como espejo de la propuesta novariniana. O mejor, la propuesta novariniana como revés, como vuelta de tuerca de la propuesta teológica (o mejor teopráctica) del pensador y teólogo Suizo.

Von Balthasar propone una nueva mirada teológica que, según él, pretende resaltar lo que la teología hasta ese momento había ignorado más o menos intencionalmente, o de lo que aún no había sacado suficiente partido: la estética. Para Balthasar, la teología se había cimentado sobre la indagación de dos trascendentales, a saber, lo bueno («bonum») y lo verdadero («verum»), pero no lo suficiente sobre lo bello («pulcrum»). El pensador suizo emprende un viaje teológico de enormes dimensiones en la que expone, ampliamente, la forma en la que se podría concebir la realidad, basándose en la metáfora teatral. La base de su pensamiento dramático-teológico se expone en una vasta obra de cinco volúmenes, en la que estructura un pensamiento que desarrolla una organización basada en lo que actualmente llamamos las categorías dramáticas (situación, personaje y acción). En el primer volumen expone el *lugar*; en el segundo y tercero *las personas*; en el cuarto *la acción* y en el quinto *la resolución* de esta macro-estructura.

Es interesante notar que Von Balthasar encuentra en el motivo del «Gran Teatro del Mundo» la base para desarrollar todo su pensamiento. Según él, este motivo se desarrolla desde Platón hasta Pirandello, pasando por todas las etapas desde la edad antigua hasta la contemporaneidad, pero encontrando su máxima expresión en los autos sacramentales españoles, en particular en la obra Calderoniana, gracias a que el Auto Sacramental tiene la capacidad de explorar cualquier temática en clave religiosa y eucarística. El teatro se constituye, en «El gran teatro del mundo» Calderoniano, en el reflejo de la existencia humana, en la que el mundo es representado ante Dios, quien funge como espectador; este motivo, en el cual el teatro se hace reflejo de la existencia humana, sirve a Von Balthasar para procurar explorar un «instrumental dramático», es decir, un mecanismo a través del cual se analice el drama como tal para, posteriormente, analizar la existencia humana en clave teológica; es decir, para él el teatro permite una “interpretación religiosa de la existencia” y se constituye en un “símbolo cósmico⁶⁹⁵.”

Para desarrollar su pensamiento, Von Balthasar divide al motivo del Teatro del Mundo en unos motivos-diferencias⁶⁹⁶ menores que se mantienen a lo largo de su historia y que provocan un horizonte de sentido: a) Diferencia entre la finitud de la representación y la significación infinita; que se refiere a la tensión entre el tiempo immanente de la representación y su sentido trascendente que se

⁶⁹⁵ VON BALTHASAR, Hans Urs. (1990) *Teodramática I. Prolegómenos*. Madrid : Encuentro. p. 242.

⁶⁹⁶ *Ibíd.* pp. 243-250.

abre ante el espectador. b) Diferencia entre el yo y el papel encomendado; que se refiere a la tensión entre el yo y el cumplimiento de una misión en el mundo, encomendada como un papel y que se completa en las interacciones sociales. La influencia entre yo y papel es recíproca: el uno se completa con el otro y viceversa. c) Diferencia de la responsabilidad del actor ante su propia interpretación y su responsabilidad ante el director. Que se refiere a la libertad no absoluta del yo frente a la interpretación de su papel, interdependiente del flujo de interacciones sociales y de la participación activa y la implicación del autor y director del teatro del mundo, a saber, Dios. Se esboza así la tensión entre la libertad humana y la responsabilidad divina, bajo la metáfora actor-director. En esta medida, Balthasar concibe un cuarto motivo que retoma d) las diferencias como espacio liberado para la tensión de la acción dramática. Si el hombre es el contenido de la obra y la posibilidad de acción origina una “indeterminable variedad de acciones cómicas y trágicas⁶⁹⁷”, queda en tensión la aparente infinitud de posibilidades de la representación y su posible punto de vista último, orientado a su desenlace; en segundo término, se mantiene la tensión entre la libertad humana y la responsabilidad divina, que implicaría la necesidad de comprender y desarrollar el papel en su responsabilidad trascendente; en última instancia, Von Balthasar considera que existe una tensión alegorizada en los motivos del «teatro del mundo» que apela a la relación entre señor y siervo, en cuyo eje no sólo se pone en juego la propiedad material, sino todas las formas de poder y su aplicación en el ámbito social. En esta

⁶⁹⁷ *Ibíd.* p. 249.

medida, las tensiones mantienen una tensión dramática mayor, en cuyo centro se encuentra el hombre presentado en su historicidad y su trascendencia hacia Dios. Von Balthasar pasa del concepto del papel al concepto de misión, concibiendo el rol como una misión del ser humano al servicio de Dios, basado en Jesucristo como paradigma de la identificación de la misión con el rol: “en Cristo la *processio* intradivina que convierte al hijo en interlocutor del padre, en salida-de-sí de Dios hacia el mundo es idéntica con la “*missio*”, la misión del hijo a los hombres⁶⁹⁸.”

En los volúmenes dos y tres de su teodramática explora lo que denomina las personas del drama. En ellos, con la concepción del rol en mente, desarrolla lo que asume como la presentación de los «*dramatis personae*», aquella introducción a la mayoría de textos dramáticos, en la cual, a través de la nominación se informa sobre los sujetos del drama, incluyendo, en cierta medida, implícitamente, el drama a representar. En ambos volúmenes, que asume como uno sólo, muestra la dramática relación entre hombre y Dios (vol. 2) y entre hombre y Cristo (vol. 3). En cuanto a la relación hombre-Dios, Von Balthasar se sirve del concepto de libertad (en la tensión que ya hemos mencionado) y descubre la dramática tensión entre libertad finita (humana) y libertad infinita (divina): “La libertad finita, ya se ha visto, no puede hacerse posible más que a través de la libertad infinita y, en consecuencia, tampoco puede realizarse como libertad finita más que en libertad infinita⁶⁹⁹.” La tensión que Von Balthasar

⁶⁹⁸ *Ibíd.* p. 628.

⁶⁹⁹ VON BALTHASAR, Hans Urs. (1992) *Teodramática II. Las personas del drama: El hombre en Dios*. Madrid: Encuentro. p. 262.

pretende enunciar radica en que el hombre, como «persona» del drama, o mejor, del teodrama, queda incrustado en Dios, tanto desde la libertad finita arrojada a la libertad infinita, como si la iglesia es cuerpo de Cristo: ¿el hombre es uno y otro? Pregunta Von Balthasar. El hombre queda integrado a la naturaleza Divina y “Dios se apropia de la tragicidad de la existencia humana⁷⁰⁰.” Dios aparece en el diálogo con el hombre tanto como el dominador como quien provoca la libertad del hombre⁷⁰¹; cumple las dos funciones a la vez: Dios es el libre creador del mundo y libre dispensador de la gracia⁷⁰². La libertad humana queda impregnada del misterio Divino, en un drama que, según Von Balthasar sólo puede ser resuelto en el cristianismo, resolviendo el enigma en el misterio de Cristo⁷⁰³. Dada la ambigüedad, contradicción e indefinibilidad del proyecto humano, Von Balthasar sugiere que sólo mediante un encuentro dialogal con Cristo, puede el hombre reconocer su propio misterio, impregnado del misterio divino. Comprender al hombre desde esta perspectiva de tensión dramática con lo divino, superaría el intento de entenderlo como concepto.

En el volumen tres, Von Balthasar asume su propuesta Cristológica del drama humano-divino, vertiendo todo el instrumental dramático en una visión de Cristo como el personaje principal tanto por su revelación como por su naturaleza. Enfoca el drama en la identidad

⁷⁰⁰ *Ibíd.* p. 54.

⁷⁰¹ *Ibíd.* p. 319.

⁷⁰² *Ibíd.* p. 320.

⁷⁰³ *Ibíd.* p. 321.

entre la auto-conciencia de Cristo y la entrega a su misión⁷⁰⁴, desarrollando una visión trinitaria analógica al teatro, concluyendo que la naturaleza trinitaria de Dios permite que su función no sólo sea espectacular o autoral, sino que en el misterio de la encarnación Dios Hijo asume un compromiso con el drama, acompañado siempre en su accionar por Dios Espíritu santo; en otras palabras, considera que las funciones trinitarias se desarrollan de acuerdo a lo que denomina la producción: El Padre funge como autor del drama, el Espíritu como director y el Hijo como actor. De este modo Dios está en el centro de la representación y el ser humano es su «partenaire», encontrando en Cristo el modelo perfecto de la «persona» dramática⁷⁰⁵. El ser humano, en la «teodramática», habrá de cumplir su misión para ser «persona» en Cristo⁷⁰⁶; la identidad del sujeto espiritual y su misión divina se completan como Cristo y en Cristo⁷⁰⁷; en Von Balthasar la «imagen» se concreta en el sujeto espiritual y la « semejanza» se cumple en el destino trinitario⁷⁰⁸: La trinidad se hace el prototipo de todo ser⁷⁰⁹, de manera que, en el desarrollo de la acción dramática, el ser humano puede integrarse nuevamente a la trinidad de la cual fue creado desde un principio, siguiendo la misión y el abandono (en obediencia y servicio) hacia su misión, es decir, su rol en el drama. La misión cumplida por Cristo, en la visión Balthasariana, no se agota en su presencia histórica, en su presencia finita sino que se despliega

⁷⁰⁴ VON BALTHASAR, Hans Urs. (1993) *Teodramática III. Las personas del drama : El hombre en Cristo*. Madrid: Encuentro. p. 467.

⁷⁰⁵ *Ibíd.* p. 392.

⁷⁰⁶ *Ibíd.* p. 418.

⁷⁰⁷ *Ibíd.* p. 463.

⁷⁰⁸ *Ibíd.* p. 484.

⁷⁰⁹ *Ibíd.* p. 464.

infinitamente⁷¹⁰. Von Balthasar logra trascender el concepto de «persona dramática» vertiéndolo a su vez en el concepto de «persona trinitaria», con lo cual logra vincular la naturaleza inmanente (positiva) y la naturaleza trascendente (negativa) de la «persona» (entiéndase desde la doble realidad de la máscara). Las personas del drama son presentadas en su intrínseca relación con la acción: los personajes teológicos no pueden ser definidos independientemente de su acción dramática⁷¹¹ pues “lo que sucede en el mundo no es ni sentimiento ni relato, sino sencillamente acción⁷¹².” Al enfocarse en Cristo como el eje de desarrollo del drama y al concebirlo como el único que puede desarrollar una obediencia absoluta como forma económica de la correspondencia del hijo respecto al padre⁷¹³, son las relaciones eternas, intra-trinitarias, las que despliegan un drama entre la libertad creada y la absoluta, el cual entenderá Von Balthasar como la «acción».

El cuarto volumen está dedicado a la acción: este es el momento en el que despliega el corazón mismo de su teodramática. La acción dramática explorada por Von Balthasar contrapone la libertad finita humana y la libertad infinita divina en el proceso de la acción; acción que se desarrolla en dos sentidos: el sentido horizontal humano cuya progresión se presenta en su pretensión de infinitud y su propia contradicción frente al mal⁷¹⁴ y el sentido vertical divino

⁷¹⁰ *Ibíd.* p. 471.

⁷¹¹ *Ibíd.* p. 466.

⁷¹² *Ibíd.* p. 487.

⁷¹³ *Ibíd.* p. 486.

⁷¹⁴ VON BALTHASAR, Hans Urs. (1995) *Teodramática IV. La acción*. Madrid: Encuentro. pp. 67-184.

que Von Balthasar resume como la “larga paciencia de Dios” y la tensión dramática del Hijo frente al desarrollo soteriológico condensado en la cruz⁷¹⁵. Queda nuevamente la relación trinitaria como escenario de la acción, cuyo suceso principal es la pasión, muerte y resurrección de Cristo y desde la cual se efectúa la comprensión de toda acción y conflicto dramático intra y extra-histórico.

Finalmente, en el quinto volumen, Von Balthasar intenta arrojar las consecuencias de su colosal reflexión en torno a una «teodramática». De la tensión entre verticalidad divina y horizontalidad humana, la acción se presenta como arrojada en dos rumbos: el trágico, en cuyo caso el hombre aumenta su odio y desobediencia a Dios⁷¹⁶ o el dramático, en cuyo caso el hombre se integra en la trinidad divina para encontrar allí su sentido⁷¹⁷. El modelo de comprensión trinitario-cristológico de Balthasar encuentra su clímax en las últimas reflexiones que ofrece en el quinto volumen⁷¹⁸; en él desarrolla tres reflexiones que no sólo recogen todo el instrumental teodramático desde una perspectiva trinitaria, sino que además, se apresta a defenderse ante posibles las objeciones basadas en paradojas y tensiones propias del material que ha construido: en primer lugar, presenta la incomprendibilidad de Dios, su constante ocultarse-revelarse que cobra su sentido más amplio en Cristo: Cristo es presentado como la revelación-

⁷¹⁵ *Ibíd.* pp. 185-396.

⁷¹⁶ VON BALTHASAR, Hans Urs. (1997) *Teodramática V. El último acto*. Madrid: Encuentro. pp. 189-244.

⁷¹⁷ *Ibíd.* pp. 245-362.

⁷¹⁸ *Ibíd.* pp. 473-502.

ocultamiento del Padre en sus dichos y hechos; en segundo lugar, reflexiona en torno al mal y el sufrimiento, relacionándolos con el sufrimiento de Cristo, modelo de la existencia y como proceso de apertura del espacio psíquico para la preparación ante la salvación; finalmente, retoma el «papel» del Dios Trino como persona fundamental del drama, preguntándose por sus objetivos: ¿Qué obtiene Dios del mundo? Pregunta Von Balthasar. Con una bella explicación a partir de su idea de la libertad absoluta, la gratuidad y la donación, Von Balthasar defiende la necesidad de la encarnación, la muerte en la cruz y la resurrección como elementos que permiten la inserción del cielo en la tierra y de la tierra en el cielo, no como eventos pasados, sino como un proceso permanente e incesante de inclusión de la libertad finita en la libertad infinita, del tiempo humano en el tiempo divino y del hombre en Dios, a través de Cristo. Todo ello entendido como un acto de donación y de amor, pero desde la «mutación sin cambio» divina trinitaria: “En el absoluto abandono de la cruz como suprema negatividad creatural, se hace patente la positividad suprema del amor trinitario⁷¹⁹.” Este amor se da entre todos los actores que se han implicado en el drama:

¿Qué obtiene Dios del mundo? Un regalo añadido que Padre hace al Hijo, pero igualmente el Hijo al Padre y el espíritu santo a ambos, un regalo porque el mundo recibe una participación interior en el intercambio de la vida divina mediante la diversa operación de cada una de las tres personas, y por eso restituye

⁷¹⁹ *Ibíd.* p. 499.

a Dios cuanto de divino ha recibido de Dios junto con el don de la propia condición creatural también como don divino⁷²⁰.

Como queda más o menos evidenciado, Von Balthasar ha propuesto una teología en forma dramática, tanto por el desarrollo de su contenido, como por la forma de presentación clásica en cinco actos, con su clímax en su desenlace final. ¿En qué sentido nos es útil esta introducción a Balthasar para aproximarnos a Novarina? Para Balthasar, es Pirandello quien, en la contemporaneidad, encuentra la forma de llevar la metáfora del «gran teatro del mundo» a su límite expresivo en un teatro dentro del teatro; esta metáfora, para Von Balthasar, ha quedado superada en *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello y, tal como nos recuerda Aloois Haas, “por ello decide considerar cada uno de los elementos de la metáfora teatral para encontrar su horizonte teológico más fecundo⁷²¹.” Lo que probablemente no previó Balthasar fue que precisamente en esta superación, como en los pensamientos brechtianos, artaudianos, müllerianos y beckettianos, se preparaba el terreno para la emancipación del teatro frente a la representación. Y esta no es una situación menor. Ocurre que en la emergencia de nuevas formas de teatro que abandonan la representación, el teatro nos pone frente a frente con el misterio de la existencia humana sin mediación del significado: lo que ocurre en escena es justamente *lo que ocurre en escena* y no pretende significar otra cosa distinta. Sin

⁷²⁰ *Ibíd.* p. 502

⁷²¹ HAAS, Alois. (2013). «“Dar-se” : La teatralidad como categoría fundamental en la Teodramática de Hans Urs Von Balthasar. » *Conferencia impartida el 29 de mayo de 2013*. En: V Jornades de la biblioteca Mística et Philosophica Aloois Maria Haas: “Mística y Drama”.

embargo, ante la no-representación, el sentido se altera, se reconstruye y se dispara en el espectador. Por esta razón, aquella trascendencia infinita de la que hablaba Balthasar se edifica actualmente en lo que podríamos llamar la «presentación finita» del teatro contemporáneo. El teatro mismo, como teatro, queda abierto ante nosotros para ser cuestionado. Novarina, nos parece, explora esta situación: ante las ya más o menos coincidentes preguntas por la relación entre el teatro y lo sagrado en la escena contemporánea, Novarina se atreve a hacer resurgir el cristianismo en el teatro, el cual ha sido tan golpeado por el análisis de la historia. Y como eje de esta reflexión, aparece la palabra:

Dans ce sens, l'expérimentation linguistique de Novarina n'est pas un jeu verbal, mais un acte religieux de création incesante qui ne peut survenir qu'avec la parole et dans la parole. [...] La parole [...] est *theatrum mundi*, elle est la scène originaire dans laquelle le sujet – « parlé » plutôt que parlant – inscrit son propre souffle vital, recommençant *da capo* à nommer, répertoire, énumérer, évoquer la réalité proche et lointaine⁷²².

Realmente parece que el teatro de Novarina procura crear una teodramática a otro nivel o, mejor dicho, invertida: « el gran teatro del mundo » que sirvió como motivo a Von Balthasar para estructurar su mirada teodramática de la existencia humana queda convertido en lo que también podríamos denominar «el gran mundo del teatro» Novariniano. Novarina intenta sacar partido de la casi autonomía del teatro frente al mundo representado en el que nos encontramos; el mundo ya no es un teatro, el teatro es el mundo, el

⁷²² GRANDE, Maurizio. (2001a) *Óp. Cit.* p. 19.

lugar en el que se pone en juego nuestra existencia y nuestra salvación. Como diría Artaud:

Así, pues, aparte del mayor o menor éxito de nuestros espectáculos, los que acudan a nosotros comprenderán que participan en una tentativa mística por la cual una parte importante del campo del espíritu y de la conciencia puede ser definitivamente salvada o perdida⁷²³.

En el teatro novariniano el drama de la representación ha quedado introducido en la vida cotidiana contemporánea entendida como mecanismo de control político e ideológico en el cual, en el universo de significados e intercambios comunicantes, quedamos bloqueados y clausurados para actuar. Novarina construye, en contrapartida, una visión del teatro en la cual todo queda contenido en él. Ya no son el teatro y el drama quienes sirven de motivo para explorar la relación humano-divina, sino que es la relación humano-divina la que da una vuelta de tuerca a nuestra visión frente al teatro: « La langue est l'éternel théâtre de la création, où paroles et noms s'ajoutent au passage inanimé du son dans le sans, et du sens dans la « représentation » du déjà-constitué, du déjà-classé, il est prêt pour le somnolent voyage dans la communication qui change tout avec tout⁷²⁴. » Sin embargo, el mundo es vaciado de contenido: « La scène novarinienne n'est pas que théâtrale: elle est un monde à elle seule, mais un monde vidé de lui-même⁷²⁵ [...] » Novarina se sirve, además, de cierta estructura cristológica para adentrarse en el

⁷²³ ARTAUD, Antonin. (1969) *Óp. Cit.* p. 11.

⁷²⁴ GRANDE, Maurizio. (2001b) *Óp. Cit.* pp. 213-214.

⁷²⁵ OUELLET, Pierre. (2005) « Trou de scène. » *En : La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina.* Québec : XYZ, p. 44.

universo del actor teatral quien se encumbra en la escena, encarnado y atravesado por la palabra: « Masqué parlant d'un corps massif et diffus, audible par ses organes, l'acteur est l'acté, la langue l'actant⁷²⁶. » El actor hace resurgir la figura cristológica, por cuanto que, al asumir el cumplimiento de su misión teatral se suicida, se niega a sí mismo a través de la «muerte» y el ridículo, invertido como Cristo en la pasión⁷²⁷: « L'acteur est au coeur de cette polarité burlesque. Il entre sur scène en crucifié et ressort en messie. Sa clownerie est à la fois grimace d'humiliation et variante parodique de l'imitation de Jésus. L'auteur oriente en effet le travail de l'acteur dans le sens d'une Passion identificatoire et même, faudrait-il dire, d'une imitation du Christ⁷²⁸. »

Por último, queda decir que a lo largo del análisis de sus principales obras, hemos ya identificado, no sólo un pensamiento teológico arrojado en lo teatral, sino el funcionamiento de una estructura propia de la teología sacramental. Procederemos, por tanto, a analizar las implicaciones de entrar en el pensamiento novariniano en clave sacramental la cual hemos inferido de sus textos para teatro. El drama de la palabra novariniano, se concebirá en adelante como un drama sacramental; ofrecemos una hipótesis: en cierta medida el teatro religioso nace como drama litúrgico medieval en un «drama en la liturgia»; en el teatro barroco español, en su cumbre Calderoniana el drama surge como «drama sobre la liturgia»; finalmente, en el teatro Novariniano, creemos que se

⁷²⁶ BORER, Alain. (2001) *Óp. Cit.* p. 70.

⁷²⁷ Cfr. RAMAT, Christine. (2005) *Óp. Cit.* p. 94.

⁷²⁸ RAMAT, Christine. (2014) *Óp. Cit.* p. 45.

pretende elevar el drama al nivel del sacramento, configurando de esta manera un «drama por la liturgia». El teatro novariniano será un teatro litúrgico no sólo por la analogía ritual entre liturgia y rito, ni sólo por la alusión a motivos similares, sino que el drama pretende elevarse como nuevo lugar de misterio, actualización, comunión y salvación, esto es, como liturgia. En torno a la diferencia entre imitar la liturgia y ser liturgia, dice Maldonado sobre el teatro: “No es la liturgia lo que se parece al teatro. Es el teatro el que se parece a la liturgia. Más aún. No es que se parezca sino que en cierto modo es liturgia⁷²⁹.”

Los motivos que pudimos constatar en los textos para teatro de Novarina orientan la mirada, parabólicamente, hacia una dramática sacramental. La sangre, la carne y el agua principalmente, nos han servido para identificar alguna analogía sacramental; pero esta analogía no se agota aquí, en la sencilla apelación a motivos religiosos, provenientes de alguna idea sacramental. Novarina, según nos parece, lleva estos motivos a convertirse en la base de una estructura teatrológica; esto es: en una forma de pensar el teatro. Antes de indagar sus consecuencias, consideramos pertinente retomar aquí algunas ideas sobre una estética sacramental, proveniente de Richard Kearney, en su libro *Anatheism*⁷³⁰. El anateísmo es concebido por Kearney como una aproximación a un Dios después de Dios, considerando algún cruce entre la fe religiosa

⁷²⁹ MALDONADO, Luis. (2002) “Liturgia y teatro”. En: *Liturgia, arte y belleza. Teología y estética*. Madrid: San Pablo. p. 187

⁷³⁰ KEARNEY, Richard. (2010) *Anatheism. Returning to god after god*. New York: Columbia University Press. Especialmente, en su segunda parte, el capítulo IV: "In the Flesh: Sacramental Imagination". pp. 85-100.

y el ateísmo, encontrando por tanto la forma en la que es posible pensar en la manifestación de un nuevo Dios, distinto al que tradicionalmente hemos creado y creído en occidente: un nuevo Dios que supera la metafísica occidental entrando en diálogo con la vida cotidiana. Deja de ser un Dios trascendente aislado y alejado del mundo y se manifiesta en lo inmanente.

Bajo esta perspectiva, Kearney distingue algunos motivos eucarísticos en la manifestación literaria de Joyce, Proust y Woolf, considerando la forma en la que, según él, se come el pan y se bebe el vino de la vida diaria; dice concebir lo sacramental en un sentido amplio, relacionado con aquellos despertares de lo divino dentro del pan y el vino de la existencia cotidiana⁷³¹. En la literatura que analiza, encuentra que hay algún tipo de transubstanciación, concebida como “the transforming of one substance into another⁷³²” concluyendo que hay tres modalidades de transubstanciación en dichos autores: a) Intratextual: Un personaje transfundido en otro o un momento espacio-temporal trasladado en otro. b) Intertextual: La transmutación de una narrativa en otra o la transliteración de liturgias eucarísticas en reconstrucciones sacramentales en las epifanías de los personajes. Finalmente, c) Transtextual: La conversión del autor en el narrador implícito y sus personajes ficcionales o las conversiones de las creaciones textuales en el lector actual⁷³³. De la conexión entre el lector y el texto, Kearney sugiere una íntima conexión entre Palabra y Carne: “For as flesh

⁷³¹ *Ibíd.* p. 85.

⁷³² *Ibíd.* p. 127.

⁷³³ *Ibíd.*

becomes word in the text the word becomes flesh in the reader⁷³⁴”; se trata de una doble vía entre el lenguaje religioso y el lenguaje artístico.

Sin embargo, esta conexión se consigue, no en una estética religiosa y dogmática, sino en una especial sacralidad en el corazón de lo profano. En esta medida, este proceso no es concebido por Kearney como un proceso sacrificial, sino que se da en la medida en que se testimonian las epifanías literarias de la kenósis radical y de vaciamiento que se desliga de Dios, para descender en la carne finita⁷³⁵. De allí concluye que, de esta especie de muerte divina, procede un renacimiento eucarístico, en lo profano o en lo cotidiano. Lo secular y lo sagrado quedan conjugados en motivos «cuasi-eucarísticos»⁷³⁶ o «pseudo-eucarísticos»⁷³⁷: “in all three (Joyce, Proust y Woolf) we witness the consecration of ordinary moments of flesh and blood thisness as something strange and enduring⁷³⁸.” Para llegar a estas conclusiones, Kearney se ha basado en el pensamiento de Merleau-Ponty y de Kristeva quienes, a su vez, conciben una visión fenomenológica de la carne (flesh); esto

⁷³⁴ *Ibíd.* p. 130.

⁷³⁵ *Ibíd.* p. 128.

⁷³⁶ *Ibíd.* p. 119.

⁷³⁷ *Ibíd.* p. 104.

⁷³⁸ *Ibíd.* p. 102. Este análisis literario de Kearney coincide con la visión Grotowskiana. Cfr. GROTOWSKI, Jerzy. (1970) *Óp. Cit.* p. 44: “No pienso que la crisis del teatro pueda separarse de otros procesos de crisis de la cultura contemporánea. Uno de sus elementos esenciales, a saber, la desaparición de lo sagrado y de su función ritual en el teatro, es un resultado de la decadencia obvia y probablemente inevitable de la religión. De lo que estamos hablando es de la posibilidad de un *sacrum* secular en el teatro”. Al respecto, dice CASTEL, Branco. (2007) *Óp. Cit.* p. 95: “El seu teatre vol afirmars-se com un *sacrum* secular que substitueixi el paper de la religió en la societat. [...] El teatre que proposa sorteix *després* de la religió, per omplir el buit deixat per aquesta”.

es: una mirada sobre la carne en su forma de manifestarse fuera de toda concepción tradicional, en una mirada directa frente al fenómeno de la carne. Lo que para él es llamativo, es que ambos, tanto Merleau-Ponty como Kristeva, retomen algunas concepciones sacramentales para explicar la realidad fenomenológica de la carne en el mundo.

De Merleau-Ponty, Kearney destaca que, desde un punto de vista agnóstico, retome una concepción sacramental para entrar en el fenómeno de la carne: “the sacrament of transubstantiation is to the responsive communicant what the sensible is to capable perceiver⁷³⁹.” La carne no está aislada de la realidad, sino que se constituye en un elemento del Ser: “The element of the flesh, in short, is the medial entre-deux between the whole Being and each individual fragment. It signals, in pre-socratic terms, the embodiment of “nascent logos” in everyday mundane things⁷⁴⁰.” Kearney, retomando esta reflexiones fenomenológicas, defiende la posibilidad de que Dios (la trascendencia) esté radicalmente conectado a la inmanencia de la vida cotidiana, reconectando lo divino con lo humano: Dios y la Naturaleza.

Por otra parte, retoma algunas reflexiones de Kristeva, quien observa cierta sacramentalidad de los sentidos en las obras de arte y la literatura y en relación con los procedimientos terapéuticos, también retomando las concepciones merleau-pontyanas. Para ella,

⁷³⁹ *Ibíd.* p. 88.

⁷⁴⁰ *Ibíd.* p. 89.

existe una cierta Ley General que mantiene en relación las asociaciones espacio-temporales que ocurren en nuestro interior. Esta Ley, para ella, aplica para conectar lo visible con lo invisible, la sensación interior con la expresión interior⁷⁴¹; concibe cierta estética eucarística que conecta palabra y carne en un proceso catártico (sea en la terapia, sea en la creación literaria), de manera que ayuda en el proceso de sanación así como ayuda a salir de las redes del lenguaje. De esta forma, esta ley está contenida en la sensación (sensación que ella encuentra magistralmente evocada en Proust) y que se manifiesta en la evocación de una rebosante vida de existencia encarnada.

El cuerpo es el eje sobre el cual opera, tanto en Merleau-Ponty como en Kristeva, la evocación, en la inmanencia, de una sensación trascendente de la vida cotidiana. La negación de la trascendencia divina es relocalizada en la inmanencia de la vida corporal corriente, consagrada y manifestada a su vez en la expresión artística. Kearney procede en la construcción de una “estética sacramental”⁷⁴², enfocándose en la literatura narrativa, en la relación que asume entre metáfora y metonimia. El ejercicio analítico de Kearney deja abierto el tema eucarístico del arte para cualquier otro tipo de manifestación. Allí, en ese resquicio, encontramos la posibilidad de encuadrar (aunque sea sólo para un posible análisis) la dramática novariniana. Creemos que hay una estética sacramental que se configura a partir de los motivos que ya

⁷⁴¹ *Ibíd.* p. 97.

⁷⁴² *Ibíd.* p. 102.

hemos comentado sobre sus textos para teatro. Esto implica varias cuestiones: En primer lugar, que el funcionamiento de la narrativa tiene ciertas diferencias con la dramática, principalmente el hecho de que la narrativa viaja desde el autor hasta el lector a través del universo ficcional. La dramática en general tiene la cualidad de tener un doble universo, una bifurcación: un universo que se configura desde su vida propia y un universo que se configura en torno a su teatralidad o virtual teatralización: el escenario es el lugar donde el drama se hace completo, no sólo en el proceso de recepción del lector, sino en su virtual concreción escénica. El drama se completa en la teatralidad del escenario, en el encuentro comunal entre actor y espectador. En segundo lugar, evidentemente, nuestro ejercicio se ha basado en la lectura de los textos para teatro, lo cual, en cierta medida, impediría la concreción escénica. Baste por ahora decir que, hasta el momento, es precisamente ese fenómeno literario (dramático) el que nos interesa. La forma en la que, en la escritura novariniana, este estado incompleto del drama queda, no tanto maquillado, sino completamente expuesto. Novarina invoca al actor en su acto de escritura: la palabra queda incompleta sin la carne que la coma. Esto nos permite señalar tres situaciones: en primer lugar, como hemos dicho, el drama invoca la escena. En segundo lugar, el lector encarna la palabra del actor, sin crear un universo ficticio y falsificado, sino aludiendo a un estado teatral interior. La encarnación queda casi completa en el lector en quien aparecerá una invocación nueva del actor que habrá de encarnar la palabra novariniana. En tercer lugar, no queda el sacramento elegido como

metáfora del teatro. No se trata simplemente de asumir cierta sacramentalidad del acto teatral; por el contrario, el teatro novariniano asume las condiciones sacramentales para adentrarse en sus propios límites y, si es esto posible, superarlos. El teatro es instaurado como el lugar profano en el cual se convoca al acto sacramental; no a su alusión, ni a su representación, sino a un nuevo sacramento instaurado por Novarina quien ve en la encarnación del actor la carne y la sangre que habrán de ser comidas y bebidas en un movimiento de actualización de la presencia de la palabra.

Por último, queremos poner en evidencia que todo el trayecto escritural novariniano que hemos analizado en la primera parte, en cinco fases (*Cap. 2* – «Despolitización»; *Cap. 3* – «Balbuceo y muerte»; *Cap. 4* - «Bautismo y nominación»; *Cap. 5* – «Eucaristía»; *Cap. 6* – «Transfixión»), coincide con lo que vemos como un viaje preparado por Novarina para presentarnos un hombre resurrecto en un teatro sacramental. En otras palabras, Novarina desarrolla toda una dramaturgia de la repetición-variación, dando vueltas sobre los mismos asuntos, figuras y motivos, pero logrando de alguna forma, elevar una nueva visión de las posibilidades humanas en el teatro. Tanto en sus textos como en la escena, nos preparamos para vivenciar la profecía actual de un hombre transfigurado y ofrecido ante nosotros⁷⁴³. Ambos, actor y público sufren una transformación por la palabra. Existe nuevamente una nueva concepción que se

⁷⁴³ Cfr. GROTOWSKI, Jerzy. (1970) *Óp. Cit.* p. 27: “El actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces no es un instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual”.

alimenta del proceso llevado a cabo por todo el teatro de vanguardia:

El drama de vanguardia generalmente comparte este tipo de objetivo terapéutico casi místico, ya sea en la forma expresionista de una inspiración emocional que supuestamente “transfiguró” a los espectadores de tal manera que “surgieron de allí como Hombres Nuevos”; o en el “exorcismo” de Artaud, que pretendía a la vez liberar de los frenos de la civilización, restaurar la relación natural con el universo espiritual y purgar de toda violencia al público, permitiéndole imaginar (contra todos los principios psiquiátricos) imágenes de “crimen gratuito” y crueldad; o en los proyectos parateatrales de Grotowski y la sicoterapia política del Living Theatre, en que se combinan estos dos enfoques⁷⁴⁴.

Por nuestra parte, consideramos que lo novedoso de la propuesta de Novarina es que las fases que hemos descubierto nos muestran al hombre vivenciando una experiencia mística en clave sacramental en el encuentro teatral para resurgir renacido, en una nueva forma presente: La primera fase, de «despolitización», corresponde a la identificación de una antigua vida humana que Novarina nos muestra atada al lenguaje impuesto, a la comunicación y al poder. Para renunciar a ella, la segunda fase, de balbuceo y «muerte», muestra el camino en la que el hombre novariniano renuncia a su antigua vida y se eleva sobre las ruinas de su propio lenguaje. En la tercera fase, de nominación y «bautismo», el hombre novariniano asume una nueva vida en un nuevo lenguaje: el mundo y los hombres son renombrados para presentarse ante nosotros, quienes tenemos la posibilidad de ver y escuchar el mundo nuevamente, como animales. En la cuarta fase, se actualiza esta muerte y

⁷⁴⁴ INNES, Christopher. (1995) *Óp. Cit.* p. 25.

resurrección en una «eucaristía» del cuerpo ofrendado ante el espectador, en la que se come su carne y se bebe su sangre, que es su palabra. Finalmente, en la quinta fase, de «transfixión», la muerte queda consumada y quedamos preparados para una nueva vida, somos bañados nuevamente por la sangre y el agua de la palabra y el mundo queda reconfigurado. Mientras tanto, reactualizamos este rito sacramental cada vez que vamos al teatro o abrimos el libro para que todo este proceso se actualice, no como representación de una presencia, sino como la presencia misma de la fuerza regeneradora de la palabra, ante y con nosotros. En cierta medida, las fases de la obra de Novarina van de lo positivo a lo negativo, de una dramaturgia catafática a una dramaturgia apofática, llevándola hasta sus últimas consecuencias, explorando la negatividad de la palabra, por inversión, y encontrando allí una experiencia espiritual en el discurso dramático⁷⁴⁵. Análogamente al trabajo de Grotowski, quien planteaba que su trabajo era “una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos⁷⁴⁶”, Novarina destruye el sistema comunicativo del lenguaje y del cuerpo en la escena. En la segunda parte de este análisis, que desarrollaremos en lo que sigue, pretendemos aproximarnos al pensamiento novariniano en clave sacramental. Sus reflexiones

⁷⁴⁵ Cfr. CASTEL-BRANCO, Inês. (2007) *Óp. Cit.* p. 83. Dice Castel-Branco respecto a Brook: “Al llarg de la seva vida Brook ha passat d’una etapa positiva a una negativa, d’una estética catafática a una estética apofática, del saber al no-saber, del soroll al silenci.” Más adelante, Castel-Branco establece un proceso similar en Grotowski: “Grotowski definirà aquest procés inductiu d’eliminació d’obstacles com una *vía negativa*, un altre concepte adoptat del llenguaje místic o religiós.” p. 94.

⁷⁴⁶ GROTOWSKI, Jerzy. (1970) *Óp. Cit.* p. 11

sobre el teatro nos servirán para profundizar y adentrarnos en las posibles implicaciones de una «teatrología sacramental».

8. LOS TEXTOS REFLEXIVOS. SOLEMNIDAD MISTAGÓGICA Y «TEATROLOGÍA SACRAMENTAL»

Valère Novarina nos presenta, a lo largo de sus textos en prosa de carácter teórico una extensa reflexión sobre el teatro que, en cierta medida, muestra además la evolución de su pensamiento. Sus textos reflexivos hacen parte de su producción escritural pero desplazando a la palabra ante nosotros: « Les textes sur la creation [...] sont a la fois partie intégrante de l'œuvre et comme un observatoire de cette ouvre, un moment de prise de distance et de rythmique d'écriture différente⁷⁴⁷. » Como es evidente, su pensamiento también pasa por un proceso de depuración, desde reflexiones de corte político⁷⁴⁸ hasta comentarios explícitamente religiosos⁷⁴⁹, del mismo modo que sus textos para teatro han ido desplazando los elementos estructurales del drama desde una «dramaturgia catafática» hacia una «dramaturgia apofática». Según nos parece, a lo largo de sus textos reflexivos, Novarina logra dar sentido al oficio del actor desde una perspectiva sacramental, otorgando a la encarnación de la palabra en el actor suma importancia dentro de su producción escritural y reflexiva. La encarnación funge como eje de sus preocupaciones desde el mismo inicio de su prolija producción escrita: “L'acteur n'est pas au centre, il est le seul endroit où ça se passe et c'est tout. Chez lui que ça se pas et c'est tout⁷⁵⁰.” Su pensamiento se centra en la encarnación actoral pero bloquea la

⁷⁴⁷ RABATÉ, Etienne. (2001b) *Óp. Cit.* p. 56.

⁷⁴⁸ TP. En especial, *Lettre Aux Acteurs.* pp. 7-35.

⁷⁴⁹ OL. En especial, *Mercredi de Cendres.* pp. 123.130

⁷⁵⁰ TP. pp. 22-23.

identidad propia del actor igual que bloquea la manifestación de un carácter particular de la ficción, es decir, bloquea al «personaje». Como hemos evidenciado en nuestro segundo capítulo consagrado a *L'Atelier Volant* y *Falstafe*, la noción de «personaje» sobrevivió durante su primera faceta como dramaturgo. Creemos que, a partir de *Le Babil des Classes Dangereuses*, el «personaje» va desapareciendo de forma cada vez más radical para liberar a la «persona». Para introducirnos en este fenómeno es necesario considerar la tradición histórica del teatro que ha terminado por hacer del actor su eje fundamental despojándolo de su propia máscara.

8.1 La crisis del «Personaje» y la aparición de la «Persona»

En su texto *La crisis del personaje en el teatro moderno*⁷⁵¹, el reconocido crítico libanés Robert Abirached hace un profundo y sistemático análisis de la evolución del «personaje» dentro de la teoría teatral, de los textos dramáticos y de las puestas en escena teatrales. Inicia su análisis a partir de la propuesta aristotélica dentro de la mimesis griega, terminando con las tendencias contemporáneas del siglo XX y sus líneas de despojamiento del personaje. La mirada del autor se centra en poner al «personaje» como fundamento de la obra teatral, analizando diversos conceptos dramáticos que permiten descubrir el desarrollo de éste en el marco de la creación teatral. No pretendemos aquí reproducir su estudio, sino más bien destacar las características principales que el autor

⁷⁵¹ ABIRACHED, Robert. (1994) *Óp. Cit.*

plantea frente a la naturaleza del «personaje» en determinadas etapas históricas. De allí que nos permita recordar cómo el «personaje» va y viene en su lucha con la mimesis, la representación, el autor y el actor. Amenazado constantemente, reclama su lugar sin lamentarse, emerge una y otra vez con nuevas mutaciones que responden a la realidad social de los creadores.

Al iniciar su análisis, el autor retoma el concepto de «mimesis» como núcleo de la representación dramática desde el teatro griego clásico, que inicia aproximadamente en el siglo VI a.c. hasta el teatro Isabelino y Renacentista del siglo XVI. En primera instancia argumenta que el actor se esconde detrás de su personaje, representado literalmente por una gigantesca máscara que sintetiza las contradicciones humanas, pero que se distingue de la vida cotidiana. La máscara y la mimesis exigen del actor tanto una voz como un cuerpo regidos por leyes extraordinarias. Por esta razón, la mimesis se constituye más en una traducción de la realidad que en simple imitación, toda vez que hay una especie de metamorfosis entre el sujeto cotidiano y el sujeto representado.

El personaje, sin embargo, encuentra cierto equilibrio entre la realidad y la ficción, por cuanto existe una presencia-ausencia de lo real⁷⁵². Y en este proceso, el «personaje» salta de un lado a otro (real y ficcional) para estructurar su polisemia, la cual le permite abrirse a la interpretación. En otras palabras, no se constituye en un modelo absoluto, de verdades absolutas, ni bueno ni malo, ni real ni

⁷⁵² ABIRACHED, Robert. (1994) *Óp. Cit.* p. 41.

imaginario. Dicho movimiento contradictorio y dialéctico sólo se logra a través de la acción y no de la narración; por ésta razón, el personaje, como pedía Aristóteles y como observa Abirached, se somete a la fábula⁷⁵³.

En el escenario, la acción es asumida por el actor quien, como ya se dijo, se esconde, pero no por ello deja de existir. El escritor le da apertura al personaje, permitiendo que preexista a todos sus intérpretes, pero que logre completarse sólo gracias a ellos, generando así una nueva mimesis y un nuevo intercambio⁷⁵⁴, dado que el actor rellena la máscara, traduce su sentido, le da coherencia, convirtiéndose de esta forma en su mediador para llegar al espectador, quien a través de la identificación logra liberarse o al menos regocijarse de sus propias contradicciones, de su existencia individual y colectiva. El «personaje» retorna a la realidad de la cual surgió para afectar a la sociedad que lo creó a través de su autor; y la realidad influye en el imaginario del autor, quien a su vez elabora un ser de ficción, que es rellenado por un sujeto dispuesto a mediar por él, para ejercer una actividad del imaginario en la realidad, de la cual el espectador es huésped para su purificación o su regocijo.

Para Abirached, aunque el teatro no sea un reflejo exacto de la sociedad, sí permite tener una idea sobre lo que la sociedad cree de sí misma y de sus contradicciones⁷⁵⁵. En el siglo XVIII, la

⁷⁵³ *Ibíd.* p. 53.

⁷⁵⁴ *Ibíd.* p. 67.

⁷⁵⁵ *Ibíd.* p. 95.

burguesía toma mayor fuerza social y política, y por ello empieza a conducir el desarrollo de la sociedad. No obstante, se encontró en una constante búsqueda de autonomía cultural, de la cual el teatro sufrió sus consecuencias. En ese momento los espectadores no buscaban hallar en el escenario un ser misterioso y escindido entre lo real y lo imaginario, sino más bien encontrar una fuente de autoproclamación de la burguesía como estructura dominante a través de seres casi reales, o lo más cercanos posible a la realidad.

Abirached sugiere que el «personaje» es recargado de señales cotidianas para hacerlo pertenecer a un mundo social e histórico determinado, el cual será reconocido por el espectador, no tanto para llegar a la catarsis ni para lograr una reflexión, sino para complacerlo e integrarlo a su grupo social⁷⁵⁶. El procedimiento utilizado para lograr dicha relación espectador-personaje-sociedad, es la de lograr que el actor elimine la presencia del espectador en términos teatrales, lo cual no es más que crear una pared imaginaria que permita hacerlo olvidar que está en presencia de una representación escénica, confíe en que los sucesos representados ocurren y se convierta en cómplice de la sociedad mostrada, a propósito, a conveniencia de sí misma. Esto implica que la clase burguesa, a través del «personaje» y de todas las convenciones que están en la escena para ponerla de relieve, se afiance en el poder y rechace la contradicción.

⁷⁵⁶ *Ibíd.* p. 105.

De esta forma, durante los siglos XVIII y XIX el «personaje» teatral se convierte en un dispositivo de identificación y complacencia social, que permite mantener y salvaguardar las estructuras socio-económicas. El espectador-cliente paga su entrada para que lo complazcan y le muestren lo que de antemano ya sabe o se le ha dicho y de esta forma no haya fisura ni pretensión de cambio desde la escena, lo cual, en última instancia mantiene estables a la sociedad y al colectivo creador. Se busca perpetuar una condición de obediencia frente a la clase social dominante.

En términos generales, existen para Abirached dos fenómenos que influyeron en el nuevo desarrollo del «personaje» teatral en el último cuarto del siglo XIX⁷⁵⁷. El primero será un exacerbado movimiento de sospecha frente al carácter imitativo del teatro y su función apaciguadora dentro de la representación. El segundo será el progreso enorme de las ciencias y las técnicas las cuales, cada vez más, ponen al borde de la duda las creencias más arraigadas de la sociedad occidental. A estos dos fenómenos seguirá una emancipación del creador teatral, el cual por su parte obtiene toda la libertad para mostrar sus dudas frente al mundo y, por consiguiente, sus propias intuiciones y fantasmas serán insumos de creación de universos particulares y coherentes en su autonomía. El teatro rechazará la realidad y podrá incluso desconfiar de su propia materialidad⁷⁵⁸. De esta forma, el espectador no será ya objetivo de

⁷⁵⁷ *Ibíd.* p. 170.

⁷⁵⁸ *Ibíd.* p. 173.

control, sino de emancipación, de conmoción particular, lo cual le liberará también de su propio mundo.

En esta dinámica, el «personaje» se libera de toda distinción como humano con rasgos sociales y políticos, y se constituye en una metáfora sin espacio, tiempo, ni cultura que le determinen; liberado para buscar su autonomía y auto-referencialidad, poniendo en entredicho la supuesta armonía racional entre el hombre y el universo⁷⁵⁹. Este fenómeno traerá consigo, para Abirached, tres tendencias: la primera será un despojamiento del contenido del «personaje» para vaciarlo y hacerlo lo más primitivo posible, y en esta reducción denunciará al mundo y al yo⁷⁶⁰; la segunda será una actividad de elaboración constante de signos que le atañen específicamente al teatro y se utiliza el cuerpo del actor, que deja de esconderse una y otra vez en el personaje, para poner de relieve la propia realidad del teatro, de la relación entre actor, «personaje» y espacio escénico; la tercera permitirá un renacimiento del personaje, ya no como reflejo de la vida, sino como un proceso en el cual el actor presta su cuerpo y su alma en la búsqueda del dinamismo del ser humano, tanto en el teatro como en la sociedad, mostrándolo como un ser inacabado y provisional⁷⁶¹ en constante efervescencia emocional y psíquica; en esta tercera tendencia, destaca el trabajo realizado por Stanislavski quien propondría una teoría y técnica del «personaje» que subraya toda su complejidad en la referencia humana; aunque en esta tercera tendencia hay una referencia directa

⁷⁵⁹ *Ibíd.* p. 232.

⁷⁶⁰ *Ibíd.*

⁷⁶¹ *Ibíd.* p. 233.

a la realidad, el «personaje» deviene en un ser superior a sus condiciones espacio-temporales, haciendo hincapié en su propia complejidad como ser viviente. En las tres tendencias, directores y autores se han propuesto la tarea de revisar y adaptar la mimesis, sin lograr aún liquidarla por completo.

Según la hipótesis de Abirached, los continuos movimientos de ruptura que preceden al siglo XX sólo alcanzan a ser propuestas que se debaten con la mimesis, pero sin herirla. De allí que triunfe de nuevo y la representación se re-estabilice y sobreviva día a día, a pesar de unos cuantos que aún siguen con la empresa de ponerla en duda. En este orden de ideas, en los albores del siglo XX alcanzan a vislumbrarse dos tendencias principales enunciadas por Abirached⁷⁶². La primera, se encamina hacia un teatro popular que, retomando elementos del teatro burgués, ahora se enfoca hacia su opuesto, abogando por un público obrero que denuncia las instituciones de poder. La segunda, una búsqueda de ruptura de las leyes miméticas, sea desde lo estético o desde lo técnico que, sin embargo, no tiene cabida en el público, dado que a éste no le interesa, en principio, tal movimiento de vanguardia y, al fin de cuentas, es para quien se hace teatro si se quiere integrar la obra a la dinámica de lo social.

Abirached destaca la empresa de Brecht quien, más o menos involucrado en los mencionados movimientos, alcanza a refinar una teoría de la representación épica en contraposición a la teoría

⁷⁶² *Ibíd.* pp. 237-251.

dramática aristotélica. Se alcanza a percibir, en sus textos teóricos y dramático-épicos, su constante análisis de la dramática aristotélica para contraponerle su propuesta. Cabe resaltar que su búsqueda no estaba en contra del sistema Stanislavskiano, dado que en principio no se trata de una propuesta técnica de actuación, sino más bien de una propuesta estética de la creación teatral que, quizá en principio, se abstenga y oponga a una representación realista burguesa. Para Brecht, la realidad es mejor verla como objeto de reflexión y transformación; mostrada por el artista con ojos críticos, permitirá que el espectador se sacuda de sus butacas y pretenda transformarla. Su objetivo es generar, a través de diversos procedimientos escénicos, una ruptura intencional entre la realidad de la vida social y la realidad del teatro. El «personaje» brechtiano será, entonces, más que un ser con referencias en la naturaleza, un ser que se referencia en la sociedad⁷⁶³. La contradicción del «personaje» no se regirá por sus constantes desvaríos emocionales, sino mejor por su encuentro y oposición con la estructura social. Las condiciones sociales vendrán una y otra vez, en la representación, arremetiendo contra el «personaje» como un barco en plena tormenta. De allí que además de tener un «personaje» que narra su vida, el actor pueda aparecer y mostrar, en una redundancia intencional, aquello que ocurre u ocurrió. De esta forma, para Brecht, el espectador hará sus veces viéndose a sí mismo frente al mundo real y criticando su propia realidad.

⁷⁶³ *Ibíd.* p. 61.

Siguiendo el análisis de Abirached⁷⁶⁴, podríamos establecer las dos tendencias más influyentes a partir de mediados del siglo pasado, en términos de reconocimiento del fenómeno del «personaje» y su lugar en la escena. Por una parte, destaca la propuesta de Artaud y, por otra, la propuesta más o menos coincidente de los creadores del «teatro del absurdo».

El legado de Artaud, lejos de ser una técnica de actuación, invita a una reflexión metafísica de la presencia del actor, su cuerpo y su ritualidad. Para Artaud, si el teatro simula, no podrá inquietar realmente al espectador, dado que las consecuencias de lo representado se evaporarán en el universo de la ficción; en su burbuja, por así decirlo. Lo que ocurra en el escenario no generará en el espectador mayor conmoción si le ocurre a ese otro que es el personaje. Sin embargo, si algo realmente ocurre, ataca y violenta directamente al espectador, podrá sacudirlo de su plataforma que es la realidad. De acuerdo con Abirached⁷⁶⁵, Artaud recurre a la metáfora del teatro como peste, pues ésta no deja más que lo esencial, sin importar que el escenario mismo consuma el incendio. Aquí, el actor tiene sólo su cuerpo para desentrañar el misterio que la cavidad escénica está llamada a mostrar. La única forma de hacerlo para el actor artaudiano, será abandonando al «personaje» e incluso abandonándose a sí mismo, en una especie de desdoblamiento que le permite trascender el ser cotidiano, dado que para él no es lo mismo caminar en su cotidianidad y caminar en la

⁷⁶⁴ *Ibíd.* pp. 303-422.

⁷⁶⁵ *Ibíd.* p. 327.

incertidumbre del escenario. En el escenario las fuerzas universales, diría Artaud, entran en movimiento y transforman al actor en su doble, sin ser un personaje; esto es, sin representar. Se entra en un ritual en el cual el actor es el catalizador. Artaud, por cierto, pone en peligro franco la existencia del «personaje» y el imán de la mimesis, no obstante emerger una especie de arquetipos y seres superiores en el escenario en la empresa escénica-ritual.

Por otra parte, para Abirached⁷⁶⁶ los teatristas del absurdo, lejos de intentar liquidar el teatro, buscan reivindicar la mimesis en su máximo esplendor, pero despojándola de sus apariencias engañosas y estereotipadas. Es más bien un resurgimiento de la mimesis explotando al máximo su propia naturaleza en el escenario. El personaje, aún existente y por cierto revitalizado, termina abandonando la ingenua referencialidad al humano común, poniendo de manifiesto un nuevo ser humano que evidencia la duda frente a la existencia y se corroe a sí mismo en un contexto que lo apura a profundizar en la ruptura de los cánones racionales, llevando al extremo la ausencia de sentido en sus acciones, situaciones, nombres y rasgos. Según Abirached⁷⁶⁷, se reduce al máximo todo pasado y todo porvenir del personaje, además de minimizar sus rasgos culturales, morales, psicológicos y sociales, entrando cada «personaje» en un universo de ficción que le niega toda posibilidad de comunicación tradicional, elevando muros que lo precipitan a lo inesperado. De esta forma, la realidad se

⁷⁶⁶ *Ibíd.* p. 377.

⁷⁶⁷ *Ibíd.* p. 381.

constituye en pretexto para ser mutada en universo de ficción que reevalúa todo lo posible y todo lo probable. En este contexto, el actor no está llamado a encarnar el «personaje» para llenarlo de sentido y traducirlo para el espectador, sino más bien para animar una *marioneta* que se presenta al espectador, no con el fin de que comprenda la fábula sino que se integre en la construcción de este nuevo universo de despojamiento lingüístico.

Para Robert Abirached, el «personaje» teatral está viviendo su último cuarto de hora⁷⁶⁸. Ante la intrusión del cine y la televisión en las artes del espectáculo el teatro ha debido desplazarse para encontrar su naturaleza propia. Aquellas se han encargado de repetir la representación en el mundo que nos circunda y, debido a que todo está representado:

Cada uno se convierte por turno en personaje, y la vida colectiva ya no puede desarrollarse más que entre actores que se pasan sus papeles, imitadores indefinidamente imitados: el mismo hombre de la calle aspira a figurar en esta inmensa representación que hace de doble de su existencia⁷⁶⁹.

De acuerdo a la hipótesis de Abirached, el teatro empieza a convertirse en una actividad marginal que intenta ofrecerle a sus pocos espectadores eso que buscan, aunque no sepan muy bien qué es y en última instancia, un teatro del futuro podría anular realmente la noción de «personaje» para ofrecerle a sus pocos espectadores alguna experiencia inusitada.

⁷⁶⁸ *Ibíd.* pp. 423-432.

⁷⁶⁹ *Ibíd.* p. 425.

Es necesario aclarar que, como en todo recorrido histórico, en el análisis de Abirached se corre el riesgo de ser reduccionista. Esto implica que en un análisis minucioso de la historia del arte y, en este caso, del personaje, no necesariamente los cambios y rupturas se dan de forma tan drástica como la historia quisiera mostrarlos. Es más, hoy en día, recorrida parte del siglo XXI, vemos cómo en diversos contextos la mimesis (y hasta la imitación chata) se mantiene a la orden del día de algunos creadores dramáticos. Incluso en ocasiones vemos que en el teatro (casi como en la televisión y el cine) las imágenes terminan siendo redundancias de la realidad. Sin embargo, la validez del análisis de Abirached consiste sobre todo en poder observar la constante resistencia del «personaje» frente al riesgo de ser desterrado de la escena teatral.

Por otra parte, reconocemos hoy algunas propuestas que ya no sólo ponen en riesgo al personaje, sino que lo anulan por completo, generando así una especie de liberación de la escena al supuesto yugo de la mimesis. Destaquemos una de las propuestas más importantes en la actualidad: la idea de un «teatro del presentar» de Frederich Chevallier, por cuanto ataca directamente el problema de la representación y, además, porque entre otras ideas, argumenta que la crisis ha terminado. De aquí es importante valorar el rescate de la presencia del actor y el interés por el espectador, quien dentro del marco de la representación posee otros medios más efectivos para que le “cuenten historias” según los teatristas posdramáticos. Para Chevallier, es posible desprenderse de la representación, de

hacer pasar una cosa por otra, a través del teatro del presentar. Un teatro que se despoja de los elementos de poder, y no tiene ninguna pretensión de decirle al espectador lo que debe pensar. Más bien, sugiere la posibilidad de que ante la falta de intencionalidad de significados, el espectador esté en la libertad de elaborar interpretaciones múltiples, de agenciar ideas y sensaciones sin que el artista le diga lo que debe pensar, sin que le imponga nada. La herramienta de la que dispone para lograrlo es la presencia misma del actor y la capacidad del espectador de presenciar el evento.

Si pensamos, como Chevallier, que “al dejar de limitar el trabajo de cada espectador a una evaluación de la calidad de la representación y a un desciframiento del mensaje que ella siempre conlleva, se vuelven posibles otras formas de participación en el evento escénico⁷⁷⁰”, se permite que el espectador se integre activamente con el acto teatral de una forma alternativa. En otras palabras, si el espectador deja de mantenerse estático esperando el desarrollo de un drama, tendrá por cierto que hacerse activo. El teatro, visto así, se convierte en un hecho de resistencia a la mirada mercantilista que nos ha sido heredada. Esto ya que, según Chevallier⁷⁷¹, la representación es la perpetuación del lenguaje espectacular que falsifica el mundo. En la no representación, lo que interpreta el espectador, entonces, se construye a partir de su propia experiencia y no de discursos impuestos por el autor o el director.

⁷⁷⁰ CHEVALLIER, Jean-Frédéric. (2004) *Óp. Cit.* p. 6.

⁷⁷¹ *Ibíd.* p. 11.

La propuesta de Chevallier cobra validez como respuesta a la crisis, toda vez que más allá de convertirse en una propuesta actual de creación teatral, ataca principalmente los peligros que la representación genera en el espectador. Por una parte está el peligro de permitir que le digan lo que debe pensar. Por otra, está el peligro de volverse un agente pasivo de la realidad. La representación ha logrado lo inimaginable, convertirse en un potente elemento de poder y de manipulación de los sujetos. La pregunta para nosotros será desde ahora, ¿si estamos imitando moldes en nuestra vida cotidiana sin reflexión alguna, no estamos también siendo manipulados, no estamos también manipulando?

Consideramos que Abirached señala el proceso a través del cual el «personaje» va desapareciendo a lo largo de la historia y creemos que Chevallier propone una idea de teatro ante su desaparición y la superación de la crisis del drama. Sin embargo, a nuestro entender, la propuesta de Novarina es mucho más radical por cuanto no sólo anula al «personaje» sino que, además, lo niega; es decir, opera negativamente. En otras palabras, el «personaje» de la tradición dramática resalta algunas características que individualizan al sujeto mientras la «persona» novariniana no se individualiza pues la poesía:

« divise les personnages en organes, non en individus, elle est le corps social en cause : chaque figure qui « débite bavard son chant d'la langue » renvoi à un grand corps parlant seul, artisan du drama, dont les Noms propres se multiplient

infiniment (l'énumération, leur mode d'apparaître) mais ne se divisent pas en sujets⁷⁷².

Es decir, en Novarina las «personas» no están sujetas a la humanidad sino que precisamente están en una búsqueda de su desujeción frente al ídolo humano:

« personne » est en revanche l'un des signifiants majeurs du texte, intrinsèquement lié à la dimension théâtrale, en raison de l'étymologie bien connue (le masque de théâtre). Miraculeusement, cette étymologie vient s'insérer exactement au cœur du basculement entre le positif et le négatif (ni une personne, ni personne), et désigner tout le processus qui le sous-tend⁷⁷³.

El actor es un agente negativo que deconstruye lo real⁷⁷⁴. Se deconstruye a sí mismo, deconstruye los ídolos y deconstruye a la humanidad. En este sentido, consideramos que a través del actor se da un sacrificio incruento que nos aproxima provisionalmente, a través de un pasaje, a lo divino: « L'acteur n'est pas la victime principale de la *vía negativa* novarinienne, mais c'est l'acteur qui, portant sur son visage la *persona* de l'homme devient le « sacrifié » du théâtre⁷⁷⁵. » El actor novariniano es la presencia que deviene ausencia, al convertirse en «Persona» y ésta es « l'inverse de Dieu : non plénitude de présence où se fondent les particularités, mais particularité absente⁷⁷⁶. » Por lo tanto, el «personaje» del teatro tradicional sería algo así como la afirmación de las particularidades

⁷⁷² BORER, Alain. (2001) *Óp. Cit.* p. 69.

⁷⁷³ RABATÉ, Étienne. (2001b). *Óp. Cit.* p. 63.

⁷⁷⁴ DUBOUCLEZ, Olivier. (2005) *Óp. Cit.* p. 56.

⁷⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁷⁶ JURDE, Pierre. (2002) « La pantalonnade de Novarina. » En : *Europe*. No. 880-881. p. 21.

humanas, una especie de «particular catáptico humano» ; mientras tanto, la «persona» novariniana se constituye en la negación hacia un universal divino, es decir, una especie de «universal apofático divino». En otras palabras, el «personaje» tradicional resalta las características específicas de cada anverso de las máscaras, mientras la «persona» novariniana nos hace viajar a través del vacío que se produce en los reversos de todas las máscaras y este viaje se puede producir a través de la palabra encarnada en el cuerpo del actor : « De cette façon, dans le théâtre de Novarina on ne rencontre pas de « personnages » au sens traditionnel du terme. On rencontre des *acteurs* qui répètent la naissance du monde à partir de la langue et qui racontent leur existence parmi le mots⁷⁷⁷. »

8.2 El actor sacramental

Quantité d'actions et de phénomènes surviennent dans les bords, les marges, au seuil de la scène ; l'action avance par la liturgie cachée : passages furtifs, **sacrements donnés par lapsus**, actes non vus. Tout tend au grand écart humain ; on avance par écartèlement, toutes histoires défaites, toutes langues dans le noir⁷⁷⁸.

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

⁷⁷⁷ GRANDE, Maurizio. (2001b) *Óp. Cit.* pp. 214-215.

⁷⁷⁸ LC. p. 10. El resaltado es nuestro.

textos reflexivos, de forma parabólica. Sin embargo, reconocemos que retoma los fundamentos del sacramento, tanto en su concepción paulina de «Misterio» como en su concepción de «Juramento»⁷⁷⁹. En el primer caso, se nos presenta como una concepción del acto teatral que, fundamentalmente, alude al asombro de la palabra encarnada en la escena, o al acto de hablar humano sobre el cual Novarina quiere hacer hincapié y, en el segundo caso, se trataría, más que del juramento propiamente, del acto performático del habla: en ambos casos se trata de una especie de performatividad mística de la palabra en escena. En este sentido, intentaremos explorar lo que llamamos una «Teatrología Sacramental»; se trataría de una visión novariniana del teatro, cuyos alcances se pueden vislumbrar a la luz de los sacramentos, a nuestro parecer, los dos que esbozó en sus textos para teatro y los mismos que, explícita y claramente, Jesús cumplió e institucionalizó en el nuevo testamento; a saber: el bautismo y la eucaristía.

En principio, intentemos desarrollar esta concepción sacramental del teatro, que se basa en la idea del misterio: «Le mystère est incompréhensible parce qu'il te comprend»⁷⁸⁰. » Para Novarina, el misterio mantiene su carácter de incomprensibilidad aunque no en el sentido de un fenómeno reservado para los iniciados, cerrado o encerrado, sino como un fenómeno que se opone a la razón y libera el pensamiento. El misterio está presente en las palabras y allí es donde pretende indagar sus posibilidades sin determinarlas por

⁷⁷⁹ Cfr. ARNAU-GARCÍA, Ramón. (1994) *Tratado general de los sacramentos*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

⁷⁸⁰ PM. p. 29.

completo, sino rodeándolas a través de reflexiones incompletas y centrífugas:

Si les mots nous mènent près du langage muet et meurent, ça ne veut pas dire du tout qu'il y ait échec de la parole, impuissance des mots, pas du tout : les mots simplement nous mènent au mystère et meurent, naturellement brûlés par notre souffle, dans la même combustion que nous et en passant avec nous. Ils meurent de nous dire ce dont on ne peut parler. Eux seuls le disent, non le silence sans voix. Le silence le plus profond est une parole, de même que l'immobilité vraie est le mouvement. C'est que le vrai mystère n'est ni ténébreux ni voilé – pas du tout flou – mais une lumière extrême jetée sur toi. Le mystère est incompréhensible parce qu'il te comprend⁷⁸¹.

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

L'esprit respire. L'opaque de la matière est renversé para la respiration à chaque minute- Au fond de la matière même est le mystère respiratoire : dépense et offrande. Tout rythme, matériel ou spirituel, vient de ce désordre ordonnant, de cette pulsation d'antinomies, de ce tissage contradictoire. La respiration est l'équation d'origine : une croix du temps, une passacaille étoilée ; elle nous emporte, nous passe, nous rend à la réversibilité, à la résurrection, au point de renversement – au neutre souverain... Le même point neutre d'énergie et de renversement qui est au cœur de l'espace est au fond de nous : l'univers n'est pas seulement devant, il bat à nos tempes⁷⁸².

⁷⁸¹ DP. pp. 29-30.

⁷⁸² LC. pp. 43-44.

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

Toujours nous continuons à partager la nuit en parlant. Nous échangeons toujours des morceaux de nuit avec les mots. Il y a un son caché et une présence invisible, un fragment, il y a l'échange et le passage de l'un à l'autre d'une part de nuit dans le moindre mot⁷⁸³.

Vamos al encuentro de la palabra, en este sacramento misterioso del teatro, pero la palabra necesita del cuerpo para encontrar su materialidad y despojarse de su valor de intercambio comunicante. El lenguaje es descubierto como realidad o como realización en el teatro novariniano. He aquí el aspecto performático de una lectura sacramental del teatro: « Chose et parole. *Davar*, est en hébreu la parole et la chose. Sous toute chose le langage afflue, sous tout mot une chose apparaît. Le langage serait comme la matière⁷⁸⁴. » Y para ir más lejos con esta relación entre palabra y cosa, profundiza sobre su fisicalidad:

Le langage est l'analogie de la nature. Si bien que la grammaire, la phonétique, la phonologie, l'étymologie, la sémiotique et toute la linguistique font en fin compte partie de sciences physiques. Nous ne sommes pas tous physiciens mais nous

⁷⁸³ PM. p. 26.

⁷⁸⁴ LC. p. 146.

pouvons tous en savoir plus sur la nature en collant notre oreille au langage, en écoutant ses lois, en observant attentivement son efficace, son ouvre opérante et comme il déchaîné des actes en nous et dans le monde extérieur⁷⁸⁵.

El lenguaje novariniano no es reflejo de la realidad, sino su «otro», su análogo, una realidad material, pero que requiere de lo real, así como lo real requiere de él para completarse. Novarina nos invita a percibir la manera en la que el cuerpo y la palabra se cruzan y se encuentran generando un drama material-espiritual. El cuerpo y las cosas son levantadas por el aliento de la palabra y cobran una nueva vida; la palabra, para Novarina, ha sido encarnada por un “fatal accidente⁷⁸⁶” que nos ha separado entre el cuerpo y la palabra. El actor a su vez, asiste a la escena para separar “las carnes y los espíritus⁷⁸⁷”; pero no como lo concebimos cotidianamente, en un cuerpo como vehículo de las palabras, sino a la inversa: « Ce n’est pas un corps qui projette des mots devant lui, mais une matière de mots portant corps, pas un porte-parole mais un chemin de paroles portant son corps devant⁷⁸⁸. » Esto es posible bajo esa concepción novariniana de que en el teatro, la palabra aparece como la «materia espiritual» del cuerpo humano⁷⁸⁹. Aparece como su «otro», frente a él, fuera de él. Esta separación, en movimiento, ocasiona una nueva reincorporación a la fuente primordial: « Par le mouvement vivant du langage, de la parole et de la raison, ils sont reliés au Verbe,

⁷⁸⁵ *Ibid.* p. 69.

⁷⁸⁶ TP. p. 188.

⁷⁸⁷ *Ibid.* p. 204.

⁷⁸⁸ *Ibid.* p. 205.

⁷⁸⁹ LC. p. 165.

chair et souffle⁷⁹⁰. » En otras palabras, es precisamente por el movimiento de la palabra, por el esclarecimiento de esta separación en la que vivimos, que el actor la muestra ante nosotros y este movimiento las vuelve a vincular, aunque sea momentáneamente, en el teatro, porque el cuerpo debe verificar todo lo que le dice el espíritu⁷⁹¹. Así es como la palabra viene a buscar el cuerpo en el teatro⁷⁹²: « Le corps des acteurs n'apporte pas seulement la preuve par la chair – mais avec la preuve para la chair, la preuve par le souffle: le feu qui respire⁷⁹³. » El cuerpo del actor se convierte en el lugar en el que todo ocurre; en el cual podemos ver el entrecruzamiento de estas dos realidades materiales: la del cuerpo y la de la palabra. La percepción del teatro en Novarina no se agota en ver o escuchar, sino en una percepción táctil del evento teatral: « Le point tactile et d'éclairement charnel, le lieu du toucher spirituel entre le spectateur et le spectacle, c'est l'acteur – et seulement lui⁷⁹⁴. » Un tacto que opera en el actor :

Tout naît du contact de chair entre le texte et l'acteur ; tout doit favoriser cette connaissance profonde, ce toucher de la lettre – et c'est à ce toucher du livre qu'il faut sans cesse revenir ; c'est une union tactile par le plus profond de la respiration et de la mémoire⁷⁹⁵.

⁷⁹⁰ EE. p. 119.

⁷⁹¹ TP. p. 199.

⁷⁹² QPS. p. 62.

⁷⁹³ EE. p. 58.

⁷⁹⁴ *Ibid.* p. 54.

⁷⁹⁵ *Ibid.* p. 35.

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

Nous l'attendons : il vient ; il faut l'appeler Le Veneur... Et pour que nous continuions à l'attendre, il passe parfois furtivement nous toucher. L'expression touchée par la grâce le dit bien. Elle dit bien ce qu'il y a de tactile, de charnel, dans l'expérience du souffle, du temps vrai. Par le drame, et au travers du drame matériel de l'esprit, une certitude touchée se fait jour, nous ajoure : le don d'un temps autre que la chronologie. Reçu de quelqu'un⁷⁹⁶.

El tiempo se trastoca y nos saca de la cronología:

Novarina s'attaque à deux dimensions du temps : d'abord, à sa trivialisation dans la conception chronologique, ensuite, à sa forme extatique, à ce temps-pour-la-mort, parce que ces deux manières d'aborder le temps nous détournent de nos tâches créatrices. S'il s'agit [...], de se libérer de cet enfermement insupportable dans un temps qui se déploierait uniquement dans l'extase du futur, sous un angle morbide, alors il importe de procéder à une réactivation liturgique du temps chronologique. Novarina évoque la relation liturgique à la langue et au monde, il est important de comprendre que le temps biblique déplace ou modifie la conception tragique du temps vers la mort en le distendant, en l'ouvrant⁷⁹⁷.

El cumplimiento de la donación del tiempo se hace actual y reactualizable, no como una promesa a futuro⁷⁹⁸, sino como una donación siempre presente, un cruce entre los tiempos: la vista del presente, el presentimiento del futuro y la memoria del pasado⁷⁹⁹. El

⁷⁹⁶ QPS. p. 72.

⁷⁹⁷ ALLIO, Patricia. (2001) *Óp. Cit.* pp. 120-121.

⁷⁹⁸ TP. p. 186.

⁷⁹⁹ LC. p. 94.

teatro pone entre paréntesis el tiempo de la existencia normal del espectador⁸⁰⁰ y le permite acceder a un tiempo primordial o cósmico⁸⁰¹. El cruce de las materialidades y de los tiempos hace del actor un profeta, alguien dispuesto a ser atravesado por el lenguaje para sacar de las palabras su naturaleza profunda y la «verdad» que tienen para decirnos: no una verdad de la razón⁸⁰²; sino un recuerdo, una rememoración⁸⁰³ una actualización de lo que ya no decimos, una actualización de lo que no comprendemos, una actualización del misterio, del sacramento.

Esta percepción de la materia del lenguaje configura un evento que reinventa la realidad. El cuerpo físico se enfrenta a otro cuerpo material y a la vez espiritual, pues la palabra, para Novarina, es el cuerpo del cuerpo⁸⁰⁴; aunque concibamos la palabra como aquel elemento fundamental que diferencia a los humanos, su presencia demuestra que no es humana y que nos abre una nueva realidad: «Tout au fond, la parole n'est pas humaine ; elle n'a rien d'humain ; c'est une antimatière soufflée qui fait le drame de l'espace apparaître soudainement devant nous. On voit ici comme dans la vraie matière⁸⁰⁵. » Sin embargo, como ya hemos planteado, la materialidad de la palabra se concreta en su encuentro dramático con la materialidad del cuerpo físico. Esta lucha, este campo de

⁸⁰⁰ CORVIN, Michel. (2015) «La place du temps dans le théâtre de Valère Novarina. » En : *Valère Novarina*. Paris : Classique Garnier. p. 100.

⁸⁰¹ *Ibid.* p. 116.

⁸⁰² QPS. p. 119.

⁸⁰³ EE. p. 81.

⁸⁰⁴ PM. p. 96.

⁸⁰⁵ *Ibid.* p. 20.

fuerzas, un teatro magnético⁸⁰⁶ configura una realidad «otra», pero que insufla de nueva vida la vida que conocemos: «L'acteur au sommet de son art est une marionnette : joué par autre chose – ou par quelqu'un d'autre que lui⁸⁰⁷.» La «Otra naturaleza» que atraviesa el cuerpo, lo transforma:

Ce qui est beau dans la marionnette, c'est la sortie d'homme. [...] L'acteur, au sommet de son art devient une marionnette ; il est à la fois le tigre et le dompteur [...]. A la fois l'oiseau posé sur la vague, la houle du texte et la mer qui respire⁸⁰⁸.

Esta figura de entrecruzamiento entre dos naturalezas es la que queremos explorar en clave sacramental ; en esta especie de cruce entre materia (sustancia) y forma (palabra). Novarina concibe una especie de metamorfosis teatral cuando la materia y la forma se cruzan como la lucha entre la fiera y el domador, el caballo y el caballero⁸⁰⁹ y que encuentra su mejor presentación como un centauro⁸¹⁰, compuesto por el animal del actor y el animal del texto⁸¹¹. En *L'Envers de l'Esprit*, Novarina incluye al espectador como un tercer animal que se envuelve en esta lucha de animales: el espectador, el actor y el animal del lenguaje⁸¹². El espectador novariniano cumple una función fundamental en el drama de la palabra:

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ LC. p. 18.

⁸⁰⁸ *Ibid.* p. 19.

⁸⁰⁹ PM. p. 63.

⁸¹⁰ EE. p. 42.

⁸¹¹ *Ibid.* p. 41.

⁸¹² *Ibid.*

C'est le public qui dénoue le drame, c'est par lui que nous comprendrons la pièce, la prendrons entière embrassé dans l'espace. L'acteur n'apporte sur le plateau que de phrases muettes ; il jette des mots, des syllabes dramatiques, des scènes opaques, des énigmes au spectateur qui les mue, les résout à sa façon - par le surgissement soudain d'un souvenir d'enfance, par un raccourci fulgurant du langage de tous les jours, par le rire. En passant par d'autres voies du cerveau, il y a des choses qu'on ne peut comprendre qu'en théâtre : il existe une pensée dramatique, une dramatique de la pensée que le théâtre touche en respirant⁸¹³.

La palabra novariniana, como ya hemos intentado demostrar, proviene de un «otro lugar», no del autor; el autor, en Novarina, está allí para escuchar las palabras que llegan a él, así como el actor no tiene nada que decir sobre ellas. Su trabajo se centra en leerlas en escena, en recordarlas. Es en el espectador en quien se da un movimiento, un sentido que cumple el viaje de la palabra en el teatro. Novarina sugiere, en *Lumières du Corps*, que el texto cobra cuatro estados en este viaje (según él, tal como los cuatro sentidos de las Escrituras): un primer estado se da en la cabeza del escritor; un segundo estado se da en el cuerpo del actor, en la lectura; un tercer estado en el cuerpo del actor cuando se levanta en el escenario; y, finalmente, un cuarto estado cuando la palabra resuena en el espectador.⁸¹⁴ Estos estados implican, en primer lugar, que el texto resuena de forma distinta, se abre ante nosotros de formas múltiples dependiendo de estos estados teatrales de la palabra; en segundo lugar, pone al espectador como punto de fuga, en una perspectiva inversa del teatro; en tercer lugar, este cuarto estado de la palabra podría compararse con el sentido anagógico de la

⁸¹³ *Ibid.* p. 23.

⁸¹⁴ LC. pp. 88-91.

escritura: « Dans le déploiement des quatre sens, le sens anagogique est ultime: un sur sens, un sens à l'arraché⁸¹⁵... » Este último sentido es otorgado por el espectador, quien cumple no solo una misión de encuentro sino de absolución, una misión salvífica:

Le grand acteur comique vient toujours évider encore plus la figure humaine. Et c'est en ce sens qu'il peut devenir un saint. Le rire peut être une forme de prière. Par le comique, le corps prie impunément. Il y a dans le comique une absolution, une absoute ; il y a par le rire une solution, une résolution, un lavage : le spectateur absout l'acteur, le lave et lui pardonne. Je n'ai jamais trouvé le rire satanique, bien au contraire ; je le trouverais plutôt baptismal : dans une salle de théâtre, c'est comme une ondée soudaine⁸¹⁶.

La absolución que brinda el espectador se da porque el lenguaje queda despedazado en la escena. Lo cómico en Novarina no se configura, como tradicionalmente, por una representación en la que se muestran los vicios de los personajes para purificar al espectador. La purificación del espectador viene a ser dada por la risa que produce el lenguaje trastocado y mostrado en sus límites, desbordándolos; la risa, en Novarina, es una forma de responder con un «lenguaje otro». Y este lenguaje deviene una forma de plegaria que devuelve el aliento a la palabra que lo origina, la inversión de nuestro aliento por el aliento⁸¹⁷. Un aliento que se repliega sobre el aliento original de la palabra, el mismo que da vida al hombre y el

⁸¹⁵ QPS. p. 121.

⁸¹⁶ LC. p. 57.

⁸¹⁷ EE. p. 154.

mismo hacia el cual nos dirigimos: «par le souvenir, la rédemption⁸¹⁸.»

El aliento configura un camino para ser atravesado, una vía pascual⁸¹⁹, que abre la materia, la realidad y el cuerpo y libera al hombre, en una celebración que actualiza la presencia, que recuerda pero a la vez opera sobre el presente: el actor y el espectador rememoran las palabras a la vez que las pueden observar desde una nueva perspectiva, para ver todo de otra manera⁸²⁰, para conmemorar, rememorar y, a la vez, renovar, actualizando el pasado y cumpliendo el futuro en un instante presente: «Tout tourne, la scène est répétitive mais c'est la répétition d'un renouveau⁸²¹. » Así las cosas, todo este proceso del teatro permite que materia (cuerpo físico) y forma (palabra operante) se desplieguen en un viaje desde el autor hasta el espectador, quienes, sólo en el encuentro de renovación, pueden encontrar su sentido pascual, atravesando la realidad e invirtiendo la perspectiva para que se pueda desarrollar un encuentro de alientos a través de la palabra donada por el actor y la respuesta cómica del espectador, repitiendo la encarnación de la palabra en cada uno⁸²².

En lo que sigue, intentaremos presentar la forma en la que Novarina describe todo este proceso sacramental en una especie de «proceso» que retoma las fases escriturales que hemos descrito a lo largo de la

⁸¹⁸ DP. p. 81.

⁸¹⁹ EE. p. 163.

⁸²⁰ LC. p. 102.

⁸²¹ QPS. p. 104.

⁸²² OL. p. 119.

primera parte de la tesis: «despolitización», «muerte», «bautismo», «eucaristía» y «transfixión». Finalmente, buscaremos emplazar la función de la palabra Dios en toda su obra escrita, describiendo una nueva fase, que concebimos como «sellamiento».

La primera fase que encontramos en Novarina, en particular en su pensamiento, está relacionada con la despolitización. Se trata de una denuncia que señala un sistema que oprime y domina al ser humano. Esta fase, en cierta medida es análoga al reconocimiento de la esclavitud por parte de los judíos o al señalamiento del pecado y su intrínseca relación con la muerte, por parte de Cristo: así como los cristianos son capaces de reconocer la vida en pecado o la vida fuera del ámbito religioso como un ámbito peligroso para la salvación humana. En este sentido, Novarina se atreve a señalar aquellos elementos que, según él, son un engaño, una mentira y una trampa⁸²³. En primera medida se trata de una forma de opresión y represión del cuerpo⁸²⁴; en segunda medida se trata de un sistema *logocrático*⁸²⁵ cuya estructura lingüística hace suponer que todo está dicho y que la realidad debe ser vista de una forma preparada de antemano por el lenguaje, un lenguaje cuyo sujeto es un «Nosotros Anónimo»: « [...] tout ce que pense pour nous la pensée numérique-machinéenne d'aujourd'hui, le « On anonyme » qui gouverne⁸²⁶. » El escritor, en este caso Novarina, se presenta como un profeta que nos recuerda el valor verdadero del lenguaje, denunciando el sueño

⁸²³ TP. p. 234.

⁸²⁴ *Ibid.* pp. 18, 30.

⁸²⁵ LC. p. 61.

⁸²⁶ EE. p. 140.

materialista⁸²⁷ en el que nos encontramos inmersos. En este caso, tiene la osadía de enfrentarse a la comunicación y a los sistemas de reproducción que nos mantienen oprimidos:

J'ai toujours pratiqué la littérature non comme un exercice intelligent mais comme un cure d'idiote. Je m'y livre laborieusement, méthodiquement, quotidiennement, comme à une science d'ignorance : descendre, faire le vide, chercher à en savoir tous les jours un peu moins que les machines. Beaucoup de gens très intelligents aujourd'hui, très informés, qui éclairent le lecteur, lui disent où il faut aller, où va le progrès, ce qu'il faut penser, où poser les pieds ; je me vois plutôt comme celui qui lui bande les yeux, comme un qui a été doué d'ignorance et qui voudrait l'offrir à ceux qui en savent trop, un porteur d'ombre, un montreur d'ombre pour ceux qui trouvent la scène trop éclairée ; quelqu'un qui a été doué d'un manque, quelqu'un qui a reçu quelque chose en moins⁸²⁸.

Para poder provocar una renuncia al lenguaje opresor, Novarina intenta renunciar a su vez al sistema lingüístico dominante. A través de la escritura para teatro muestra el lenguaje que produce, muestra el atravesamiento de la palabra. Además, tiene la capacidad de tomar distancia y ponerse ante la palabra para dialogar con ella, e intentar describir aquello que hace en ese encuentro directo con un nuevo lenguaje:

Une Babel interne à la langue doit s'ouvrir comme une terre et découvrir des galeries infinies qui mènent jusqu'au centre de notre corps. Redonner de l'air, par le souffle, desserrer l'étreinte autour des manières de parler, c'est politique : remettre du corps dans le langage [...] à partir de la matière de corps humain, c'est contourner la langue de tous les bois et de tous les cotons. La politique de

⁸²⁷ PM, p. 67.

⁸²⁸ *Ibid.* p. 63.

Novarina, c'est le verbal contre le verbalisme, *l'art verbal contre le verbalisme*, ou plus précisément même à côté du verbalisme. Par la *génération* d'autre chose⁸²⁹.

La despolitización en Novarina obliga a un trabajo de la humildad, sin pretender decir nada al espectador, sino permitiéndole a él derivar en el lenguaje; aquí, Novarina se opone al lenguaje literario como fuente de comunicación: « En ce temps de communication galopante, de manie communicante, de publicité et de propagande perpétuelle, d'humanisme forcé, tout ce qui touche au langage est au centre, agissant et politique⁸³⁰. » Puesto que en todas las estructuras sociales la comunicación funge como estructura y dispositivo de dominación: « En ce temps de communication galopante, c'est à dessein que les manuels scolaires coupent le souffle. Otent l'esprit. Ils veulent faire de chacun d'entre nous de écouteurs de signaux, des obéisseurs dociles, des exécuteurs à deux temps, des parleurs monosyllabiques⁸³¹. » De la comunicación en general, Novarina procede a denunciar el medio de comunicación por excelencia del siglo XX: la televisión, esa catedral del siglo XX⁸³², en la cual los «televangelistas» proponen un discurso de compra-venta del ser humano y de los objetos⁸³³, como venta de información e intercambio de cosas⁸³⁴. Los «media» como dispositivo preferido para vender una imagen del hombre que, frente a la pantalla, venimos a imitar. La comunicación como

⁸²⁹ COURTOIS, Jean-Patrice. (2001) *Óp. Cit.* p. 147.

⁸³⁰ LC. pp. 26-27.

⁸³¹ *Ibid.* p. 116.

⁸³² TP. p. 227.

⁸³³ *Ibid.* p. 228.

⁸³⁴ *Ibid.* p. 229.

dispositivo de control anuncia nuevos ídolos: cuerpos y palabras por doquier a los cuales habría que seguir y adorar. Por la comunicación, las palabras se convierten en ídolos invisibles⁸³⁵ a la vez que el cuerpo se constituye en un ídolo humano⁸³⁶, generando la antropolatría, la adoración del hombre hecho por la mano del hombre⁸³⁷, una imagen del hombre que se repite por todas partes, en las comunicaciones y en las ciencias⁸³⁸.

Sin embargo, Novarina no sólo señala la situación de encierro en el marco de la comunicación sino que, además, convoca a la resistencia: « Résister à l'universel répertoriage, au quadrillage numérisant, au signalétisme sans fin, à la sondation accentuo-dépressionnaire, aux saucietologies de toutes sortes ! aux élans visibilidinaires du savoir panoptique, à la rei-êtri-rétification, au décompte, à la chiffroise, à la langue en plaque⁸³⁹ ! » Sin embargo, para lograrlo, no basta con invitar al otro, sino que Novarina pone su vida poética al servicio de esta misión, renunciando a la comunicación y poniendo su vida en sacrificio, en entrega y donación para responder a la dominación del cuerpo y de la palabra⁸⁴⁰. Así como la televisión y el cine usurparon al teatro aquella vieja función de contar historias representadas en dichos y hechos, el teatro viene a ser el lugar para renunciar a aquellas historias, pues venden un prototipo de humanidad y obligan a su

⁸³⁵ DP. pp. 14, 79, 85.

⁸³⁶ LC. p. 85.

⁸³⁷ *Ibid.* p. 29.

⁸³⁸ TP. p. 190.

⁸³⁹ OL. p. 14.

⁸⁴⁰ TP. p. 97.

imitación. Sin embargo, el teatro también se ha prestado para repetir una y otra vez la imagen idolátrica del hombre⁸⁴¹, de manera que Novarina pretende proponer un nuevo teatro que se atreva a destruir estos ídolos lingüísticos y antropocéntricos y que ayude, precisamente, a devolver a la palabra y el cuerpo su fuerza primigenia: « Si j'avais été acteur, j'aurais voulu courir loin dans cette direction: pulvériser l'effigie humaine. Le sacrifier. Reconstruire l'homme à l'envers. Consacrer ma vie a fair l'antropoclaste⁸⁴². » El actor es el eje central de la destrucción de los ídolos, y no sólo aparece en escena para mostrar y denunciar el sistema dominante, sino para abrir paso a una nueva realidad:

Nous avons, aujourd'hui plus que jamais, à nous en prendre à la figure humaine, à la desidéaler, la désidoliser, fair chuter son socle, briser son visage, la répandre en morceaux. Le théâtre peut tout nier, renverser haut et bas, inverser tout ce qui nous latéralise et léthargise. Il doit y avoir dans le livre et sur les planches un feu jouyeux⁸⁴³.

Este fuego quema los ídolos de las palabras y quema los cuerpos de los actores para dar salida a un nuevo cuerpo y un nuevo aliento que configuran la inversión de la realidad aceptada. El actor es despojado y el espectador presencia la destrucción del hombre como lo conoce para abrir paso a una nueva realidad corporal y respiratoria. El teatro encuentra, para Novarina, la apertura de un camino por el cual el hombre logra desandar sus pasos y encontrarse con lo que tenía olvidado, quitando el velo a la verdad y

⁸⁴¹ *Ibid.* pp. 19, 161, 175.

⁸⁴² *EE.* p. 41.

⁸⁴³ *Ibid.* p. 78.

encontrando la fuerza primigenia del lenguaje en el teatro como un laboratorio lingüístico, donde se pone a prueba la encarnación de la palabra en vivo:

Quoi, quoi, quoi? Pourquoi on est acteur, hein ? On est acteur parce qu'on ne s'habitue pas à vivre dans le corps imposé, dans le sexe imposé. Chaque corps d'acteur c'est une menace, à prendre au sérieux, pour l'ordre dicté au corps, pour l'état sexué ; et si on se retrouve un jour dans le théâtre c'est parce qu'il y a quelque chose qu'on n'a pas supporté. Dans chaque acteur il y a, qui veut parler, quelque chose comme du corps nouveau. Une autre économie du corps qui s'avance, qui pousse l'ancienne imposée⁸⁴⁴.

Todo este entramado de relaciones que des-estructura la relación humano-sociedad, nos recuerda la tesis de Innes, en la cual, decíamos, la oposición al «Stablishment» permite encontrar un «Nuevo Hombre»:

Naturalmente, a la luz de esta intención política, las formas rituales más apropiadas –y en realidad las empleadas con más frecuencia- son los ritos de paso, analizados por antropólogos como Van Gennep desde 1908. Aquí, la pauta básica es la separación de los participantes de su entorno anterior, frecuentemente por medio de privación y desorientación sensorial: una acción que simboliza un cambio de su naturaleza y su integración física a un nuevo grupo. El reconocimiento de este tipo de ritual es la clave para comprender el trato dado al público en los proyectos “parateatrales” de Grotowski o del Living Theatre⁸⁴⁵.

Consideramos, por nuestra parte, que esta es también una clave para comprender el sacramento como metáfora de esta especie de «nuevo

⁸⁴⁴ TP. p. 35.

⁸⁴⁵ INNES, Christopher. (1995) *Óp. Cit.* p. 20.

hombre novariniano». Por esta razón, el primer paso es el proceso que hemos llamado despolitización pues hace frente a la idea establecida de hombre, para derrumbarlo y retrotraerse a la naturaleza más básica del ser humano. Para ello, no basta con que la estructura establecida sea denunciada, sino que el hombre, o el ídolo humano, a decir de Novarina, sea derrumbado a través de la «muerte».

Una vez identificado el universo político y ético de ídolos en el que se desenvuelve el hombre, consideramos que Novarina propone un segundo paso: se trataría de una especie de renuncia a ese mundo, la decisión de abandonar la represión, la esclavitud y enfrentarse a la muerte. Para enfrentarla, nos propone asumirla con todas sus consecuencias en el teatro. Es decir, morir en él. Este proceso es una especie de «renuncia pre-bautismal»; un abandono de la vida que el mundo idolatrizado nos presenta, una muerte incruenta en la escena.

La muerte se constituye no en un fin último, sino en un camino para ser atravesado: « La graine doit être mise en terre: l'hiver, la mort précède la germination⁸⁴⁶. » Esta operación de muerte aplica para todo el proceso creativo, tanto del actor, como del autor. Deben atravesar un la muerte para aproximarse a un estado de espera. Todo es susceptible de morir: el hombre y sus palabras. En escena, se da ante nosotros un lucha de palabras para que ellas puedan ser

⁸⁴⁶ EE. p. 55.

invertidas⁸⁴⁷: para ello, el invierno debe operar sobre el cuerpo y deshacerlo, mostrando las enfermedades del actor⁸⁴⁸, aproximándolo y llevándolo a la muerte: « L'acteur, c'est l'mort qui parle, c'est son défunt qui m'apparaît ! Aïe à mes yeux, mal à mes ! Il me donne la maladie de ma perception⁸⁴⁹. »

La enfermedad se transfiere, se contagia en el encuentro teatral. El actor nos muestra su enfermedad y nos muestra nuestras propias enfermedades. La enfermedad del actor muestra la enfermedad humana sus « catástrofes teológicas » y « su alegría mística » (análogas a las enfermedades mentales), sus « verdaderas profundidades⁸⁵⁰. » De este modo, se prepara para el sacrificio, para dar llegada a su propia muerte: « « Je tue l'homme. » L'acteur est le seul artiste pratiquant ce crime imaginaire chaque jour impunément devant tous. Dans l'indifférence à autrui et à soi et dans le plus grand détachement, un homme vient ici publiquement se retirer de l'homme⁸⁵¹. » Que Novarina plante esta muerte como imaginaria no significa que sea falseada o representada, sino que se trata de un sacrificio incruento del actor. El actor se suicida en escena⁸⁵², pero muere a la vida que suele vivir y aparece muerto en el teatro, es un muerto levantado de la tumba, del espacio vacío del escenario. Una muerte que se muestra en una suerte de «procesión», a través de la

⁸⁴⁷ OL. p. 16.

⁸⁴⁸ TP. p. 18.

⁸⁴⁹ *Ibid.* p. 23.

⁸⁵⁰ WEISS, Allen. (2001) « La parole éclatée. » En: *Valère Novarina. Théâtres du Verbe*. Paris : Corti. p. 200.

⁸⁵¹ LC. p. 48.

⁸⁵² TP. p. 45.

cual el actor puede levantar su cadáver y portarlo delante de sí⁸⁵³. A pesar de todo, Novarina intenta mostrar esta muerte como una muerte necesaria mas no como una muerte que nos sobrepase y que nos haga sus súbditos: no tiene poder sobre nosotros, es nula, es, para Novarina, el «ser» por excelencia, la palabra por excelencia⁸⁵⁴. La muerte se presenta ante nosotros diariamente⁸⁵⁵ y la vencemos a cada momento a través de nuestra respiración⁸⁵⁶; por tanto, la muerte no sería algo que evadir, sino precisamente algo para enfrentar:

Je ne connaîtraï la mort que de mon vivant. La mort n'est pas un future qui t'attand, elle est présente en toi tous les jours d'aujourd'hui, dans ces états de dessèchement, de fermeture, de paralysie intérieure. La rigidité du cadavre, tu ne la rencontreras qu'au cours de ta vie et à l'intérieur de toi. [...] Il y a une sorte de gloire et de joie invisible au-dessus des corps et, au-delà de nos larmes, quelque chose de presque saintement comique dans le fait de voir l'être humain terrassé par une main et réduit à nouveau à l'état de pierre et de terre. Je n'ai pas de la mort une idée négative. Il y a plus vivant que nous⁸⁵⁷.

Novarina asume la muerte de una forma directa, sin temor, pensando que ella es una de las claves para encontrar ese «otro» y quizás el «sí mismo» del hombre en la escena⁸⁵⁸. No tener una idea negativa de la muerte implica que se asume tal cual es y se saca de ella la posibilidad de encontrar algo diferente al engaño que se nos impone en la vida cotidiana. No tener una idea negativa de la

⁸⁵³ PM. pp. 13, 81.

⁸⁵⁴ LC. pp. 178-179.

⁸⁵⁵ TP. p. 178.

⁸⁵⁶ OL. p. 101.

⁸⁵⁷ PM. pp. 78-79.

⁸⁵⁸ *Ibid.* p. 12.

muerte implica precisamente que la negación, la negatividad, son parte del proceso de destrucción y reconstrucción del hombre en el teatro. Así como la negación se da en la muerte del cuerpo humano del actor, se da también en la palabra: se destruyen la palabra y el hombre⁸⁵⁹; así se niegan las dos materias del teatro:

Tout acteur qui entre, c'est un qui veut quitter l'homme, un qui passe devant tous pour y détruire ses chairs, ses verbes, ses corps et ses esprits. L'homme avance sur le théâtre pour ne plus s'y reconnaître. L'acteur émet des figures négatives, détruit les gestes qu'on nous prête et les mots qu'on prétend⁸⁶⁰.

El hombre, en escena, da inicio a un proceso kenótico⁸⁶¹ para entrar en la muerte y atravesarla. En Novarina asistimos a un teatro kenótico⁸⁶², un teatro en el cual el cuerpo y la palabra son negados en un espacio vacío⁸⁶³. Esta negación tiene una fuerza germinativa que hace de la muerte el lugar propicio para un nuevo nacimiento. La negación promueve una inversión de la realidad que nos conduce hasta el fondo mismo del lenguaje, hasta el fondo del mundo, y estos giran en torno a la negación⁸⁶⁴. La negación invierte la realidad (las cosas y las palabras) de tal modo que, llevada a su profundidad extrema, puede convertirse en un sí⁸⁶⁵, en la negación de la negación, en una afirmación: « Tout drame parlé, toute théorie vraie s'avance en nous apportant sa négation. Et la négation de la

⁸⁵⁹ *Ibid.* p. 58.

⁸⁶⁰ TP. p. 173.

⁸⁶¹ OL. p. 14.

⁸⁶² DP. p. 157.

⁸⁶³ OL. p. 37.

⁸⁶⁴ PM. p. 117.

⁸⁶⁵ *Ibid.* p. 51.

négation. Il faut passer au travers. Nous sommes des animaux invités à passer au travers du langage⁸⁶⁶. » Para atravesar el lenguaje hemos de ser lanzados por la propia negación y atravesar con ella el lenguaje, y a su vez, atravesarla a ella misma⁸⁶⁷. Según el pensamiento novariniano, el teatro recoge la kénosis cristológica y su procesión hacia y a través de la muerte, destruyendo los ídolos y abriendo paso al vacío que genera una nueva forma de vida, una vida que supera la muerte: la realidad se disloca, como en la presencia de Cristo, mostrando en el hombre desecho su rostro desfigurado⁸⁶⁸, en un proceso de encarnación y de vaciamiento:

Messie. C'est ce que vient faire le Christ, Mâshîah, מָשִׁיחַ : il vide la figure humaine, il l'apporte vide. Il vient non seulement faire l'homme mais aussi porter le divin vide dans la figure humaine. [...] C'est par ce double mouvement d'incarnation et d'évidement – de kénose et d'ascension charnelle (d'assomption et descente somatique) -, qu'il est en nous le principe, la porte de ce qui parle, pense, renverse, palpite, bat et respire : en négatif-positif⁸⁶⁹.

El cuerpo del actor se desfigura por la encarnación de la palabra que lo induce a la muerte para su renacimiento, para una especie de transfiguración posterior a la deformación: transforma su rostro como una máscara mortuoria, desfigurada⁸⁷⁰, su cuerpo se deforma⁸⁷¹ abriendo su interior vacío⁸⁷². El actor rehace este drama negativo-positivo y aparece como una «persona»: el actor y su otro,

⁸⁶⁶ EE. p. 98.

⁸⁶⁷ QPS. p. 99.

⁸⁶⁸ DP. p. 146.

⁸⁶⁹ LC. p. 188.

⁸⁷⁰ TP. p. 33.

⁸⁷¹ *Ibid.* p. 39.

⁸⁷² LC. p. 29.

su otro que carga delante de sí el cadáver del actor, convertido en «persona», «personaje» desecho, negativo y vacío⁸⁷³, preparado para atravesar la muerte, para negarla y para superarla: « C'est que fait le Christ sur la scène du dogme. Il nous conduit au lieu du drame : exaltation et libération de la logique de la mort⁸⁷⁴. »

Dadas las condiciones que ya se nos presentan en el teatro novariniano, nos encontramos ahora preparados para entrar en el mundo sacramental propiamente dicho en su pensamiento. Como ya hemos mencionado, Novarina explicita dos sacramentos teatrales que se nutren (y que son los sacramentos más explícitos) del nuevo testamento: el bautismo y la eucaristía, ambos entrelazados y que se orientan a la santificación del hombre y en clave salvífica representada en el misterio de la muerte y resurrección de Cristo y del hombre.

Juan dio testimonio diciendo: - Yo he visto que el espíritu bajaba desde el cielo como una paloma y permanecía sobre él. Yo mismo no lo conocía, pero el que me envió a bautizar con agua me dijo: “Aquél sobre quien veas que baja el espíritu y permanece sobre él, ese es quien bautizará con Espíritu Santo⁸⁷⁵.”

En la concepción bautismal que leemos en Novarina, la materia fundamental de la que se nutre como sacramento son las propias palabras que operan como «forma». Recordemos que el agua como materia en el bautismo se transforma una vez que se consagra a través de la palabra que es la «forma» que configura la acción

⁸⁷³ *Ibid.* p. 132.

⁸⁷⁴ QPS. p. 76.

⁸⁷⁵ Juan 1, 32-33.

sacramental. En este sentido, Novarina sugiere una distinción entre «las palabras» y «la palabra»:

Le mot scintille, irradie et miroite : il n'enclôt pas la chose d'un périmètre voulant l'appréhender et ne va pas pour le saisir ; il sait qu'il ne contient ni le sens ni la chose, mais qu'il l'appelle, l'évoque, fait résonner tout l'espace de son manque. Caillou jeté, il provoque. Projectile, il est lancé pour qu'on entende, comme on sonde un gouffre par l'écho. La parole répond dans l'air. La parole serait la matière divine s'il y en avait une⁸⁷⁶.

Y una distinción aún más clara: « Voir de très près notre mort et notre renaissance par les mots – notre mort par les mots et notre naissance par la parole⁸⁷⁷. » Las palabras («les mots») son percibidas como la materia a transformar y la palabra («la parole») como la fuerza que opera sobre ellas⁸⁷⁸. Las palabras en sí mismas son, ya lo hemos dicho, ídolos a ser derrumbados y quien los derrumba y reconstruye es una fuerza operativa que las moviliza y transforma, es decir, «la palabra»: « Comme si chaque mot savait que c'est le mouvement amoureux de la parole qui a appelé le monde⁸⁷⁹. » La palabra genera una reapertura de la realidad, recordando la creación por la palabra original: « La parole est une geste de vie. Elle applique la respiration animale au-dehors ; elle

⁸⁷⁶ DP. p. 166.

⁸⁷⁷ *Ibid.* p. 78.

⁸⁷⁸ Cfr. GROTOWSKI, Jerzy. *Óp. Cit.* P. 52: “Para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanima a las palabras inanimadas del texto, lo que las transforma en “la Palabra””.

⁸⁷⁹ DP. p. 28.

l'annonce à l'extérieur et dit que le réel respire ; elle dénoue, elle ouvre les pierres⁸⁸⁰. »

Novarina, en medio de su pensamiento, otorga a las palabras y al lenguaje una naturaleza líquida, que nos permite entrar a establecer la función de las palabras como materia del sacramento bautismal del teatro:

Si le texte a un sens, c'est parce qu'il est un cours : une eau qu'il faut renverser, une forêt où se trouver et se perdre, un labyrinthe de passages⁸⁸¹.

Quelque chose comme un phénomène de la nature survient dans le langage, un croisement de flux contradictoires – notre langue apparaît soudain pour ce qu'elle est : un liquide, une onde déversée et agissant en tous les sens comme l'eau⁸⁸².

On voit à nouveau que le langage est un fluide ; la parole, une onde qui se déverse⁸⁸³.

Pero para cumplir su función, las palabras deben destruir al antiguo hombre, darle muerte, ahogarlo: « L'eau noie pour ouvrir un passage⁸⁸⁴. » En cualquier caso, Novarina, explícitamente, propone una naturaleza pascual del lenguaje y propiamente del teatro⁸⁸⁵, de manera que comprobamos que se trata de una idea recurrente, que remite y, en cierta medida, «conmemora» la liberación de la esclavitud por parte de los judíos y el atravesamiento del mar rojo veterotestamentaria, expuesta en Éxodo 14, 15-31, y retomada por Novarina para configurar su visión sobre el teatro: « Va aussi au

⁸⁸⁰ QPS. p. 80.

⁸⁸¹ LC. p. 99.

⁸⁸² EE. p. 86.

⁸⁸³ *Ibid.* p. 89.

⁸⁸⁴ OL. p. 102.

⁸⁸⁵ Cfr. DP. p. 86. También: LC. p. 17. y EE. p. 197.

théâtre pour te souvenir que tu as mangé de l'homme et traversé le mer Rouge⁸⁸⁶. » De esta forma, construye una noción de estado líquido de la palabra y de un mar por cruzar en el teatro, que, en segunda instancia, se conecta y conmemora a su vez con el bautismo cristiano:

Dans la glorieuse noyade du baptême du Christ dans le Jourdain, il faut bien comprendre que c'est l'eau qui est lavée : l'eau du fleuve, et toute la nature qui est sanctifiée, par la immersion dans l'onde matérielle du maître de toutes les énergies – c'est l'eau qui est lavée, c'est toute la nature qui est faite à nouveau et à qui la vie est rendue. [...] Par son baptême, le Christ vient sanctifier le Jourdain : il s'immerge dans la matière et la sauve⁸⁸⁷...

La actualización del bautismo promueve una idea dramática de la muerte y renacimiento del actor en escena, en cierta medida relacionados con al renacimiento del actor en el pensamiento grotowskiano⁸⁸⁸. En *Novarina*, el descenso a las aguas de las palabras, por parte del actor, no es suficiente para sacrificarse, para convertirse en esta especie de santo simiesco o de bestia angelical⁸⁸⁹ sino que debe estar atravesado por la fuerza liberadora de «la palabra» que será la que efectúe la purificación del lenguaje, para que este a su vez lo purifique y transforme en un ser nuevo. Para realizar esta transformación el actor debe atravesar el mar del

⁸⁸⁶ PM. p. 72.

⁸⁸⁷ EE. p. 74.

⁸⁸⁸ GROTOWSKI, Jerzy. (1970) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI. p. 20: "El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él yo vuelvo a nacer".

⁸⁸⁹ QPS. p. 53.

lenguaje empujado por la palabra, debe convertirse en un nadador⁸⁹⁰ que atravesase el agua, para resurgir transformado. Su nado se produce a través de la respiración y del acto mismo de hablar⁸⁹¹.

La búsqueda del «nuevo hombre» que se produce en el actor, tanto en su presencia corporal como en su capacidad de hablar, no está orientada a un futuro incierto, como si el hombre tuviera que arrojarle al futuro para esperar ser «otro». La transformación se produce en reversión, en un retorno hacia un hombre original y un sonido original, como si el actor fuera el primer animal en hablar⁸⁹². Novarina pretende establecer una búsqueda de un animal fundamental y de un sonido original⁸⁹³, de un estado adánico en la escena, que nos muestre el nacimiento mismo del ser humano y el principio de la palabra⁸⁹⁴, el hombre en un estado nativo: « Animal à l'état natif: évidé, désidolisé désidéologisé, incompté : sans idoles de lui, et sans aucune statue de lui-même faits par ses mains humains ! L'homme ouvrant, non clos, inachevé : en attente comme une demeure fragile à ciel ouvert⁸⁹⁵. »

Un estado nativo, un estado «otro»⁸⁹⁶, se caracteriza por presentar al hombre sin normas instauradas, libre de toda definición preestablecida⁸⁹⁷. Lo que le interesa ver a Novarina, como ya hemos

⁸⁹⁰ LC. p. 158. Cfr. EE. p. 34.

⁸⁹¹ EE. p. 194.

⁸⁹² LC. p. 18.

⁸⁹³ TP. p. 56. Cfr. DP. p. 36.

⁸⁹⁴ PM. p. 29.

⁸⁹⁵ OL. p. 118.

⁸⁹⁶ OL. p. 13.

⁸⁹⁷ QPS. p. 130.

insistido, es la forma primigenia en la que cuerpo y palabra se entrecruzan y el ídolo del hombre se derrumba para transfigurarse en la forma más primigenia de un animal hablado⁸⁹⁸ un animal de espíritu⁸⁹⁹. Novarina se retrotrae, en cierta medida, a la etimología de la palabra animal y descubre allí que se trata de la noción de un cuerpo vivo y animado⁹⁰⁰, seres animados cuya palabra habla⁹⁰¹; su animalidad se despliega en su relación con «la palabra»:

Le théâtre est le premier endroit du monde où voir parler les animaux. J'entends par animaux l'homme, qui est le seul vraiment en viande et qui parle, le seul troué par la parole, que la parole troua. Sans plumes, sans poils, sans écailles, mais vêtu de ses langues, et parcouru d'un trou. Le seul troué qui avance avec sa lumière ouverte par les deux bouts. Le seul jeté pour parler et qui joue⁹⁰².

El cuerpo sale de sí en un carnaval⁹⁰³ y la palabra aparece en su estado original, haciendo del actor un animal profético⁹⁰⁴, se abandona a la memoria de las palabras⁹⁰⁵, se transforma en un animal que recuerda, que se dirige hacia su origen. Cuerpo y palabra avanzan hacia un estado primigenio, un estado animal, en el cual podemos ver el encuentro de la tierra con el aliento de la vida: podemos ver ante nosotros el nacimiento del hombre de barro insuflado de aliento, en un estado adánico.⁹⁰⁶

⁸⁹⁸ PM. p. 10.

⁸⁹⁹ TP. p. 195.

⁹⁰⁰ *Ibid.* p. 79.

⁹⁰¹ PM. p. 83.

⁹⁰² TP. p. 185.

⁹⁰³ *Ibid.* p. 171.

⁹⁰⁴ QPS. p. 112.

⁹⁰⁵ OL. p. 123.

⁹⁰⁶ *Ibid.* p. 78.

A partir de este viaje al origen, Novarina se propone introducir en el teatro su inquietud por el origen del hombre como ser animado. Concibe el teatro como un espacio antropogénico⁹⁰⁷ en el cual el hombre se nos aparece en su nacimiento y en su proliferación⁹⁰⁸, todo producido por la lengua que es la que los origina⁹⁰⁹. El teatro se hace espacio de enunciación y espacio lingüístico⁹¹⁰, en el cual la palabra produce un renacimiento, una nueva forma de vida, que no se lanza hacia el futuro como si se esperara una salvación exterior, sino que se encuentra dentro de nosotros, en el descenso a nuestros fundamentos, en la relación entre cuerpo y palabra:

Dans la liturgie, l'origine et le futur sont rendus présents et le présent devient *kairos*, c'est à dire temps favorable pour l'accueil. Le passé de l'origine est toujours représenté dans la pratique liturgique en que se nourrissant davantage de présence que d'absence tandis que le futur apparaît sous la forme de l'*escathon*⁹¹¹.

De este modo, no sólo vemos el nacimiento del hombre, sino que a través de él (pero sobre todo de «la palabra»), el mundo se nos aparece nuevo y transformado, se da un nacimiento del mundo dentro de nuestras palabras⁹¹², rehaciendo en nuestro interior el sonido que ha creado el mundo⁹¹³. El renacimiento teatral se da a través de la respiración, el aliento de vida recorre el cuerpo a cada

⁹⁰⁷ LC. p. 10.

⁹⁰⁸ DP. p. 58.

⁹⁰⁹ *Ibid.* p. 62.

⁹¹⁰ Cfr. DE CERTEAU, Michel. *Óp. Cit.* p. 150.

⁹¹¹ ALLIO, Patricia. (2001) *Óp. Cit.* p. 121.

⁹¹² PM. p. 37.

⁹¹³ DP. p. 39.

instante, se muere y se renace en cada respiración⁹¹⁴, es decir, la respiración nos resucita⁹¹⁵, es nuestra salida de la muerte⁹¹⁶. Así las cosas, el renacimiento bautismal, que se da en el cuerpo y en las palabras, por la fuerza liberadora de la palabra se conecta con la resurrección, al modo de la carta a los Romanos 6, 4-5:

En efecto, por el bautismo hemos sido sepultados con Cristo, quedando vinculados a su muerte, para que así como Cristo fue resucitado de entre los muertos por el poder del Padre, así también nosotros llevemos una vida nueva. Porque si hemos sido injertados en Cristo a través de una muerte semejante a la suya, también compartiremos su resurrección.

El carácter sacramental opera en la rememoración y actualización de un nuevo nacimiento que une pasado, presente y futuro en una acción. El nacimiento teatral muestra su conexión con la resurrección del hombre, modificado y transformado por la fuerza divina de la palabra. Vemos actualizado el nacimiento del hombre; Adán vuelve a aparecer en escena para vivenciar el mundo con nuevos ojos y nuevos oídos, despojado por completo de la idea y los conceptos sobre el hombre: reactualizando este nacimiento en cada paso al atravesar la muerte, en cada respiración. En esta medida, Novarina explora el carácter resurreccional del viaje de la palabra: «*Toute vraie parole consiste, non à délivrer un message, mais d'abord à se délivrer soi-même en parlant. Celui qui parle ne s'exprime pas, il renaît. Parler respire et la pensée délie. Toute vraie*

⁹¹⁴ LC. p. 50. Cfr. RABATÉ, Étienne. (2001b). *Óp. Cit.* p. 64: «*Notre mort par les mots et notre renaissance par la parole.* »

⁹¹⁵ OL. p. 29.

⁹¹⁶ *Ibid.* p. 30.

parole est résurrectionnelle⁹¹⁷. » La fuerza de la palabra nos levanta del estado de la muerte. El proceso de resurrección ocurre desde el paso de la palabra a través autor, en el proceso de escritura⁹¹⁸, a través del actor⁹¹⁹ o del lector por la lectura⁹²⁰ y a través del público, por la expectación⁹²¹. Hay un estado final, anagógico, de la palabra que procede a purificar al espectador y este a su vez opera una nueva resurrección, en este encuentro de alientos. Cada cuerpo levanta el texto de su muerte.

Así como el aliento y la fuerza de la palabra configuran un nuevo cuerpo, un cuerpo animado y elevado de la tierra, esta elevación nos muestra una nueva lengua: una lengua «otra»⁹²² que se transforma a través del sacrificio de la palabra⁹²³. Este es el fundamento sacramental de los juegos del lenguaje novarinianos: son los signos del sacrificio de la palabra ante nosotros, que se presenta renovada, ampliando los límites de nuestra comprensión, mostrando ante nosotros un mundo nuevo, llamando a un mundo nuevo a través de su energía, de la fuerza imantada del vacío lingüístico⁹²⁴.

Para volver a vivir la presencia adánica como si fuera la primera vez, el lenguaje debe revivir su fuerza primigenia, la misma fuerza

⁹¹⁷ TP. p. 233.

⁹¹⁸ *Ibid.* p. 222.

⁹¹⁹ LC. p. 107.

⁹²⁰ *Ibid.* p. 114.

⁹²¹ QPS. p. 131.

⁹²² TP. p. 89.

⁹²³ LC. p. 126.

⁹²⁴ OL. p. 104.

balbuceante de un adán poniendo nombres a los animales⁹²⁵, pero no sólo para nombrarlos, sino para llamarlos⁹²⁶, para hacerlos aparecer. La fuerza de invocación de la palabra hace aparecer el cuerpo y la palabra con una luz nueva⁹²⁷, es un nacimiento en la luz: como diría Novarina, un «iluminamiento»⁹²⁸, como la luz que es llamada del nacimiento del mundo⁹²⁹ y también la luz de una transfiguración⁹³⁰. La palabra queda dispuesta para que el actor pueda llamar al mundo y a las cosas y presentar, ante nosotros, a través de su llamada, un mundo nuevo. Esta es la razón, también sacramental, por la cual Novarina usa las letanías como dispositivo performático del nacimiento del hombre; los nuevos nombres elevan nuevos hombres, como en el bautismo y el otorgamiento del nombre⁹³¹, reencontrando el nombre de cada hombre, el nombre del hombre mismo⁹³² en un acto «creativo primordial»⁹³³. Después del invierno de la muerte, asistimos al sacrificio del cuerpo y de la palabra, vivimos teatralmente una primavera⁹³⁴, una primavera pascual, en la cual el hombre, a través de su proceso resurreccional, encuentra su “naturaleza divina e infinita⁹³⁵.”

⁹²⁵ Cfr. Génesis 2, 20.

⁹²⁶ TP. p. 236.

⁹²⁷ LC. p. 32-33.

⁹²⁸ QPS. p. 100.

⁹²⁹ Cfr. Génesis 1, 3.

⁹³⁰ Cfr. Mateo 17, 1-6; Marcos 9, 2-13; Lucas 9, 28-36

⁹³¹ EE. p. 114.

⁹³² PM. p. 66.

⁹³³ WEISS, Allen. (2001) *Óp. Cit.* p. 187.

⁹³⁴ DP. p. 59.

⁹³⁵ RAMAT, Christine. (2005) *Óp Cit.* p. 96.

Desde nuestra perspectiva, Novarina vuelve a disponer de la estructura de los sacramentos para constituir su pensamiento teatral. Esta vez, instaura la pascua teatral, ya no sólo retomando el paso de la muerte, sino la celebración eucarística instituida por Cristo, que, como es sabido, retoma la celebración pascual de los judíos, instituyéndose como «nueva alianza».

El que come mi carne y bebe mi sangre tiene vida eterna y yo lo resucitaré el último día. Mi carne es verdadera comida y mi sangre es verdadera bebida. El que come mi carne y bebe mi sangre vive en mí y yo en él⁹³⁶.

Para el caso novariniano, en su pensamiento se despliegan algunos indicios orientados al sacrificio y celebración eucarística: « Le mot cène, venant du latin pour « repas du soir », fait référence au dernier repas de Jésus avec ses disciples⁹³⁷. » El primer motivo de interés que llama la atención en el pensamiento novariniano es el de la mesa. Novarina piensa el teatro visto como una mesa: « La scène où l'acteur entre est à chaque fois la table de l'espace offerte et nouvelle devant nous : un vide où opérer l'homme disséminé, épars, déconstruit en paroles, faits gestes, chutes, stations⁹³⁸. » Esta primera aproximación a la figura de la mesa evoca en principio una especie de mesa de laboratorio en la cual se opera sobre el cuerpo y se puede abrir y manipular para descubrirlo, como en una cirugía. Sin embargo, como ya hemos mencionado, no le importa el cuerpo en sí, sino la forma en la que la palabra lo atraviesa y viaja a través

⁹³⁶ Juan 5: 54

⁹³⁷ ALLEN, Leigh. (2014) « Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina. » En : *Littérature*. No. 176. pp. 57-58.

⁹³⁸ LC. p. 131.

de él. La mesa se dispone para atravesar el cuerpo y ver salir de él esta materia lingüística que es la palabra:

Répandant ses paroles en zigzags, en traces physiques, l'acteur fait voir le monde entier sortant d'une bouche. La scène est comme une table où on perçoit soudain cette ouverture, cette source et ce revers d'énergie : l'apparition de forces d'apparition... L'acteur nous fait par instants voir tout ça lorsqu'il répand le langage l'air en volutes inhumaines⁹³⁹.

Sin embargo, a medida que su pensamiento avanza, esta mesa se transforma; ya no sólo funciona al modo de una mesa quirúrgica, sino que se convierte en un altar: « Le théâtre est sur une table : un autel optique où voir la nature⁹⁴⁰. » El altar es el lugar del sacrificio: « Sur la table de la scène, le premier sacrifié c'est le personnage, le deuxième c'est l'acteur, et le troisième c'est toi, spectateur⁹⁴¹. » El «personaje», en Novarina, en realidad son las palabras. Sobre ellas ocurre toda la lucha, la batalla, todo el drama de la escena. Para que este drama ocurra y llegue al espectador, debe cumplirse el sacrificio del autor⁹⁴² pero, principalmente, el del actor: él será la víctima, sufrirá el lenguaje a través de su propia pasión, elaborada a través de la pasividad⁹⁴³, es decir, de su propia negación y entrega, su propia ejecución⁹⁴⁴. La posición que Novarina plantea sobre el «personaje» se basa ella misma en la negación de aquello que

⁹³⁹ *Ibid.* p. 137.

⁹⁴⁰ EE. p. 17.

⁹⁴¹ LC. p. 133.

⁹⁴² QPS. p. 50.

⁹⁴³ EE. p. 88.

⁹⁴⁴ QPS. p. 117.

creemos sobre el oficio del actor, en un pasaje del «personaje» hacia la «persona»:

L'acteur n'exécute pas mais se exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait son corps résonner. Construit pas son personnage mais s'décompose le corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas d'la composition d'personnage, c'est de la décomposition de la personne, d'le décomposition de l'homme qui se fait sur la planche⁹⁴⁵.

El sacrificio del actor opera ahora una especie de transubstanciación. Su cuerpo y su voz se transforman en otro cuerpo y otro lenguaje⁹⁴⁶. Este cuerpo y este lenguaje habrán de ser comidos y bebidos en escena⁹⁴⁷, en un sacrificio eucarístico, en un ofrecimiento, en una donación. Hay que descubrir aquello que podemos comer y aquello que podemos beber en escena para comulgar en el teatro. Hay que mencionar que la transubstanciación se produce, en Novarina, a base de la palabra: el cuerpo nuevo y la sangre nueva, ambas son producidas por la palabra: el texto deviene alimento⁹⁴⁸ y el drama deviene bebida⁹⁴⁹. Pero no cualquier alimento o cualquier bebida: ambos se nutren de la tradición judeo-

⁹⁴⁵ TP. p. 32.

⁹⁴⁶ Cfr. GROTOWSKI, Jerzy. (1970) *Óp. Cit.* p. 15: “Abandonamos el maquillaje, las narices postizas, los estómagos abultados falsamente, todo aquello que el actor utiliza en su vestidor antes de la representación. Advertimos que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera pobre, usando sólo su cuerpo y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando los músculos del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transustanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es sólo un artificio”.

⁹⁴⁷ Cfr. OUELLET, Pierre. (2005) *Óp. Cit.* p. 45: « Les acteurs servent les dieux en donnant a boire leur parole insensée et à manger leur chair évidée aux hommes de bonne volonté. »

⁹⁴⁸ TP. p. 26. Cfr. PM. p. 30.

⁹⁴⁹ QPS. p. 111.

cristiana en las especies del pan y el vino: La palabra asumida como pan⁹⁵⁰ y la palabra abierta asumida como vino⁹⁵¹.

Creemos que en Novarina emerge una nueva forma de transubstanciación que se podría concebir desde su concepción como “la transformación de una sustancia en otra⁹⁵².” En el teatro, el texto desarrolla una metamorfosis, ya enunciada por novarina en los estados del texto atravesando el autor, la lectura del actor, la presencia del actor y la presencia del espectador⁹⁵³, pero es en el actor en quien se presenta con mayor claridad en el pensamiento novariniano: « [...] celui qui l’on vient voir non manipuler ni représenter mais avancer son corps comme le lieu où une transfiguration s’opère en vrai⁹⁵⁴. »

Novarina se inclina por el prefijo *trans* que para él implica un viaje, un atravesamiento, un movimiento, un cambio⁹⁵⁵, en un modo análogo al peregrinaje pascual: una transformación, un renacimiento. Todo inicia en la operación de la palabra, generando en ella transformaciones, transmutaciones del espíritu⁹⁵⁶, en el papel, en el libro a través de su respiración⁹⁵⁷, posteriormente esta energía se encarna, se hace humana⁹⁵⁸, para transformarse

⁹⁵⁰ PM. p. 22.

⁹⁵¹ OL. p. 51.

⁹⁵² KEARNEY, Richard. (2010) *Óp. Cit.* p. 127.

⁹⁵³ LC. pp. 88-91.

⁹⁵⁴ *Ibid.* p. 82.

⁹⁵⁵ EE. p. 81.

⁹⁵⁶ TP. p. 115.

⁹⁵⁷ LC. p. 115.

⁹⁵⁸ *Ibid.* p. 184.

nuevamente a través del sacrificio del actor⁹⁵⁹. En esta medida, el actor transmuta y se transfigura, se transfigura y aparece ante nosotros como un ser «otro», renacido, atravesado por una luz⁹⁶⁰ incandescente⁹⁶¹. El actor transmuta en un nuevo cuerpo al modo de la transfiguración de Jesús sobre la montaña o en su presentación ante los apóstoles posterior a su resurrección, atravesado por un hálito que lo hace irreconocible. El actor transmuta, cambia de sustancia, opera por transustanciación por obra de la palabra: cuerpo y palabra, materia y forma. Esta transfiguración se asemeja a la transiluminación que Innes describe en el trabajo de Grotowski:

La caída de las barreras entre las personas va junto con un derribo de las barreras dentro del individuo. Visto desde otro ángulo, esto es lo que “sobrepasa los límites”, y las representaciones están estructuradas de tal modo que en los momentos más intensos de revelación de sí mismo, el actor trasciende su “ego” en una apoteosis de espiritualidad humana, creando un efecto de “transiluminación” en el que el alma literalmente brilla a través de la carne por “la integración de los poderes síquicos y corporales de todos los actores, que brota de las capas más íntimas de su ser y de su individuo”⁹⁶².

El espíritu que atraviesa el cuerpo actoral en el teatro novariniano es «la palabra», esa especie de «luz del cuerpo»: El nuevo cuerpo y la nueva sangre transfigurados se presentan en el cuerpo atravesado por la palabra. ¿Cómo es posible que en ambos casos se trate de la palabra? En Novarina, el cuerpo transustanciado del actor se reviste de una nueva carne e irriga una nueva sangre. La palabra lo

⁹⁵⁹ EE. p. 84.

⁹⁶⁰ TP. pp. 167, 196, 213.

⁹⁶¹ EE. p. 160.

⁹⁶² INNES, Christopher. (1995) Óp. Cit. p. 177.

transforma y lo atraviesa: aunque el cuerpo del actor se mantenga con su sustancia mortal, es recubierto por la palabra como carne⁹⁶³ e irrigado por la palabra como sangre⁹⁶⁴. Al contrario de la noción tradicional de eucaristía que separa cuerpo y sangre, la eucaristía teatral viene precisamente a unirlos nuevamente⁹⁶⁵, a reencontrarlos a través de la muerte del cuerpo físico, transfigurado en el cuerpo espiritual⁹⁶⁶. La muerte de la carne para el nacimiento de la palabra⁹⁶⁷:

Quand la célébration eucharistique ne bascule pas du côté d'une gigantesque anthropophagie, c'est pour ouvrir l'espace d'une verbophagie en quête d'un réel sans reste. Il s'agit, en effet, d'évacuer de la langue les déchets du monde qui seront enterrés dans les estomacs et de délier les choses de leur désignation pour le renommer⁹⁶⁸.

El cuerpo se purifica y purifica la palabra, deja de representar y, ante todo, se presenta: « La représentation était surmontée par la « présentation », elle est maintenant dépassée par la « transfiguration » de l'acteur en chute⁹⁶⁹. » Sin embargo, pareciera presentarse una leve diferencia entre el texto masticado por el actor en el acto de hablar⁹⁷⁰ (es decir, en el comer el pan), y el sentido de la sangre, que contiene en sí misma la batalla, el drama, el

⁹⁶³ PM. p. 37.

⁹⁶⁴ LC. p. 54.

⁹⁶⁵ PM. p. 113.

⁹⁶⁶ DP. p. 16.

⁹⁶⁷ TREMBLAY, Nicolas. (2005) *Óp. Cit.* p. 134.

⁹⁶⁸ RAMAT, Christine. (2015) *Óp. Cit.* p. 49.

⁹⁶⁹ DUBOUCLEZ, Olivier. (2005) *Óp. Cit.* p. 57.

⁹⁷⁰ TP. p. 23.

movimiento dramático⁹⁷¹: Todo el texto es comido por el actor y este alimento atraviesa su cuerpo, pero para ser atravesado, debe irrigarse a través de la sangre, que sería la palabra purificada por el drama, por la lucha del lenguaje. El texto es comido por el actor y se transfigura en carne espiritual, la nueva palabra. La sangre nueva, dramática, proviene de su combate escénico⁹⁷², se comete el asesinato del actor y la sangre de la palabra puede ser vista, aparece ante nosotros⁹⁷³.

La sangre irrigada se vincula a la sangre derramada: el actor bebe de la fuente de la resurrección⁹⁷⁴, es decir, su conexión con el sacrificio en la cruz: « Un table sanglante où se remémorer la scène primitive. [...] Mais en fin de compte, c'est la parole qui est sacrifié, offerte⁹⁷⁵. » El mesías es la palabra, dice una y otra vez Novarina. La palabra es teológica por esencia⁹⁷⁶ pero, en el teatro Novarina, esta escritura teológica no se produce de un modo «conceptual» sino «corporal»: « L'écriture de Novarina n'est pas *théologique* parce qu'elle dit Dieu, mais parce qu'elle fonde la possibilité de la parole sur un Dieu situé dans le corps de l'homme, sur un Dieu dont la transcendance n'est pas un prolongement de l'immanence⁹⁷⁷. » En el teatro recordamos el sacrificio cruento de la palabra encarnada, pero vivimos su sacrificio incruento: « Ici, le Messie dessine son

⁹⁷¹ LC. p. 161.

⁹⁷² PM. p. 59.

⁹⁷³ *Ibid.* p. 93. Cfr. DP. p. 47.

⁹⁷⁴ OL. p. 86.

⁹⁷⁵ LC. p. 15.

⁹⁷⁶ RAMAT, Christine. (2005) « Opérette théologique, théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie spirituelle. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec : XYZ. p. 88.

⁹⁷⁷ TRUDEL, Jean-Sébastien. (2005) *Op. Cit.* p. 102.

chemin sanglant⁹⁷⁸. » Es en la vía dolorosa y en la cruz en donde la sangre cobra su doble sentido al retrotraerse nuevamente sobre sí misma y ante nosotros, irrigada, capilar y reversible⁹⁷⁹. La nueva carne, la palabra, proviene del sacrificio del actor, quien come el texto; la nueva sangre, proviene del sacrificio de la palabra nueva, este sacrificio se ofrece en forma de plegaria, cuando el actor envía el aliento en retorno a aquel que se lo dio originalmente, a aquel que deviene⁹⁸⁰: « La prière vient donc « à la fin » ouvrir le drame parce qu'elle porte en elle l'essence même de la parole qui est d'ouvrir à une altérité radicale⁹⁸¹. » Se da un doble sacrificio: en primer lugar el sacrificio del actor como tal, quien renuncia a su cuerpo y a su palabra, para dar un paso y transmutar en un nuevo cuerpo (la palabra) y una nueva sangre (la purificación de la palabra); a su vez, estas nuevas palabras se ofrecen transformadas hacia su origen, en sacrificio, para poder comerlas y beberlas en el vacío, fuente de la resurrección.

La negación del actor, esta especie de «vía negativa», convierte el sacrificio en una donación. El actor se dona⁹⁸², se ofrece al ser el donante de aquello que no poseemos, aquello que nos falta⁹⁸³. Pero eso mismo que no poseemos es lo que obtenemos de regreso cuando es sacrificado en escena; el objeto del sacrificio se hace presencia real en escena: la palabra atraviesa el cuerpo del actor y emerge a

⁹⁷⁸ OL. p. 78.

⁹⁷⁹ QPS. p. 129.

⁹⁸⁰ PM. p. 29.

⁹⁸¹ DUBOUCLEZ, Olivier. (2014) *Óp. Cit.* p. 126.

⁹⁸² LC. p. 15.

⁹⁸³ PM. p. 14.

través de su boca, convirtiéndolo en víctima y sacrificador⁹⁸⁴. Sacrificado y sacrificante, se desplaza junto al cordero hacia el vacío⁹⁸⁵ y, según Novarina, el vacío es eso que le falta y eso que busca, a través del habla:

La scène, comme la *Cena* christique, est le lieu public mais infiniment secret d'un sacrifice à la fois intime et politique, car les acteurs sont aussi « émissaires de Dieu sur la terre » et leur parole une émission permanente de cris et d'injections, de clameurs et d'exclamations, d'interrogations, d'intejections, de messages aussi attendus et imprévus que le messie fait verbe et chair, huée et buée, qu'incarment ici et là d'étranges personnages⁹⁸⁶ [...]

La eucaristía se constituye en un acto material de comer y beber que permite el acceso a un mundo espiritual⁹⁸⁷. Así como la figura cristológica rompe con los moldes de lo divino y de lo humano, el motivo de la cena rompe con nuestra visión del lenguaje y de la palabra: « La figure christique est à la figure humaine ce que la Cène est à la langue : « une insurrection résurrectionnelle », autrement dit un création réversible⁹⁸⁸. » Y esta insurrección sólo puede ser vista, para Novarina, en el teatro, pues la «Cena» se convierte hoy en la «Escena»:

Les scènes de repas et les termes concernant la nourriture et la mangerie sont prépondérants depuis les toutes premières pièces de Novarina, mais dans les pièces plus récentes le lien entre cène et scène se resserre. Nous nous interrogeons

⁹⁸⁴ LC. p. 135.

⁹⁸⁵ TP. p. 203.

⁹⁸⁶ OUELLET, Pierre. (2005) *Óp. Cit.* p. 44.

⁹⁸⁷ Cfr. RAMAT, Christine. (2005) *Óp. Cit.* p. 97.

⁹⁸⁸ RAMAT, Christine. (2015) *Óp. Cit.* p. 48.

ici sur ce rapport entre scène et cène pour comprendre comment Novarina remplace la Cène chrétienne par un nouveau rite qui relèverait d'un culte du verbe (le Christ devenant donc, par un renversement des signifiants chrétiens, métaphore de la parole)⁹⁸⁹.

Llegamos al penúltimo estadio de nuestra reflexión del pensamiento novariniano en clave sacramental. Creemos haber encontrado motivos suficientes en su escritura para establecer, al menos como sugerencia, una relación entre el agua y la sangre; estados líquidos que le confiere a la palabra. En la idea de la transfixión consideramos que, por una parte, se recoge la estructura sacramental que ya hemos identificado en su pensamiento, en especial aquellos elementos componentes de un bautismo teatral así como de una eucaristía teatral; en segunda instancia identificamos los elementos de valor espiritual y salvífico; por último, creemos que Novarina se nutre del episodio joánico para desarrollar una reflexión que conecta el atravesamiento del actor con un atravesamiento de su testigo, el espectador.

Pero uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y, en seguida, brotó del costado sangre y agua⁹⁹⁰.

Después dijo a Tomás: - Acerca tu dedo y comprueba mis manos; acerca tu mano y métela en mi costado. Y no seas incrédulo sino creyente. Tomás contestó: - ¡Señor y Dios mío! Jesús le dijo: - ¿Has creído porque me has visto? Dichosos los que han creído sin haber visto⁹⁹¹.

⁹⁸⁹ ALLEN, Leigh. (2014) *Óp. Cit.* p. 57.

⁹⁹⁰ Juan 19, 34.

⁹⁹¹ Juan 20, 27-29

Los padres de la iglesia vieron en el relato de la transfixión una alusión a los sacramentos del bautismo y la eucaristía y, aunque esta interpretación motive polémica, nos parece que para el caso de Novarina, el paso pascual se conecta directamente con el traspaso o el atravesamiento del cuerpo. Vamos a intentar explorar esta idea encontrando en el motivo del agua el símbolo del espíritu y en el de la sangre el símbolo del sacrificio. Xavier León Dufour explora claramente la forma en que la entrega del espíritu de Jesús en Juan 19, 30: “E inclinando la cabeza, entregó el espíritu.” es la consecuencia de la «prolepsis» planteada por el propio Jesús en Juan 16, 7: “Y sin embargo, les digo la verdad: les conviene que yo me vaya, porque si no me voy, el Espíritu Consolador no vendrá a ustedes; pero si me voy, lo enviaré.” Así, para León-Dufour, el evangelista establece la relación entre la glorificación de Jesús y el «Don del Espíritu»⁹⁹². En otras palabras, el hecho de brote sangre y agua del costado de Cristo simbolizaría el valor salvífico de la muerte de Jesús⁹⁹³ y el río de agua viva que comienza a fluir⁹⁹⁴. Por nuestra parte, seguimos encontrando en esta interpretación una alusión a los sacramentos, porque los sacramentos no se conciben sólo como conmemoración sino como presencia real y actualización del rito. En otras palabras, el baño en agua y sangre de la muerte de Cristo simboliza el torrente vital de los sacramentos.

⁹⁹² LEON-DUFOUR, Xavier. (1998) *Lectura del evangelio de Juan. Jn 18-21. Tomo IV*. Salamanca: Sígueme. p. 140.

⁹⁹³ *Ibíd.*

⁹⁹⁴ *Ibíd.* p. 139.

Retomando esta simbología con el pensamiento novariniano, vemos que en múltiples fragmentos reflexivos asigna el estado líquido a la palabra en forma de agua y sangre, que ya hemos conectado con el sentido sacramental: « C'est la parole, la *parole*, que l'acteur lance ou retient, et qui vient, fouettant le visage public, atteindre et transformer réellement les corps. C'est le principal liquide exclu du corps, et c'est la bouche qui est l'endroit de son omission⁹⁹⁵. » El actor cumple un papel fundamental como vehículo de esta salida: « L'acteur s'avance, présent son crâne entre ses mains : c'est un caillou... Ailleurs, on voit toutes les idées de l'homme tomber d'un coup et la pensée en venir aux mains. Sourde une fontaine de sang⁹⁹⁶. » En ambos casos la palabra brota y surge del cuerpo del actor y la implícita presencia del espectador lo testimonia. Este motivo de la salida de la palabra en estado líquido se repite varias veces ocasiones:

Ici a lieu, devant tous, l'effusion de la matière humaine qui est la parole⁹⁹⁷.

Ici on apporte une clepsydre, une fontaine de vie qui verse du sang⁹⁹⁸.

La parole est notre saignement dans l'espace⁹⁹⁹.

Nous sommes venus au théâtre assister à la passion du langage : l'offrande de la parole a eu lieu devant nous, son effusion, comme si le langage était le vrai sang¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁵ TP. p. 31.

⁹⁹⁶ DP. p. 47.

⁹⁹⁷ *Ibid.* p. 149

⁹⁹⁸ *Ibid.* p. 155.

⁹⁹⁹ *Ibid.* p. 174.

¹⁰⁰⁰ LC. p. 135.

Es llamativo que este derramamiento de sangre no sea de forma pasiva, sino activa, en la figura de una efusión, de un brote de sangre. Es por esta razón que podemos confirmar la íntima relación entre la visión novarinina de la palabra y este acontecimiento evangélico cuyo sentido simbólico ya hemos comentado. El movimiento del agua también lo encontramos en sus reflexiones: « Notre langue apparaît soudain pour ce qu'elle est : un liquide, une onde déversée et agissant en tous les sens comme l'eau¹⁰⁰¹. » La idea de transfixión que deseamos explorar queda constatada por este doble movimiento de irrigación sanguínea y de actividad líquida. Pero aún hay más: Novarina insiste en reconocer una disposición teatral de la crucifixión, no en el sentido de una imagen más o menos escénica, sino en el proceso de cruzamiento entre el tiempo y el espacio¹⁰⁰² que, a su vez, en Novarina, representa el cruzamiento entre palabra y cuerpo¹⁰⁰³. Por este motivo, la escena es la cruz¹⁰⁰⁴ y el actor transfigurado (en nuevo cuerpo y nueva palabra) es clavado como el verbo y descuartizado¹⁰⁰⁵. La cruz tiene un segundo efecto de purificación: « Baptismal, le signe de la croix, nous recentre et nous nie : il nous offre à l'univers¹⁰⁰⁶. » Esta purificación nos permite acceder a un nuevo lugar en el pensamiento de Novarina. Nos permite acceder al vacío. Para hacerlo, hay que viajar a través del agujero que se construye en escena, el mismo agujero que opera para elevar la cruz:

¹⁰⁰¹ EE. p. 86.

¹⁰⁰² OL. p. 81.

¹⁰⁰³ *Ibid.* p. 25.

¹⁰⁰⁴ LC. p. 41.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.* p. 136.

¹⁰⁰⁶ OL. pp. 80-81.

Louis de Funès disait: « Cette opération de l'espace par le temps, et du temps par l'espace, en quatre, huit, seize et trente-deux, en soixante-quatre, cet écartèlement qui multiplie l'espace par le langage, c'est aussi ce que je viens rouvrir au théâtre par l'ouverture de ma bouche¹⁰⁰⁷. »

Así como la boca eleva la cruz del tiempo y el espacio (en la palabra y el cuerpo), el efecto de la cruz retorna hacia el agujero del cual sale; ya no sólo irriga agua y sangre, sino que se dispone para viajar a través de esta irrigación: « La croix respiratoire est l'équation d'origine. Le souffle – c'est à dire l'esprit – se concentre pour disparaître au point asphyxié, renaît soudain, se déploie, ouvre la scène. Le souffle passe par le pont de la mort pour revivre en vie inverse¹⁰⁰⁸. » Este agujero es a su vez un punto, un punto que es un puente, para hacer una segunda travesía, un segundo peregrinaje. Pero este peregrinaje ya no es abierto para el actor, sino para el espectador. El actor se horada a sí mismo¹⁰⁰⁹ y de esta forma abre un vacío para el espectador, un agujero por el cual el espectador puede entrar¹⁰¹⁰. El actor entra a partir de un encuentro de alientos, pues la respiración marca el camino de una nueva resurrección¹⁰¹¹. Si el lugar a través del cual la sangre y el agua brotan es la boca, ella misma es la cicatriz de este brote¹⁰¹² y es a través de ella que se abre un nuevo agujero vacío¹⁰¹³ (un punto pascual¹⁰¹⁴, una

¹⁰⁰⁷ DP. p. 120.

¹⁰⁰⁸ OL. p. 34.

¹⁰⁰⁹ LC. p. 132.

¹⁰¹⁰ *Ibid.* p. 155.

¹⁰¹¹ OL. p. 31.

¹⁰¹² LC. p. 154.

¹⁰¹³ PM. p. 23.

abertura¹⁰¹⁵) a través del cual el espectador puede realizar su
atravesamiento, su paso que, por reversibilidad, abre una vía
interior¹⁰¹⁶.

Parece que Novarina se inclina por indagar, además de la palabra
como líquido, un poco más en la herida y en el sentido que ella
puede tener ante el sacrificio de quien lo vive y el testimonio de
quien observa, en lo que nosotros vemos como un motivo que se
retoma también del evangelio de Juan y la relación de Cristo su
apóstol amado¹⁰¹⁷ quien presencia la crucifixión y la transfixión. La
presencia del testigo no sólo pretende suscitar la fe, sino también,
como testimonio «veraz» acude al sentido de la manifestación del
misterio divino¹⁰¹⁸. En Novarina, el actor se ofrece con la carne
abierta¹⁰¹⁹ y, a través de esta apertura, el espectador inicia su propio
camino de encuentro, su propio peregrinaje pascual. Novarina
configura una propuesta que completa su pensamiento en torno a
este teatro sacramental, cuyo acontecimiento central, desde nuestra
perspectiva, ocurre en esta irrigación de agua y sangre por el actor
transfigurado, pues, operando por reversión, como hemos dicho, el
espectador se convierte en el eje del sacrificio. Una vez se ha
abierto la herida y brota del actor el líquido sanguíneo-acuoso que
simboliza el espíritu y el sacrificio, el espectador queda envuelto en
su propio viaje pascual: « Au théâtre, avec patience, avec précision,

¹⁰¹⁴ LC. p. 173.

¹⁰¹⁵ PM. p. 84.

¹⁰¹⁶ EE. p. 133.

¹⁰¹⁷ Cfr. Juan 19, 26-35 y Juan 21,34.

¹⁰¹⁸ LEON-DOFOUR, Xavier. (1998) *Óp. Cit.* p. 136.

¹⁰¹⁹ LC. p. 86.

il faut faire de chaque spectateur – et de chaque acteur – un animal qui s'ouvre¹⁰²⁰. » Todo se abre para el espectador y éste a su vez, se abre: « Je ne suis pas le spectateur de ce théâtre mais le sujet qu'il ouvre¹⁰²¹. » El espectador vive el proceso encarnado por el actor. Él mismo vive una apertura por la palabra y vive su propio sacrificio; en este sentido sería un viaje inverso al del actor; el actor vive la negación, un renacimiento, una transfiguración y un sacrificio; el viaje del actor inicia en un sacrificio:

La salle de théâtre est un lieu anatopique où le corps du spectateur est disséminé, devenu à nouveau épars et plein d'espace, rendu au vide, (mangé par lui), livré et délivré ; c'est le spectateur qui est la victime, c'est lui qui a l'anatomie ouverte : l'acteur n'est que le sacrifié en apparence ; en réalité, c'est le corps du spectateur qui est fractionné, diffracté, comme si le théâtre était le lieu d'un sacrifice optique¹⁰²².

Como en un cuadro de Durero, se vive una perspectiva escénica inversa. Así como el punto vacío, la abertura es el foco central desde el cual se abre la perspectiva, hay una especie de inversión de la perspectiva y ahora el centro vacío atrae al espectador, en el cual ocurre

Une vue qui s'achève, dans le sujet ouvert et par l'envers de ce qu'il avait vu. Tu n'es pas spectateur de la scène, elle s'accomplit en toi et tu lui apparais : le lieu ultime de cette scène c'est toi ; c'est par ta respiration qu'elle s'achève – et par la forme la plus simple de la respiration : la prière¹⁰²³.

¹⁰²⁰ QPS. p. 69.

¹⁰²¹ OL. p. 73.

¹⁰²² LC. p. 98-99.

¹⁰²³ OL. p. 75.

Ya hemos hecho alusión a la irrigación sanguínea de la plegaria, por lo cual, confirmamos la posibilidad de comparar este motivo con la transfixión. En esta inversión, vemos una alusión parabólica a la transfixión, pues si la perspectiva se ha reflejado, la lanza ha atravesado el «costado derecho» del del actor y, por lo tanto, al «costado izquierdo» del espectador, va directamente a su corazón:

La perspective, le point focal, ardent, le foyer des regards n'est pas sur scène, sur le plateau, mais à l'inverse, dans l'envers, inversé : dans le cœur renversant du spectateur. Parce que le cœur, tu le sais bien, est le grand inverseur de la vie¹⁰²⁴.

El testigo pasa a ser sujeto actuante del acontecimiento; la palabra lo toca y vivencia un acontecimiento táctil de la palabra. Toca la herida del actor, como el apóstol Tomás en el relato joánico¹⁰²⁵, pero el espectador lo hace con sus ojos, sus oídos y todo su cuerpo en un viaje táctil, un viaje corporal: ahora el espectador entra a través de la cicatriz en su propio viaje hacia el vacío. El espectador vivencia en su cuerpo la transfixión, así como el actor; ambos vivencian una especie de experiencia mística de transverberación¹⁰²⁶ (al modo de Santa Teresa de Jesús), atravesados por la palabra: « La croix nous signe. Nous marque comme personne. Elle raye le moi et l'ouvre¹⁰²⁷. » Nos abre y marca el vacío en nosotros¹⁰²⁸, el agujero ha abierto un pasaje:

Le trou, aboutissement de la chute, accomplissement de la descente, se définirait comme un passage enfin trouvé dans la langue par la parole résistante ici dévolue

¹⁰²⁴ QPS. p. 53.

¹⁰²⁵ Cfr. Juan 20, 24-29.

¹⁰²⁶ TP. p. 196.

¹⁰²⁷ OL. p. 82.

¹⁰²⁸ *Ibíd.* p. 38.

aux ouvriers. Quoiqu'empêchés de parler, le trou qu'ils pratiquent dans la terre est à l'image du trou que l'auteur n'a de cesse d'ouvrir dans la langue, et qui livrerait passage à un autre mode de présence de l'homme au monde¹⁰²⁹.

En el intercambio de alientos con el actor, dislocando la realidad escénica por completo, ya no sólo en las tablas del escenario sino en todo el espacio habitado por actores y espectadores: « L'acteur expérimente dans sa propre chair le passage de l'immobilité au mouvement des mots, il leur donne vie, leur insuffle un nouvel esprit¹⁰³⁰. » La palabra viaja de un lado a otro a través de la respiración, lo que nos lleva a un encuentro con Dios: « Au plus profond de notre chair, si tu veux bien l'entendre, nous portons la marque de l'esprit respirant ; imprimé en creux : le *pas* du dieu traverseur de la mort. L'empreinte d'un saut¹⁰³¹. » Todo ocurre por un vacío que se genera a través de los agujeros:

Le grand orifice du monde que représente la scène et le grand orifice de l'homme que représente l'acteur sont à eux deux le lieu et l'instrument d'un sacrifice qui fonde la vie commune sur l'idée même d'une offrande sans but, d'un don total de soi dans l'immolation de tous les moi, d'un offertoire permanent qui transforme la grande mangeoire humaine en réfectoire de l'âme, du souffle, de l'air, qui transmue le râtelier auquel tout le monde qui est en tous, le désir sans fin qui nous habite et que rien ne comble, pas plus que la voix de l'acteur ne remplit la scène, ni sa parole, la salle où elle résonne¹⁰³².

¹⁰²⁹ CHENETIER, Marion. (2001) *Óp. Cit.* p. 87.

¹⁰³⁰ VEGA, Amador. (2014) *Óp. Cit.* p. 30.

¹⁰³¹ OL. p. 37.

¹⁰³² OUELLET, Pierre. (2005) *Óp. Cit.* p. 45.

Hay un orificio (la boca) en el orificio (el actor) del orificio (la escena) a través del cual la humanidad viaja al encuentro con Dios¹⁰³³.

8.3 La palabra Dios o el «sello dramático»

Llegamos, finalmente, a la conclusión de nuestro análisis. Todo este complejo en clave sacramental nos pone de frente con el asunto principal que pretendemos, cuando menos, señalar: la función de la palabra «Dieu» en los escritos novarinianos. Ya hemos descrito, en la primera parte del presente estudio, la forma en la que la palabra «Dieu» nos es presentada a través de manipulaciones o variaciones retóricas que, a la vez que dicen mucho, no pueden decir nada acerca de Dios, pero, en el acto de decirlo, lo hacen presente en su ausencia: «*Semblable aux mystiques, l'auteur s'engage vers la théorisation de la plénitude de l'absence : l'absence devient la condition de la présence, le vide, condition de l'apparition de l'Autre*¹⁰³⁴. » En lo que sigue, intentaremos indagar la forma en la que Novarina se aproxima a la palabra «Dieu» desde otro ángulo: como hemos dicho, en sus escritos para teatro se da rienda suelta a la palabra para que atraviese y fecunde la palabra y su viaje a través de los cuerpos. Así que la palabra «Dieu», en cierta medida, viaja de forma libre. En sus textos reflexivos, por otra parte, aunque algunas enunciaciones coincidan, parece que Novarina intenta

¹⁰³³ *Ibíd.*

¹⁰³⁴ ALLIO, Patricia. (2001) *Óp. Cit.* p. 112.

ponerse «Ante la Palabra» para dialogar con ella, aunque el único modo de hacerlo sea a través de ella.

Parafraseando a George Steiner, la poesía y el arte permiten que nos encontremos con lo «otro»¹⁰³⁵ a través de diversas modalidades de articulación formal y elaboración estilística¹⁰³⁶. Este encuentro produce en nosotros, a su vez, una transformación: “La otredad que entra en nosotros nos hace otro¹⁰³⁷.” Si todo arte se pregunta, como piensa Steiner, “¿existe o no existe Dios? ¿Tiene o no tiene significado el ser¹⁰³⁸?”, podríamos pensar que en la obra novariniana, que hemos presentado como «teomaníaca» por excelencia, se abre esta cuestión: nos parece que no sólo se pregunta por la existencia de Dios, sino, sobre todo cuestiona, ¿de qué manera puede concebirse su existencia o, mejor, su devenir? Desde nuestro punto de vista, la relación presencia-ausencia que desarrolla Novarina a lo largo de sus textos para teatro es precisamente la clave para explorar esta cuestión. « L´originalité novarinienne repose d´ailleurs dans la systématisation radicale de ce principe d´écart au coeur d´une poétique qui ne craint pas de questionner le « retrait de Dieu » du monde, le grand absent par excellence¹⁰³⁹. » Nos parece que en la palabra que es inmanente y presente, se articula una ausencia que es trascendente; ya no su «significado», porque precisamente la palabra novariniana intenta despojarse de la

¹⁰³⁵ STEINER, George. (1998) *Presencias Reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino. pp. 202-218.

¹⁰³⁶ *Ibid.* p. 171.

¹⁰³⁷ *Ibid.* p. 230.

¹⁰³⁸ *Ibid.* p. 267.

¹⁰³⁹ TREMBLAY, Nicolas. (2005) *Óp. Cit.* p. 132.

representación comunicante, sino su fuerza creadora, capaz de transformar todo a su paso y de operar la presencia de la palabra en el cuerpo. Así como Steiner describe el “salto cuántico” que se da entre el personaje como letra y el personaje como presencia¹⁰⁴⁰ que se da en la literatura, ¿cuánto más este proceso se hace notable en el acto teatral, en el cual los caracteres impresos toman vida en la palabra encarnada del actor? Tanto más cuanto que, precisamente, Novarina concibe la palabra como la presencia mesiánica: «le messie, c’est la parole.»

Steiner argumenta que el arte ofrece dos sentidos religiosos¹⁰⁴¹: en un primer sentido, el diálogo entre los hombres y Dios; en un segundo sentido, en tanto que impulso radical del espíritu humano por explorar lo que está por fuera de su entendimiento. Por su parte, Novarina asume ambos sentidos de forma radical, en la medida en que restaura el sentido creativo de la palabra en tanto que presencia atravesando la realidad como espíritu. Si estamos dando vueltas sobre las palabras, como un perro persiguiéndose la cola, Novarina restituye el valor real de las palabras a través de todo el entramado sacramental: en tanto que sustancia y forma; las especies serían el cuerpo y la palabra humanos, pero, por acto de «consagración dramática», devienen presencia real de la palabra como palabra que envuelve el cuerpo e irriga la palabra del actor. La palabra ya no es un ídolo muerto, sino la fuerza energética que nos permite traspasar

¹⁰⁴⁰ STEINER, George. (1998) *Óp. Cit.* p. 257.

¹⁰⁴¹ *Ibíd.* p. 272.

nuestra realidad en el teatro y encontrarnos cara a cara con su presencia.

Permítasenos, por tanto, mostrar la forma en la cual Novarina explora la palabra Dios en sus reflexiones para, posteriormente, ahondar en el sentido performático de la palabra como «sacramento del lenguaje». A lo largo de su pensamiento, es decir, de sus textos reflexivos, Novarina intenta definir la palabra «Dieu», no con el propósito de encerrarla sino, precisamente, de darle apertura, de procurar los sentidos múltiples propias de la palabra, en específico de la palabra teatral. La palabra reflexiva (teórica) de Novarina aborda la palabra Dios (teológica) para ofrecerla en un plano contemplativo (teatral); si aceptamos el origen indoeuropeo de la palabra «Dios» a partir del hipotético *Deiwos de la raíz *Deiw- como “brillar” o ser “blanco” y su relación con el griego δῆλος como “visible” o “patente”¹⁰⁴², el pensar el teatro es para Novarina un triple proceso de contemplación del acto de contemplación de lo que se contempla, es decir, teoría de un teatro teológico. Desde esta perspectiva proponemos una «Teatrológia Sacramental», una aproximación contemplativa desde la palabra hacia la palabra que se hace sacramento al ser encarnada por el actor en el teatro.

El análisis en torno a la palabra «Dios» no pretende aprisionarla como un concepto (pues nos encontraríamos irremediabilmente ante la muerte de Dios Nietzscheana), sino de describir el proceso

¹⁰⁴² ROBERTS, Edward; PASTOR, Bárbara. (2005). «deiw-» En: *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Alianza. p. 34.

de encuentro con lo «Otro» en el teatro. En esta medida, podemos concebir una aproximación a las definiciones Novariananas de Dios en sus textos teóricos. Sin embargo, no iniciaremos con dichas definiciones, dado que consideramos que darían la falsa apariencia de creer que podemos encuadrar a Dios en conceptos; por lo tanto, fieles al pensamiento de Novarina, procuraremos encontrar esa forma de apertura del lenguaje que tanto defiende a propósito de la oposición entre santidad (apertura) y sacralidad (encerramiento) que explora respecto a la Biblia en *L'Envers de l'Esprit*¹⁰⁴³.

Precisamente, es de la Biblia de donde Novarina reconstruye una perspectiva de la desacralización de la palabra. Podemos identificar su defensa de la reversibilidad, de la inversión, de la caída cómica en una posición que no idolatra la escritura sino que intenta percibir su naturaleza: « Le renversement peut d'ailleurs s'entendre en deux sens: comme un *retournement*, mais aussi comme une *destitution* ou une destruction. Il y a chez Novarina une logique de la profanation qui conduit à destituer tout ce qui se présente comme sacré¹⁰⁴⁴ [...] » La reversibilidad restituye la naturaleza abierta de la palabra que derrumba los ídolos. Dios, según Novarina, está desacralizado:

Dieu est désacralisé par la Bible : il vient et il s'ouvre à nous. Est-il profane ? non, il nous sanctifie. La frontière qui était infranchissable entre les hommes et lui à chaque page se lève, par l'ouverture même du livre. Dieu est dialogue. Dieu est alliance¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴³ EE. pp. 99-126.

¹⁰⁴⁴ DUBOUCLEZ, Olivier. (2015) *Óp. Cit.* p. 21.

¹⁰⁴⁵ EE. p. 108.

Santificado, abierto, se hace presente :

Comme la nuée biblique, Dieu se déplace ; il voyage, nous suit comme notre ombre, nous précède, nous devance, nous accompagne, comme l'arche mobile... Et le temple vrai n'est plus à édifier en dur et à l'extérieur puisqu'il est en nous, sans lieu stable, in-saisi, inenclos, incompréhensible et cependant nous touchant ; nous touchant sans autre mot que son nom à écrire mais à ne pas prononcer pour l'instant ; il n'est pas : il devient. C'est en le suivant qu'il advient¹⁰⁴⁶.

De esta forma, Novarina descubre la fuerza de la palabra Dios, pero para encontrar su energía profunda asume que ella también debe ser derribada como ídolo: « Dire le mot Dieu dans toutes les langues et l'entendre resurgir de toutes leurs destructions¹⁰⁴⁷. » Al derribarla, logra rehacerla y aproximar lo humano a lo divino: « Dieu n'est pas le « Grand Il » lointain, le « Grand Autre » étranger, il est le venant, le Veneur, celui qui vient, celui qui sera, celui qui nous arrive¹⁰⁴⁸. » Ni está tan alejado de nosotros, ni nos pertenece. Ninguna de las dos; así como en el lenguaje se hace indecible porque su propia decibilidad derrumba la posibilidad de aprehenderlo, Novarina asume la imposibilidad táctil de dicha desaprensión, pero asume su presencia corporal en la palabra. Imposible de atrapar, imposible de poseer: « Il ne faut pas dire mon Dieu, parce que Dieu est un dépossessif¹⁰⁴⁹. » Por inversión, critica la actitud idolátrica de aquellos que creen poseer a Dios, la verdad, la palabra o la fe:

¹⁰⁴⁶ OL. p. 72.

¹⁰⁴⁷ PM. p. 119.

¹⁰⁴⁸ EE. p. 109.

¹⁰⁴⁹ DP. p. 129.

Dieu n'est propriété de personne – et surtout pas de ceux qui l'ont toujours à la bouche, qui recensent, sondent, dressent cadastre des croyants. La foi ne se possède pas, mais s'offre à Dieu, se lance vers lui : c'est un promontoire, c'est se jeter¹⁰⁵⁰.

Su pensamiento logra configurar una destrucción del ídolo humano («antropoclasia» dice Novarina) y al ídolo divino («teoclasia» podríamos decir). Ambos quedan denunciados como palabras («mots»). Así como con el actor en la escena, la fuerza liberadora de la palabra destruye, desde dentro, los ídolos logocéntricos: el concepto de Dios y el concepto de hombre son deshechos, desfigurados y desde su interior los desarma, los deconstruye:

Ici les idoles tombent et la parole défait les mots. Sans elle, sans la parole qui déstabilise, qui troue et qui sait aussi, s'il le faut, ôter aux mots leur base – ou leur en trouver une autre –, sans la parole [...] nous reconstruirions toujours de « Dieu », de l'« Homme », deux idoles invisibles¹⁰⁵¹.

Aquí inicia el encuentro con lo «Otro». Precisamente en identificar su indecibilidad y su apariencia engañosa. La palabra Dios (como la palabra Hombre), y por tanto, todo lo que creemos saber de él, aparece desdibujado en el pensamiento novariniano, que busca construir una perspectiva teológica del teatro, pero teniendo cuidado de no caer en la idolatría. Buscando en el fondo, aunque sea momentáneamente una aproximación a algo distinto, aunque nos sea indefinible e escurridizo:

¹⁰⁵⁰ *Ibid.* p. 128.

¹⁰⁵¹ OL. p. 78.

C'est par son démontage simultané de l'Idole de l'Homme et de l'Idole de Dieu que le christianisme est vrai. C'est par cette destruction qu'il libère. Et nous fait boire à une autre source. Une eau d'ailleurs. Car l'eau vive vient toujours d'ailleurs. Nous ne la possédons pas¹⁰⁵².

La palabra Dios, en sí misma, ha quedado denunciada. En sí misma es un ídolo, como un cuadro o una escultura a la cual asignamos nuestra fe. Novarina pretende demostrar, nos parece, que la fuerza de la palabra Dios proviene de su movimiento interno, espiritual. Veamos cómo vincula la palabra Dios a la fuerza liberadora de la palabra en su movimiento hacia Dios: « Dans tout ce qui parle, dans tout ce qui est dit, qu'est-ce qu'il y a sinon une chasse à Dieu¹⁰⁵³ ? » Este movimiento se configura a través de nuestra respiración, o mejor, en nuestro encuentro de alientos: « Dieu n'est un absolu au lointain, une idole muette : nous le croisons en respirant¹⁰⁵⁴. » Nos atraviesa y nos libera: « Dieu est le temps délivreur¹⁰⁵⁵. »

Ya hemos señalado cómo Novarina concibe el tiempo como la «fuerza espiritual», de manera que aquí ya empieza a presentarnos a la palabra Dios, bajo la arquitectura de pensamiento que construye. Esta fuerza espiritual, el espíritu, es decir, la palabra, nos libera. La Palabra de Dios proviene de él, pero necesita del hombre para hacerse lenguaje; o, ¿será al contrario? ¿La aparición de la palabra habrá configurado en el hombre un deseo por lo desconocido que solamente se resuelve (a medias) en el propio lenguaje?

¹⁰⁵² *Ibíd.* p. 102.

¹⁰⁵³ PM. p. 78.

¹⁰⁵⁴ OL. p. 106.

¹⁰⁵⁵ *Ibíd.* p. 121.

La Bible ne demande pas de réciter le texte sacré mais d'ouvrir grand le livre saint, le livre qui nous ouvre. « Parole de Dieu » entièrement écrite par des hommes faillibles et en langue fautive – comme tout ce qui sort de la bouche humaine ; elle est ouverte aux interprétations¹⁰⁵⁶ [...]

Un lenguaje abierto que imposibilita la conceptualización logocéntrica pero que permite su manipulación retórica para, en cierta medida, calmar momentáneamente ese deseo inextinguible de lo absoluto¹⁰⁵⁷. Pero en Novarina, sólo se cumple si está movilizada por el aliento, o mejor, por el encuentro de alientos:

L'esprit est le soufflé qui s'échange dans l'endroit et le revers respiratoire, le passage victorieux à travers de la mort : Dieu est en nous notre don : le don de notre souffle que nous lui offrons, notre vie entre ses mains. Dieu est notre offrande. C'est à lui que nous rendons souffle. Par la prière, nous lui rendons le souffle qu'il nous a donné : nous échangeons à lui par enlacement respiré : nous le touchons par-dedans, par le souffle qui circule entre lui et nous¹⁰⁵⁸.

Dios es a la vez es quien nos dona el aliento, el aliento donado y el receptor del aliento. Pero si es el aliento, ¿cómo es posible que el aliento circule entre nosotros y él? Dios se constituye en destinatador, objeto y destinatario, en una relación intra-trinitaria incomprensible. Así como nos habla, es la palabra; por eso Jesús es la palabra encarnada: a la vez el enviado, quien lo acompaña y quien lo envía se encuentra presentes en el Dios uno y trino. « Dans le christianisme Dieu n'est pas trois, il n'est pas divisible : il est

¹⁰⁵⁶ EE. p. 114.

¹⁰⁵⁷ Cfr. HAAS, Alois. (2009) *Óp. Cit.* pp. 77-96.

¹⁰⁵⁸ EE. p. 111.

ouvert ; ouvert par l'impensable figure spirituelle de la Trinité¹⁰⁵⁹ [...] » La fuerza espiritual de la palabra genera un movimiento a través del aliento y este, a su vez, un viaje, una peregrinación que nos libera: « Si elle ne délivre pas, ça n'est pas la parole, s'il ne te délivre pas, ça n'est pas dieu : tu ne le connais donc qu'au passage¹⁰⁶⁰. » Como ya hemos señalado, Novarina sugiere que nuestra peregrinación se da a través de la respiración: « Dieu n'est plus un absolu au lointain, une idole muerttre: nous le croissons en respirant¹⁰⁶¹. » La fuerza se encuentra en la respiración: el aliento es donado por Dios y es nuestra donación en retorno; también es la fuerza que nos libera¹⁰⁶². En ese sentido, la donación del aliento nos libera, nos aproxima a lo «Otro» y, en su viaje de donación, viajamos con ella:

Par la respiration de la prière – à lui, avec lui – tu lui rends le souffle qu'il t'a donné. Il te donne son souffle que tu lui offres. Tu ne le connais que par cet intérieur-extérieur échange de souffles et paroles adressées. Tu ne sais de lui que le passage amoureux par l'échange du souffle, le vol de l'esprit. Tu ne connais Dieu – âme et animal de ta chair, esprit de ton souffle – que par passages. Jamais par vues, ni par concepts. Il est ton vis-à-vis invisible. Tu ne le connais en aveugle : il est âme de ta chair, esprit de ton souffle¹⁰⁶³.

El pensamiento de Novarina parece proponer algo así como que, en la búsqueda de Dios y en el proceso de intentar aproximarnos a él a

¹⁰⁵⁹ OL. p. 92.

¹⁰⁶⁰ QPS. p. 139.

¹⁰⁶¹ *Ibid.* p. 106.

¹⁰⁶² Cfr. ARTAUD, Antonin. (1969) *Óp. Cit.* p. 168: “El cuerpo del actor se apoya en la respiración, mientras que en el luchador, en el atleta físico, la respiración se apoya en el cuerpo”.

¹⁰⁶³ EE. p. 123.

través de la palabra, es él mismo en la palabra quien se presenta ante nosotros pero no podemos verlo, solo sentirlo: la plegaria consiste en « une adresse à un autre dont la réponse se fait désirer¹⁰⁶⁴. » O, en este mismo sentido: « La prière appelle et ce qu'elle appelle elle l'initie par sa pulsation, en attendant sa pleine réalisation, c'est-à-dire sa répétition « sans fin »¹⁰⁶⁵. » En ningún sentido es útil creer que las palabras son Dios, pues sería idolatrarlas, sino, como ya hemos insistido, su presencia se encuentra en la fuerza liberadora de la palabra, que es un «movimiento». Su presencia se hace sensible en el encuentro, en el cruzamiento de la palabra en el cuerpo. Nos atravesamos a nosotros mismos en un desdoblamiento: « Le moi est la région de la mort. Le je traverse le moi, c'est le passage de Dieu¹⁰⁶⁶. » El viaje pascual se repite, la palabra nos atraviesa : « Dieu : non l'ouvrier de tour, mais notre renverseur et celui qui nous traverse et nous porte contradiction. Non celui qui nous aurait créés et installés pour posséder le monde, mais celui qui nous renverse, notre traverseur, notre passeur par la mort¹⁰⁶⁷. » Y también nosotros atravesamos la muerte: « La gloire de Dieu passe maintenant par sa descente au sol : c'est-à-dire en nous. Il nous suit ; il traverse sa mort comme la nôtre ; il passe par nous et par la croix comme par un négatif de passage¹⁰⁶⁸. » El viaje constituye una liberación y una transformación o, como hemos dicho a propósito del bautismo, un renacimiento. Este renacimiento es un renacimiento en Dios;

¹⁰⁶⁴ DUBOUCLEZ, Olivier. (2015) *Óp. Cit.* p. 24,

¹⁰⁶⁵ DUBOUCLEZ, Olivier. (2014) *Óp. Cit.* p. 124.

¹⁰⁶⁶ PM. p. 12.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.* p. 44.

¹⁰⁶⁸ OL. p. 81.

cuando nos transformamos, cuando nos aproximamos no a un humano que seremos en el futuro sino al sentido más original del hombre, a su más clara presencia como hombre de barro alentado por Dios, aquel animal hecho a su imagen y semejanza; es decir, una vez que nos deshacemos de la construcción dominante de aquello que creemos ser, desandamos nuestros pasos a través de la muerte. En ese momento, podemos percibir la presencia real de Dios que está en nosotros, en la palabra:

Parler est une scission de soi, un don, un départ. La parole part du moi en ce sens qu'elle le quitte. Il y a en nous, très au fond, la conscience d'une présence autre, d'un autre que nous même, accueilli et manquant, dont nous avons la garde secrète, dont nous gardons le manque et le marque. Dieu est la quatrième personne du singulier. Il n'y a que cette conscience d'un autre en nous, cette absence étrangère, ce souvenir d'une empreinte laissée, ce vide laissé, qui nous permettent de donner notre parole¹⁰⁶⁹.

En el complejo novariniano, la palabra, incluso en el sentido más material posible, se hace «presencia real» de Dios en y con nosotros. Como autor, Novarina se desplaza para dejar la salida a ese «Otro» que habla en él; se trata de una escritura mística. Del mismo, modo, como ya hemos dicho, este «otro» vuelve a hablar en el texto: las «personas» dramáticas o escénicas no hablan por ellas mismas; son habladas por «Otro» en ellas. Igual que el actor, quien, como una marioneta, es atravesado por este «Otro». Es por esta razón que se encuentra la presencia divina en el acto de escritura: «J'ai lu que Dieu n'a rien écrit. J'ai lu que tous ses écrits le furent

¹⁰⁶⁹ TP, pp. 238-239.

par des hommes. J'ai lu que Dieu a tout écrit. J'ai lu que tous mes écrits sont écrits par lui¹⁰⁷⁰. » Y precisamente puede llegar a la analogía escritural de Dios en nosotros. Nos atraviesa y nos marca a través de un acto escritural: « La parole est une nourriture, un corps. La parole qui n'est jamais qu'une écriture dans l'air. La parole n'a jamais été que l'écriture de Dieu en nous¹⁰⁷¹. » Una especie de encarnación de la palabra es precisamente la figura que repite constantemente para aludir a la presencia de Dios en nosotros, particularmente en el teatro, donde podemos observar, como en un laboratorio, la aparición de la palabra en el cuerpo. Aparece en el pensamiento del autor, aparece en la lectura del actor, aparece en su presencia escénica y aparece desanudado por el espectador, o mejor, por los espectadores: « Les hommes sont alliés et reliés à Dieu par leur chair et par le mouvement de leur raison et de leur parole. Par le mouvement vivant du langage, de la parole et de la raison, ils sont reliés au Verbe, chair et souffle¹⁰⁷². »

Se trata de un teatro místico en el sentido de que «Otro» habla siempre. Todo sujeto de enunciación es un pasaje para esta salida del otro¹⁰⁷³. El teatro se constituye en el “umbral del discurso místico¹⁰⁷⁴.” Un lugar en el que la palabra divina (o su búsqueda) se encarna en el cuerpo humano: « Le sujet de l'énonciation non identifié [...] n'exécute qu'une seule action que stimule le duel de tropes opposés à l'intérieur des grands universaux de la vie et de la

¹⁰⁷⁰ *Ibid.* p. 150.

¹⁰⁷¹ PM. p. 112.

¹⁰⁷² EE. p. 119.

¹⁰⁷³ Cfr. DE CERTEAU, Michel. (2010) *Óp. Cit.* p. 222.

¹⁰⁷⁴ EE. p. 223.

mort : la résurrection des (petits) corps en langue¹⁰⁷⁵. » De la noción de encarnación y de algunos comentarios a la santidad de la Biblia o del cristianismo como inversión de la religión, Novarina nos ayuda a descubrir que lo característico de esta encarnación es el hecho de hacer bajar lo divino y hacerlo encontrar a lo humano. Esta «bajada» de la palabra al cuerpo, no la considera como una actividad racional que pueda “explicar” la relación divino-humana; lo que nos parece que procura Novarina es buscar en el teatro una analogía de la encarnación cristiana, pero para ello, intenta mostrar la corporalidad del cristianismo, en primer lugar desconectándolo de una visión logocéntrica: « Dieu est à ciel ouvert. Rien n’est caché sinon par les limites de l’entendement humain¹⁰⁷⁶. » Desconectándolo en el sentido del «logos» como razón: « Verbe de Dieu. Le dieu logique? Loi de chair: accomplissement de la lettre dans la chair. Preuve par la vie. L’écrit prouvé par la chair et réciproquement¹⁰⁷⁷. » Toda aproximación a Dios en Novarina, siempre pensando en esta íntima relación que construye entre cristianismo y teatro, debe pasar por el cuerpo. La búsqueda no sería, por tanto, en elevar a la palabra a un lugar escondido e inaccesible, sino en descubrir su íntima relación con el cuerpo y su renacimiento en él:

Dieu est le théâtre du langage. Ici, par la bouche, le rythme pense : ici se voit le drame du logos – apparaît l’acte du verbe : la pensée prise et délivrée dans le tissu des phonèmes, les objets de mots touchés par le souffle, relevés par brûlement ; ici la pensée prend corps, et la raison sourd de la chair ; ici le verbe délivre ; ici

¹⁰⁷⁵ TREMBLAY, Nicolas. (2005) *Óp. Cit.* p. 132.

¹⁰⁷⁶ EE. p. 103.

¹⁰⁷⁷ QPS. p. 141.

l'intelligence voit par le corps, par descente matérielle dans la pensée ; ici Dieu se fait chair et la Théologie devient Physique. Spiritualisme dialectique : christianisme jusque dedans la matière. Jusque dans la matière l'esprit vient¹⁰⁷⁸.

Como es evidente, esta analogía de la encarnación teatral encuentra su mayor sentido en la encarnación de Dios: « Folie, scandale, paradoxe des paradoxes : Dieu fait homme annule la mort¹⁰⁷⁹. » En un Dios corporal, no corporeizado, ni necesariamente antropomorfo, sino en su vital conexión con el cuerpo humano, se hace presente en carne, baja ante nosotros y se hace táctil, una presencia real: « Tout le christianisme repose sur ce paradoxe : Dieu mis bas, descendu parmi nous, Dieu en chair. L'encharnement de Dieu¹⁰⁸⁰... » Una presencia que apela a la corporalidad táctil:

Au lieu que le messianisme l'ouvre et invite à l'approche, nous l'offre incarné : chacun des livres de la Bible ouvre un chemin, déplace un obstacle, ne barre jamais la route – veut non nous faire voir Dieu ni le définir ni le comprendre, mais le toucher et être touché par lui¹⁰⁸¹ [...]

La presencia real se hace física y corporal y deshace la concepción oculta de Dios, lo hace humano y, encarnado, se hace un Dios próximo, ofrecido y donado: « La relation est d'amour – est presque tactile. Dieu n'est pas, il s'encarne, il se communique, il s'offre à l'homme ; il se donne en souffle, et en parole¹⁰⁸². » Además de hacerse carne, entra en nuestra carne a través de la eucaristía: « Non

¹⁰⁷⁸ EE. p. 152.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.* p. 117.

¹⁰⁸⁰ OL. p. 77.

¹⁰⁸¹ QPS. p. 57.

¹⁰⁸² EE. p. 104.

seulement Dieu en lui s'incarne – mais il vient s'incorporer à nous : la Parole se mange... Mais Dieu le Père n'est-il pas lui aussi au plus profond et au plus secret de notre intérieur¹⁰⁸³ ? » De esta manera el cristianismo configura a Dios encarnado de múltiples formas; además, abre la puerta a lo desconocido, a lo innumerable a lo inaprensible y hace de ello una fuente accesible, no desde la razón, sino desde el cuerpo. Es en el cuerpo donde todo ocurre, de manera que Novarina llama «vacío» a aquello que nos es inaccesible pero que es el lugar del cual procedemos:

Danses de paradoxes, affolement de la raison calculante ! Voici le vide, théâtre de l'appel et de la respiration, lieu de l'amour comme l'espace est le lieu de corps. Le vide est pour notre chair le lieu le plus profond. Le vide est en profondeur le lieu de la matière. Le vide est très profondément notre lieu¹⁰⁸⁴.

El vacío se configura como un lugar que nos acoge pero es inaccesible de forma racional; así como es el lugar del cuerpo, el vacío es el mecanismo a través del cual, en la negación, podemos encontrar una nueva forma de percibir nuestro cuerpo, un pasadizo interior: « Est appelé Dieu celui qu'on appelle. Est appelé Dieu ce videment venant faire et refaire, façonner et modeler autrement, frapper à vie et renouveler la figure humaine¹⁰⁸⁵. » Ahora bien, aunque los textos para teatro y las reflexiones novarinianas no pretendan construir un andamiaje de conceptos inamovibles, sí logran estructurar vínculos lingüísticos que hacen que estas ideas se materialicen. Al vacío, o mejor, a la palabra vacío, la vincula con la

¹⁰⁸³ *Ibid.* p. 105.

¹⁰⁸⁴ OL. p. 97.

¹⁰⁸⁵ EE. p. 124.

palabra «personne»¹⁰⁸⁶ y, especialmente, en repetidas ocasiones, con la palabra Dios: « « Vide », ce mot (si l'on veut bien comme les Latins ne plus distinguer le U de V) est l'exacte anagramme de Dieu¹⁰⁸⁷. » En este anagrama que propone Novarina entre la palabra VIDE y la palabra «Dieu» , encuentra elementos para ahondar en lo que serían las cualidades de este «Dios-Vacío», otorgándole a la palabra Dios las cualidades de la palabra «vacío»; las vincula y nos parece que logra mantener la palabra Dios fuera del campo de los ídolos:

Dans notre langue, il y a une splendide anagramme de DIEU, c'est VIDE. Chaque langue pense aussi par ses anagrammes. Dans toute phrase, Dieu est un mot de silence, un appel, un trou d'air qui permet dans l'esprit de retrouver souffle et mouvement comme dans le jeu où, dans un carré, vingt-cinq lettres permutent autour une case vide. C'est un appel d'air qui permet le jeu du langage. Aucun mot ne trouve autant. C'est dans notre langage un vide, un mot-aimant¹⁰⁸⁸.

El vacío, su fuerza negativa, deviene una fuerza de atracción, como en los imanes, cuyo polo negativo atrae el polo positivo: « Dieu est une attraction dans l'univers aimanté¹⁰⁸⁹. » Todo es imantado por Dios: « Attraction finale. La lumière passe par-dedans la matière, c'est là la vraie physique des amants bien accordés : Dieu est une attraction dans l'univers aimanté : une force nue multipliant allant au un¹⁰⁹⁰. » El vacío destruye el tiempo cronológico y el espacio del mundo, aproximándonos a nuestro origen, a través del actor: « En

¹⁰⁸⁶ *Ibid.* p. 125.

¹⁰⁸⁷ OL. p. 24.

¹⁰⁸⁸ LC. p. 52.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.* p. 175.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.* p. 185.

effet, le vide, catégorie théologique dominante dans la dramaturgie novarinienne, est paré d'une dimension hautement spirituelle. On l'élève au rang de l'originnaire, on le fait remonter au temps primordial du chaos. On le célèbre. On le ritualise¹⁰⁹¹. » Novarina retorna a su concepción del cristianismo después de hacer este rodeo lingüístico y vuelve a encontrar en su inversión religiosa la negación del vacío: es decir, si Dios es vacío y el cristianismo su negación, hay una estructura algebraica que multiplica la negación por la negación, para encontrar una afirmación, la vida a través de la muerte:

Christianisme – Une théorie impensable dont tout l'édifice repose sur une pierre négative : Dieu vidé, Dieu mort, Dieu attendu. L'évidement du vide et l'action de nier une négation, la pierre d'angle immatérielle du christianisme, c'est le saut pascal. Un bond à l'envers de la mort. La mort est trépas, devient passage, équation qui se retourne, mur traversé. Une inversion algébrique est tout au fond¹⁰⁹².

La muerte de Dios a través de la humanización de Cristo sería la operación del cristianismo para negar el vacío y abrir un pasaje pascual: « Le Christ – humain et humilié – évide le mot « dieu » de tout ce qu'il gardait encore de l'idole « Zeus », il le défait, le déjoue ; par sa passion, il l'ouvre en nous¹⁰⁹³. » A nivel teatral, esta relación entre Dios y Vacío no procede a través de la razón y de un significado al que habría que configurar de forma intelectual; en Novarina se trata de hacer de la palabra una realidad: es decir, hacer

¹⁰⁹¹ RAMAT, Christine. (2014) *Óp. Cit.* p. 38-39.

¹⁰⁹² EE. p. 153.

¹⁰⁹³ OL. p. 105.

operar escénicamente la palabra Dios. Habría que lanzar las palabras y cada uno de sus componentes en el espacio escénico para permitir que ellas mismas encuentren en el viaje sonoro la forma en la cual se configura el anagrama. Así como la palabra Dios provoca, en realidad cierto vacío de significado por intentar nombrar, al modo de un símbolo, aquello que desconocemos, de esta misma forma, la palabra misma aparece materialmente en la escena y viaja escénicamente con su fuerza imantada para hacerse palabra vacío, pasar de Dieu a Vide; pero también a la inversa, cuando se habla del vacío, se estaría configurando la posibilidad de pasar de Vide a Dieu, o incluso, cualquier intercambio entre las letras. De lo que se trata, en realidad, es de la posibilidad de hacer de la palabra una presencia real, palpable, táctil la cual abriría pasadizos del sentido. Para ello, la palabra Dios debe ser descuartizada:

Mais il faut le dépouiller des faux vêtements dont on le revêt : ôter de lui le D, le I, le E, le U – et toute la coquille du mot Zeus qui le recouvre dans notre langue. Ne garder de lui que l'écartement, l'écartèlement des quatre lettres dans l'espace... C'est un mot à ne pas prononcer, lié à l'espace rayonnant et aux points cardinaux¹⁰⁹⁴.

En el teatro, asistimos al sacrificio de la palabra en escena, análogamente a la donación de Dios mismo a través de Cristo: “Par descente, par don, par niement – c'est à dire par renaissance, perte et renversement d'amour -, il vide dieu : il se vide de Dieu et l'offre¹⁰⁹⁵. » Todas estas acciones materializantes de la palabra Dios

¹⁰⁹⁴ LC. p. 52.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.* p. 75.

que Novarina propone, a través del vínculo con la palabra Vacío, son análogas al “vaciamiento de Dios” a partir de la encarnación de Cristo. Del mismo modo a como Cristo viene a negar el Dios escondido a través de su presencia, a hacer de Dios una presencia táctil y corporal, el teatro cumpliría esta misión: no la de ser un lugar en el cual la lógica exponga razones y argumentos, sino un lugar en el cual la palabra es sacrificada para abrirse física y espiritualmente ante y a través de nosotros. El vacío implica que nos mantengamos atentos ante el engaño de creer que podemos saber lo que es Dios, pues la palabra vaciada lo invoca pero no pretende hacer de él un ídolo: el vaciamiento de la palabra nos impide idolatrar las palabras. Recordemos que Artaud ya había indicado esta importante función del vacío poético:

Todo verdadero sentimiento es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es *disimularlo*. La expresión verdadera oculta lo que manifiesta. Opone el espíritu al vacío real de la naturaleza, y crea, como reacción, una especie de lleno en el pensamiento. Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la aparición de la poesía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura, que ocultan lo que quisieran revelar, significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra¹⁰⁹⁶.

Desde esta perspectiva, toda palabra teatral, en Novarina, queda vaciada de sentido, es una palabra atravesada por la fuerza imantada del vacío; Dios, vacío, destruye el ídolo y presenta ante nosotros un pasaje para viajar con él y hacia él. La palabra Dios, en la escena novariniana sería también una materia para ser manipulada, tocada

¹⁰⁹⁶ ARTAUD, Antonin. (1969) *Óp. Cit.* p. 101.

y encontrar en ella su fuerza interior, operada por la liberación y el movimiento de «la palabra». En particular la palabra Dios, como la presencia de Cristo en el cristianismo, se hace negación de la negación, la muerte de la muerte, pascua, viaje sacramental.

A pesar de todo este esfuerzo de Novarina por rodear la palabra Dios y sus posibles sentidos, se muestra plenamente consciente de su indecibilidad, de su irreductibilidad y de su inconmensurabilidad. Al tanto de los límites del entendimiento humano, se inclina hacia la retórica de la incomprendibilidad de Dios en sus reflexiones; es como si tratara de «tocarlo» con las palabras, a través de la palabra Dios, pero aceptando la imposibilidad de comprenderlo. En sus textos reflexivos, se trata de una especie de juego lingüístico-mistagógico¹⁰⁹⁷ en el cual la palabra rodea la palabra desbordando en cierta medida sus propios límites, pero sin la pretensión de ser palabra última, verdad última, sino un acto de rememoración del sentido de las palabras; Novarina describe a través de su «Louis de Funés» su propia experiencia: « Louis de Funès, par sa Bouche d'or, aurait voulu que sorte de sa bouche, en ruban visible, l'incompréhensibilité de Dieu. Mais aussitôt dit, il aurait rajouté : « Et cependant Dieu est simple car il est personne¹⁰⁹⁸ . » En primer lugar señalemos esa visibilidad de la incomprendibilidad que desea «pseudo-De Funès», es decir, que en realidad desea Novarina. En segundo lugar, su incomprendibilidad es precisamente su simpleza;

¹⁰⁹⁷ Cfr. ALLIO, Patricia. (2001) *Óp. Cit.* p. 105: «Novarina est-il un faufilosophe à la recherche d'une foliesophie ? d'un dramaturgie théologique ? d'une théâtre mystagogique ? Si le *theos* est un *logos*, l'écriture novarinienne revêt bien une dimension théologique »

¹⁰⁹⁸ DP. p. 127.

algo que deseamos pero que no podemos tener, que nos falta, y que es irreductible a los conceptos. Es un misterio, un sacramento, un acto del lenguaje que pretende sacar a la luz lo que la palabra esconde. En el misterio de la crucifixión, de la Encarnación, de la Trinidad¹⁰⁹⁹. y del tetragrama impronunciable¹¹⁰⁰, Novarina encuentra la base de la incomprendibilidad misteriosa de Dios: « Dieu est un mot inaudible, Dieu est personne¹¹⁰¹. » Las figuras de la tradición judeo-cristiana continúan permitiendo una analogía aún más profunda que, en resumidas cuentas, vincula la manifestación simbólica a un misterio insondable, únicamente disponible en una renuncia intelectual y una apertura corporal¹¹⁰² y respiratoria¹¹⁰³. A pesar de ello, quedan aún dos cuestiones fundamentales para indagar en torno a la función que la palabra Dios cumple en la obra escrita de Novarina: la intertextualidad y las definiciones. En cuanto a la primera, hay que decir que, a lo largo de sus reflexiones, Novarina intenta dar sentido a algunas citas sobre Dios y, en cuanto a la segunda, que se atreve a ofrecer sus propias definiciones. Lo que nos parece valioso es que en ambos casos, Novarina recoge todo el entramado de contradicciones que hemos planteado hasta aquí.

a) Un diálogo con la tradición para in-definir lo incomprensible

¹⁰⁹⁹ OL. p. 95.

¹¹⁰⁰ DP. p. 124.

¹¹⁰¹ *Ibid.* p. 123.

¹¹⁰² LC. p. 53.

¹¹⁰³ OL. p. 93.

Respecto a la citación intertextual, a lo largo de sus escritos reflexivos, Novarina repite algunas definiciones de Dios e intenta explorar sus posibles sentidos. Son siete las citas a las que alude constantemente, en sus reflexiones, como hemos dicho ya, explorando las posibilidades lingüísticas y simbólicas de la palabra «Dieu» . En primer lugar, destacamos, en el mismo sentido de la incomprendibilidad de Dios, una cita a San Agustín: « « Si tu l'á compris, alors cela n'est pas Dieu ». Si comprehendisti, non est Deus, écrit saint Augustin¹¹⁰⁴. » Novarina emparenta esta definición negativa de Dios, es decir, lo que Dios no es, con su explicitación de su incomprendibilidad, pero fundamentalmente, desea insistir en que no es comprensible a nivel intelectual, ni visto, ni sabido, pero sí tocado. Nuevamente, la corporeidad opera como contenedor de la manifestación divina; una aparición a nivel táctil, sensible, básico, eliminando la posibilidad de creer comprenderlo. En este sentido, Novarina echa mano de una segunda cita, de Marius Victorinus: « Ni Dieu ni la matière ne se peuvent comprendre intégralement¹¹⁰⁵. » indagando la materialidad del lenguaje: El lenguaje deviene materia, placa tectónica y, en el pensamiento de Novarina, hay que horadarla para intentar encontrar en ella relaciones olvidadas; la materia del lenguaje es explorada hasta su fondo, así como la palabra Dios y su sentido, que, aunque no nos den una definición definitiva, permiten satisfacer el deseo teomaníaco aunque sea provisionalmente. Sólo buscando su materialidad operante en el espacio, podemos encontrar vestigios

¹¹⁰⁴ LC. p. 53.

¹¹⁰⁵ *Ibid.* p. 156. Cfr. EE. p. 195.

lingüísticos y sensoriales que derrumban los ídolos aceptados por la tradición, y también logramos elevar nuevas ampliaciones verbales de sentido teológico. Esta ampliación es siempre provisional; sin embargo, contiene en sí misma una intención dramática: una lucha, una batalla con la palabra, como en Rupert de Deutz: «Celui qui s'adonne à l'étude des saintes Écritures et s'efforce de comprendre le sens du verbe de Dieu, à l'instar de Jacob, lutte avec Dieu¹¹⁰⁶. »

El deseo de alimentarnos de la palabra nos pone, en el pensamiento novariniano, en un dilema, pues al intentar indagar las palabras, las estamos descuartizando y sacrificando; nos encontramos en una lucha verbal en el teatro, las palabras son descompuestas pero también nos recuerdan que no podemos comprenderlas totalmente. La incomprendibilidad se hace potencia cuando nos ayuda a superar las barreras de nuestro entendimiento, a desbordar los límites de nuestro lenguaje y de aquello que no podemos comprender; así, en la frase de Tertuliano: «Le fils de Dieu a été crucifié : je n'en ai pas honte, parce que c'est une honte. Le fils de Dieu est mort ? Je le crois car c'est inepte. Et une fois enseveli, il ressuscite ? C'est certain parce que c'est impossible¹¹⁰⁷. » El misterio de la cruz es validado por su extrañeza, por su inversión. La muerte de Cristo y su resurrección son tan extrañas, que precisamente por ello Novarina las recoge en su visión del teatro, un arte del misterio, un arte sacramental, un arte pascual. Estas paradojas que Tertuliano expresa son retomadas como una invitación a superar la

¹¹⁰⁶ OL. p. 117.

¹¹⁰⁷ EE. p. 173. Cfr. DP. p. 122.

contingencia, a superar la muerte para desbordar lo que no entendemos: si no lo entiendo lo acepto, pareciera decir Novarina, lo acepto corporalmente. En esta misma medida, el misterio de la encarnación recoge el pensamiento sacramental que Novarina ve en el teatro, la paradoja viviente del hombre-divino de san Ireneo: « Dieu se fait homme pour que l'homme se fasse Dieu¹¹⁰⁸. » La encarnación divina le sirve a Novarina para encontrar una alianza entre el hombre y Dios, un encuentro de apertura y santidad, una proximidad entre Dios y el hombre, un pasaje para ser recorrido. Dios encarna en el hombre y se encarna en cada hombre para brindarle una apertura, un paso a una nueva vida, una liberación por la palabra encarnada. Pero esta encarnación es una donación, una renuncia de Dios a su omnipotencia, una bajada a la mortalidad humana, a la corporalidad finita para hacerse nuestro aliado. En este punto, la referencia a Bonhoeffer nos es clarificadora: « Seul un Dieu faible peut porter secours¹¹⁰⁹. » Una nueva paradoja que invierte nuestro pensamiento; no hay una omnipotencia que nos domine, sino humildad (de hacerse hombre, de rebajarse) para acompañarnos. En este derrumbamiento del ídolo divino, el hombre encuentra un modo de acceso a Dios¹¹¹⁰. Novarina lee una analogía entre esta debilidad y la volatilidad del verbo gramatical. Rompe los ídolos de las palabras y las invierte a través de la fuerza de su movimiento: el verbo encarnado en la frase, así como se encarna en

¹¹⁰⁸ EE. p. 118. Cfr. QPS. p. 58.

¹¹⁰⁹ DP. p. 110. Cfr. EE. p. 165.

¹¹¹⁰ RAMAT, Christine. (2005) *Óp. Cit.* p. 95.

el cuerpo del actor, humildemente, desdoblándose a través del movimiento de la palabra para liberar la frase¹¹¹¹.

El último motivo de intertexto en el pensamiento novariniano se remite a una definición de Meschonnic. Sin embargo, es llamativo que en ningún momento haga referencia a esta intertextualidad; en repetidas ocasiones, la frase: « Dieu est la quatrième personne du singulier¹¹¹². » Esta definición aparece en el las reflexiones novarinianas, generalmente asociadas a la fuerza liberadora de la palabra. De momento, recordemos la definición de Meschonnic: « Le Je est l'impersonnel du subjectif, comme Dieu est la quatrième personne du singulier. Je suis celui qui suis, ou Je suis la première personne, plus l'absent, le caché, le "il"¹¹¹³. » En esta despersonalización del yo, Boblet lee : « La « quatrième personne du singulier » selon Meschonnic n'est-elle pas le souffle, le pneuma, manifestation d'une présence exotique, ici et maintenant « corporalisée » ?¹¹¹⁴ »

Los intertextos para definir e in-definir a Dios que utiliza Novarina retornan a la base sacramental de nuestra lectura de su obra ; la palabra incrustada en el cuerpo en un viaje hacia la palabra original: « Chez Novarina, le retour à une parole originelle vient contaminer l'écriture dans sa réalisation (par le travail de la citation et de l'autocitation) pour devenir à la fois un rapiécage et la continuation

¹¹¹¹ DP. p. 111.

¹¹¹² PM. p. 57. Cfr. EE. p. 34.

¹¹¹³ MESCHONNIC, Henry. (1982) *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier. p. 102.

¹¹¹⁴ BOBLET, Marie-Hélène. (2006) *Óp. Cit.* p. 924.

d'une parole inachevée¹¹¹⁵. » El entramado de citas que, en apariencia, intenta aproximarse a una definición de la palabra Dios, en Novarina, es en realidad una aproximación al « infinito de la noción Dios¹¹¹⁶. »

b) In-definir a Dios a la luz del teatro

« Dieu est... » será el último motivo que vamos a analizar antes de concluir nuestra visión de la función de la palabra Dios en Novarina. En este caso, continuamos con la idea de que estas definiciones recogen todo el entramado sacramental que ya hemos descrito en diversos estadios. Fundamentalmente tenemos dos hipótesis: por una parte, que estas definiciones recogen la contradicción de definir lo indefinible; por otra, que Dios es la palabra misma, encarnada. En otras palabras, Dios se define a sí mismo a través del poeta y del actor. Dios atraviesa el cuerpo del actor para decirse; Dios es la palabra que se hace presente a través del cuerpo del hombre, cuya máxima expresión se da en el teatro, dadas todas las condiciones que hemos explorado a lo largo del presente estudio y que podríamos retomar del siguiente modo:

La scène n'existe pas que pour laisser passer Dieu comme il nous a laissé être... en paix, à l'instar de cette table, de ces planches, de ces tréteaux. Le je de l'acteur fait un trou sur scène pour que Dieu passe à travers et rejoigne la terre qu'il a engendrée comme la chair de sa chair, le verbe de son verbe, entre lesquels l'homme plein de lui-même ne peut que faire obstacle¹¹¹⁷ [...]

¹¹¹⁵ HERSANT, Céline. (2005) *Óp. Cit.* p. 38.

¹¹¹⁶ NÉE, Laure. (2015b) *Óp. Cit.* p. 132.

¹¹¹⁷ OUELLET, Pierre. (2005) *Óp. Cit.* p. 43.

En todas las definiciones que vienen a continuación Novarina expresa, a través de rodeos, el vínculo entre Dios y la palabra. Estas definiciones, como ya hemos insistido, no pretenden definirlo de una vez por todas, sino quizá, expresar su indefinibilidad, permitiendo su asociación con algo que podemos palpar, que podemos acceder a ello, no a través de la intelección, si no de nuestro cuerpo, pues « Dieu est don¹¹¹⁸. »:

N'oubliez pas ce mouvement d'amour qu'il y a dans l'acte de respirer. Dieu est le cœur muet qui respire : il n'est pas vu mais touché par le libre don de notre souffle, par le don de respirer que nous avons reçu de lui et que nous livrons en échange¹¹¹⁹.

Dios es don en el sentido de una entrega y un ofrecimiento que hace en nuestro cuerpo. Anclándose a él, cruzando espíritu en el cuerpo a través de la respiración, la cual sería la forma sensible de su aparición. La conexión con la palabra también aparece en su referencia al tiempo, « Dieu est le temps délivreur¹¹²⁰. », pero no sólo el tiempo, sino el tiempo hecho sonido: « Dieu vrai par la présence soudaine, dans nos mains, de la plénitude du temps. Qu'est-il ? Sinon le temps entendu entier ? Polyphonie une. Le un pluriel¹¹²¹. » Como hemos dicho, tanto tiempo como espíritu provienen de la noción activa de la palabra, que no es un concepto sino una fuerza liberadora. El tiempo se cruza en el espacio para Novarina, es decir, nuevamente, la palabra se cruza en el cuerpo y

¹¹¹⁸ OL. p. 80

¹¹¹⁹ QPS. p. 86.

¹¹²⁰ OL. p. 121.

¹¹²¹ QPS. p. 171.

lo libera, se encarna, se renueva, se sacrifica, se dona y nos lava. En Novarina Dios no es una palabra, es la palabra que libera. Esta liberación por la palabra encarnada en el cuerpo cobra su mayor claridad en el drama de la palabra que se abre y abre la materia ante nosotros: « Chaque parole est un drame puisqu'elle met en scène le conflit entre l'être et le non-être de la « chose », et surtout entre le non-sens du monde et le sens de la langue¹¹²². » La presencia teatral de Dios libera las palabras, libera la materia, nos libera a través del drama : « Dieu est drame, déroulement symphonique et accord de tous les temps¹¹²³. » y a través del teatro : « Dieu est le théâtre du langage¹¹²⁴. »

Una última observación, a partir de la frase « Dieu est la quatrième du singulier. » Dice Novarina: « Dieu est un drame qui se joue du langage puis qu'il est un en trois. [...] Personne est son théâtre. Il n'est ni mot, ni être, ni sujet, mais désassujettissement sans fin et libre amour¹¹²⁵. » Así como no poseemos a Dios, ni siquiera a través del lenguaje, el nos otorga esta desposesión esta des-sujeción. El yo queda dislocado y liberado:

« Dieu est la quatrième personne du singulier. » C'est affirmation est la conséquence du fameux redoublement « je suis celui que je suis. », extrait d'Exode 3, 14 sur l'ipséité divine. Dieu ne saurait alors être identifié à la première

¹¹²² GRANDE, Maurizio. (2001b) *Óp. Cit.* p. 217.

¹¹²³ OL. p. 114.

¹¹²⁴ EE. p. 151.

¹¹²⁵ OL. p. 109.

personne du singulier « je suis », ni à la seconde « tu es », ni à la troisième « il est », il devient par conséquent la quatrième personne du singulier¹¹²⁶.

Dios sale de la trinidad, es y no es quien habla, es y no es a quién se habla, es y no es aquello de lo que se habla. Se constituye en una ausencia¹¹²⁷. Particularmente en el teatro, los sujetos desaparecen, todo se convierte en materia cruzada por la palabra, por Dios, por el vacío de Dios. Todos «personas», aperturas positivas-negativas, alguien y nadie a la vez, atravesados por la palabra en un viaje hacia vacío divino:

Au plus profond de la personne, personne. Dans le fond de nous et le plus intime que notre nom : le langage. Au fond du langage, le verbe ouvert au fond du langage. Le messie, c'est la parole. Le verbe acteur, ouvert et opérant. Il y a au fond et plus profond que nous, personne et une alterité. Au fond de la pensée : un verbe ouvert au fond de la pensée : Je suis. Non pas l'être qui est mais le verbe qui délivre. Ce verbe est un passage. Il ne nous prouve pas, il nous fend, il t'ouvre. Je suis écrit en toi le mouvement de la parole. Dieu est la quatrième personne du singulier¹¹²⁸.

En *Pendant la matière*, dice Novarina : « Le personnage est un corps de parole. Personne est un corps de parole¹¹²⁹. » La «persona» es el nuevo cuerpo y la nueva sangre hechos de la palabra y por la palabra. La «persona» aparece ante nosotros, transfigurada. ¿De quién se trata en Novarina? ¿Quién aparece ante nosotros? Así como el teatro novariniano busca retrotraer al hombre hasta su

¹¹²⁶ ALLIO, Patricia. (2001) *Óp. Cit.* p. 110.

¹¹²⁷ Cfr. TRUDEL, Jean-Sébastien. (2005) *Óp. Cit.* p. 108.

¹¹²⁸ DP. p. 34.

¹¹²⁹ PM. p. 44.

expresión original, recordamos que si el hombre judeo-cristiano fue hecho a imagen de su Dios, su figura más original, despojada de todo lo que nos hemos inventado sobre el hombre, es su imagen más fidedigna:

Personne, πρόσωπον, « Prosopon » ce qui est porté devant, ce que l'on porte devant soi, offre. Le masque d'homme porté par l'homme ; pânim, la face. Nous sommes faits à l'image de la face que nous ne pouvons voir face à face, pânim 'el pânim, מינפ-לא מינפ. Faits à l'image de la face que nous ne pouvons voir ? Non. Il nous fit à son image de parlant¹¹³⁰.

Personne. Personne dedans : personne dans nous. Dans ce mot de personne un miroir sans image nous est tendu. L'amour brûle sans se consumer. Dieu est le miroir où tu te vois sans toi¹¹³¹.

Dios se hace presente en este hombre hablante, que porta palabras ante sí, o que, mejor, es portado por las palabras. Este doble movimiento es lo más claro que, en el teatro novariniano, tenemos para acceder a la presencia táctil y verbal de la respiración y la palabra:

Je veux dire que la récitation continue du mot Dieu, sujet de ces propositions, n'est pas dépourvue d'intérêt dans le contexte d'une poétique théologique qui nous permet de demeurer un instant reclus dans un espace unique, rassemblés par cette voix qui s'efforce par l'intonation de donner une meilleure intelligibilité à chaque définition. Une compréhension qui, selon une tradition de la théologie mystique remontant aux Pères de l'Église d'Orient, ne devra pas nous toucher par

¹¹³⁰ LC. p. 181.

¹¹³¹ EE. p. 122.

la voie de l'entendement abstrait, mais par l'écoute de ce qui est énoncé, annoncé et prononcé : une conception virginale de la divinité par la Parole¹¹³².

La máscara mortuoria del actor se transmuta en la máscara de la imagen y semejanza de Dios, el negativo de la máscara de barro alentada, anulando al hombre y presentando la transfiguración. Dios presente en el cuerpo humano, como en Cristo¹¹³³, vivo a través de nuestra respiración. Dios se manifiesta en la palabra que construye el nuevo cuerpo, la máscara negativa, transfigurada y desconocida: « Dieu est personne. Dieu es tu. Tu es la personne de Dieu inconnu¹¹³⁴. » Dios palabra encarnada en el actor. Dios es la cuarta persona del singular.

c) El «sello dramático»

Podríamos preguntarnos en qué medida toda la obra escrita de Novarina tendría la misma potencia si la palabra Dios no apareciera allí, constantemente, para abrir pasadizos de sentido: « Le paradigme divin devient prétexte pour discourir de tout, interminablement, par accumulation quantitative de caractères insignifiants qui confinent à l'absurde. Dieu se tient à l'intersection du presque rien et du presque tout¹¹³⁵. » Tanto en sus textos para teatro como en sus reflexiones, su presencia tiene un enorme valor en la medida en que sobre ella se configura gran parte de la indagación de Novarina sobre el teatro y además concentra toda la

¹¹³² VEGA, Amador. (2014) *Óp. Cit.* p. 28.

¹¹³³ LC. p. 189.

¹¹³⁴ PM. p. 45.

¹¹³⁵ RAMAT, Christine. (2015) *Óp. Cit.* p. 41.

fuerza sacramental de su teatro. Sacramental en el sentido de misterio (en tanto que revelación no intelectual de una realidad accesible de forma provisional) y en el sentido de juramento (como operatividad performática del lenguaje). Ambas cualidades sacramentales se cumplen a nivel dramático como a nivel reflexivo, aunque vale resaltar que su sentido de juramento se pone de relieve en los textos para teatro y su sentido de misterio se pone de relieve en los textos reflexivos, aunque en ambos casos, lo uno no excluye lo otro. Vale la pena resaltar que no se trata, entonces, de una imitación del sacramento a nivel formal para estructurar una ceremonia artificial en el teatro, sino que se propone como metáfora del acontecimiento teatral en el cual se produce una transformación; en cierta medida, sería una “búsqueda orgánica e individual” que quiere “proponer una respuesta al tiempo que vive el autor¹¹³⁶.”

Hemos dicho que con el juramento, se procura la operación escénica de la palabra; ella se hace material y real en escena y a través de su ofrecimiento respiratorio, abre pasadizos a través de los cuales el vacío nos atrae y nos libera. Por su parte, con el acceso al misterio en *Novarina* se procura desintelectualizar nuestra percepción de la manifestación de lo divino. Sus reflexiones contemplan un viaje corporal a través de la palabra para atravesar la realidad y acceder a la presencia divina de la palabra, que nos lava y nos transforma, reivindicando su presencia:

¹¹³⁶ Cfr. CASTEL-BRANCO, Inês. (2007) *Óp. Cit.* p. 96. Aquí nos hacemos eco de las expresiones de la autora sobre el teatro de Grotowski, argumentando en contra de una actitud formalista. Recordemos también que Grotowski, respecto a su fascinación por el evangelio y la liturgia, se describía como una persona “muy sacramental”.

Le théâtre et les écrits de Novarina complètent l'aspect nié, biffé et exclu de la théologie, l'aspect toujours sacrifié : la possibilité d'un art qui perçoit la vérité à partir de l'expression du corps et des sens. C'est pourquoi ce théâtre constitue une théologie complète des sens spirituels¹¹³⁷.

En ambos casos, nos parece, la palabra Dios cumple una misión fundamental: en el libro, en la escena, en nuestra mente y nuestro cuerpo, la palabra Dios abre un vacío que reafirma una búsqueda de lo Otro; se deshace de conceptos y prejuicios y se presenta ante nosotros, levantándose gracias a nuestra presencia corporal y abriendo un viaje de transformación que nos libera y nos hace renacer. La palabra Dios resucita a través de nuestra respiración y nosotros renacemos en ella al ver derrumbados los ídolos divinos y humanos. Sólo la presencia del aliento genera el movimiento de la palabra, que deja de ser palabra para constituirse en acto :

« Dieu », qui n'est qu'un mot humain comme table, eau, homme, pierre, regard, n'est pas sacré et hors de nous mais saint parce qu'il s'échange à toi et te redonne le souffle dont tu manques et que tu lui offres. Son nom est un verbe : un acte parlant¹¹³⁸.

De este modo, se evita convertir a Dios en un ídolo. La teatralidad propone una acción, un movimiento que anula el estatismo de las palabras:

¹¹³⁷ VEGA, Amador. (2014) *Óp. Cit.* p. 32.

¹¹³⁸ EE. p. 123.

Dans ses écrits, Novarina élabore une théologie qui conserve l'élément structurel de la tradition, à savoir, la Parole. Ce qui est structurel c'est l'action, ce n'est pas une structure statique, mais une structure toujours en mouvement, dynamique, une théologie toujours vivante, qui traverse, qui actualise sans cesse la présence¹¹³⁹.

La palabra Dios, su nombre, se constituye en el pensamiento novariniano en acción en sí misma, en fuerza liberadora y performática. Es acto parlante: este asunto nos devuelve a la base misma de nuestra reflexión. Si la búsqueda novariniana consiste en revelar lo divino («la palabra») en su entrecruzamiento con lo humano («el cuerpo»), y en este nivel las palabras devienen un hombre original, cuya imagen y semejanza se ponen de manifiesto en su transfiguración que nos muestra el espejo vacío, las palabras que de él fluyen, que lo constituyen, sólo pueden ser tan performáticas como el “hágase la luz” genético:

On peut comprendre alors que, chez Novarina, les techniques de réitération des sons, des chiffres, des oracles verbaux, des fantasmés oraux vont dans la direction opposée à cette infraction aux normes stylistiques et expressives qui constitue l'acte de naissance de chaque écrivain. Elles vont au-delà, parce qu'elles cherchent à atteindre le recommencement infini de la réalité, de cette réalité qu'est le souffle verbal pur ; quelque chose qui frémit au-delà de la parole même, et qui consent à ce que le parlant-parlé se libère de la langue en retournant au simulacre divin de la parole¹¹⁴⁰.

Adán nombra a los animales y ellos aparecen ante él, intercambiando el aliento divino que aún expele en sus palabras. En

¹¹³⁹ VEGA, Amador. (2014) *Óp. Cit.* p. 34.

¹¹⁴⁰ GRANDE, Maurizio. (2001a) *Óp. Cit.* p. 20.

esta medida, nombrar a Dios sería una acción co-creacional de la palabra expelida por el hombre en la cual Dios reaparece en palabras.

Par le souffle et l'esprit qui respirent [...], nous portons en nous la marque du dieu inverseur de la mort. L'air de la résurrection est au plus profond de nous. Nous portons, écrite dans le corps la marque de dieu renversant. Le passage du ressuscité est au fond de notre souffle¹¹⁴¹.

La aparición de Dios puede provenir, precisamente, del «sacramento del lenguaje», en palabras de Giorgio Agamben. Nuestra interpretación de la obra novariniana es que no se trataría de la representación de los dioses al modo de la tragedia griega, del teatro religioso medieval o de los autos sacramentales, en cuya representación se disuelve su presencia. La propuesta de Novarina implica la des-representación y, al romper la barrera de la mimesis, asumimos una presencia divina real, no aludida. Permítasenos recordar la síntesis que Giorgio Agamben concibe del comentario que Filón hace del juramento de Dios a Abrahám:

El juramento es definido por el hacerse realidad en los hechos de las palabras. Las palabras de Dios son juramentos.

El juramento es el logos de Dios y sólo Dios jura realmente.

Los hombres no juran por Dios, sino por su nombre.

Dado que no sabemos nada de Dios, la única definición cierta que podemos dar de él es el ser cuyos *lógoi* son *hórkoi*, cuya palabra atestigua con absoluta certeza acerca de sí mismo¹¹⁴².

¹¹⁴¹ PM. p. 76.

¹¹⁴² AGAMBEN, Giorgio. (2010) *Óp. Cit.* p. 36. Cfr. Gen. 22: 16-17.

Agamben cree que el juramento de los hombres, en este sentido, sería la tentativa de adecuar el lenguaje humano al modelo divino, para que el lenguaje humano “comulgue” con el de Dios. Así explicaría la presencia del nombre de los dioses en los juramentos, intentando hacer de la palabra humana un juramento, palabra corroborada por la presencia divina. Si todo juramento es un acto performático que vincula las palabras a las cosas y conserva este vínculo¹¹⁴³, el nombre del dios no es otra cosa que el sello de esta fuerza del *lògos*¹¹⁴⁴, el sello de la correspondencia entre la palabra y el acto.

Ahora bien, si “todo nombre es un juramento¹¹⁴⁵” y todo juramento es “la consagración del viviente a la palabra a través de la palabra¹¹⁴⁶”, el nombre consagra el viviente a la palabra. Los juramentos para Esiquio y Empédocles son «vínculos del sello» o «selladores»¹¹⁴⁷, esto quiere decir que los nombres, al ser juramento, son sellos. El nombre divino en el juramento es el sello de un sello. El sello inicial vincula palabra y cosa, y el sello nominal sella este vínculo, divinizando el lenguaje. De este modo Agamben menciona la forma en la cual Usener logra vincular el «numen» al «nomen»: lo divinizado es el acontecimiento mismo del nombre, la nominación es una divinización momentánea¹¹⁴⁸.

¹¹⁴³ *Ibíd.* p. 10.

¹¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 73.

¹¹⁴⁵ *Ibíd.* p. 85.

¹¹⁴⁶ *Ibíd.* p. 103.

¹¹⁴⁷ *Ibíd.* p. 54.

¹¹⁴⁸ *Ibíd.* p. 72-73.

Si nombrar es realizar la existencia de lo nombrado¹¹⁴⁹ y el nombre es el ser de Dios, y Dios es aquel ser que coincide con su nombre¹¹⁵⁰, estamos precisamente, en Novarina, ante la presencia Divina. No su alegoría ni su alusión, sino su invocación. Diría, De Certeau, sobre San Anselmo:

Pero cuando su reflexión avanza hasta la última orilla, iconoclastica y apofática, del lenguaje, cuando ya sólo se apoya en nombre (“Dios”), es decir en el dedo índice que señala la insuficiencia de todos los signos (“Tú eres una cosa que no se puede concebir más grande”), y cuando a partir de esta única palabrita (equivalente lingüístico de la zarza ardiente) quiere garantizar al “insensato” (que dice en corazón: no hay Dios) la existencia implicada por esta palabra, supone todavía, por una parte, un acuerdo estable entre el hablar y el ser que allí se expresa (la palabra es una epifanía, una *locutio rerum*) y, por otra parte, un acto enunciativo suscitado por un acercamiento, como sería un llamado, el grito de un nombre, que respondería de lejos, en la calle, a la silueta de la amada que pasa. Cinco siglos después, la invocación sigue dominando el campo donde puede desarrollarse una racionalidad de la fe, y esto sigue siendo verdadero en nuestros días para una teoría del amor. Pero ya dejó de articularse el doble postulado, epifánico y alocutorio, que la autorizaba en san Anselmo. La condición misma del conocimiento se convierte en el problema contra el cual choca y se polariza el pensamiento místico. De este comienzo depende “todo el resto”. ¿Cómo hablar, cómo oír? Este comienzo que forma un umbral para un saber del Otro tendrá él mismo sus inicios (¿cómo ponerse a hablar o a escuchar?) su historia, sus dramas¹¹⁵¹.

¹¹⁴⁹ *Ibíd.* p. 83.

¹¹⁵⁰ *Ibíd.* p. 79.

¹¹⁵¹ DE CERTEAU, Michel. (2010) *Óp. Cit.* pp. 192-193.

En el drama de la palabra novarinano, la invocación devuelve el valor epifánico y alocutorio de la palabra. Al derrumbar toda la estructura social que corroe el valor místico de las palabras, retorna a las bases del lenguaje para hacer de la palabra la fuerza que moviliza el lenguaje humano en un encuentro con Dios en el teatro. Una llamada para que selle la el vínculo entre palabra y cosa, pero en sentido reversible, ya no para que selle la veracidad de lo jurado que se hace acto, sino para proceder a ver la palabra que se esconde en el fondo de la cosa: « Voir la chose, le texte, la parole et l'envers de la chose. Le drame et son renversement¹¹⁵². » Cosa y palabra vuelven a unirse en el teatro, sellando la ruptura que Artaud había señalado: “Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esta confusión la ruptura una ruptura entre las cosas, ideas y signos que las representan¹¹⁵³.” Esta re-uniión de palabras y cosas en Novarina no implica un retorno de la manipulación comunicativa, sino el descubrimiento de la realidad en las palabras y el aliento vital que produce en el evento teatral: las cosas y las palabras, el anverso y el reverso del espíritu¹¹⁵⁴.

El nombre de Dios, la palabra Dios es a la vez sacramento, juramento, sello sobre el sello que abre la palabra que emerge del cuerpo. Presencia verbal que confirma la apertura de la materia verbal y física en la cual la fuerza liberadora de la palabra se manifiesta. El sello de la palabra Dios, en la escritura novariniana no es un sello que cierra, sino que horada, deja una marca, deja una

¹¹⁵² EE. p. 64.

¹¹⁵³ ARTAUD, Antonin. (1969) *Óp. Cit.* p. 28.

¹¹⁵⁴ *Ibíd.* p. 160.

señal y confirma una presencia, pero una presencia provisional, que aparece mientras el actor y el espectador comparten alientos. La palabra Dios lo nombra, lo aterriza en presencia, pero es una presencia de la que no podemos hablar muy bien, una presencia indecible:

Librement délivrées par l'espace, les quatre lettres se perdent, se cherchent, creusent l'espace parlé, ne se prononcent pas. Viennent alors s'ouvrir soudain devant nous – par désassujettissement et par renversement – deux extrêmes figures de l'esprit : les deux innommables : le Dieu incompréhensible et le Vide incerné. Le Vide devenant comme le nom dans l'espace de l'imprononçable dieu¹¹⁵⁵.

La incomprendibilidad e impronunciabilidad de Dios nos recuerda la provisionalidad de esta presencia que supone la verdadera actitud crítica del místico, quien desconfía de aquello que pasa por presencia¹¹⁵⁶. Desde aquí retornamos a la idea Agustiniiana y Balthasariana de que no podemos acceder a Dios por completo, pues de lo contrario se pretendería enaltecer los ídolos o, en nuestro caso, enaltecer idolátricamente a un teatro místico y teológico:

[...] la théologie est ouverte parce qu'elle est toujours en manque d'une compréhension totale de ce qu'elle étudie ; de par son objet, elle est irrémédiablement affectée d'une indétermination. Cette ouverture commande la manière dont l'oeuvre théologique se termine ou échoue à se terminer : « à la fin » quelque chose arrive, un don qui n'est pas le résultat d'une démonstration ou d'un cheminement rationnel mais est bien, comme le suggère l'image du « coup

¹¹⁵⁵ OL. p. 24.

¹¹⁵⁶ DE CERTEAU, Michel. (2010) *Óp. Cit.* p. 15.

de dés », en excès par rapport au déploiement du discours, semblable au chiffre imprévisible que le hasard révèle sur le tapis vert¹¹⁵⁷.

El enfoque de Novarina se ha encargado de promover toda una conexión de algunas ideas judeo-cristianas con un teatro teológico y místico que debe recurrir a la iconoclasia para encontrar su fuerza, proponiendo un enfoque similar al Grotowskiano quien habría establecido una “dialéctica entre la burla y la apoteosis¹¹⁵⁸” en sus constantes referencias a los textos clásicos entre teatrales y religiosos. A nuestro modo de ver, Novarina establece un diálogo entre un teatro cómico-místico y una teatrología sacramental con cierta solemnidad teológica. En ambos casos, básicamente parece que la idea que obsesiona a Novarina es la encarnación de la palabra, que se fundamenta en las figuras de Adán como figura de barro alentada por Dios y de Cristo como Dios encarnado¹¹⁵⁹. La figura adánica se correspondería con el sacramento del «bautismo» y la figura cristológica con el sacramento de la «eucaristía». Ambas, en el desarrollo de toda su obra y, en especial frente a la presencia de la palabra Dios, se configuran en «transfixión», la efusión de agua y la sangre que fluyen del actor para purificar al espectador, el

¹¹⁵⁷ DUBOUCLEZ, Olivier. (2014) *Óp. Cit.* p. 120.

¹¹⁵⁸ GROTOWSKI, Jerzy. (1970) *Óp. Cit.* p. 16. Cfr. CASTEL-BRANCO, Inês. (2007) *Óp. Cit.* p. 42. Más adelante, dice Castel-Branco: “En una societat fragmentada i dessacralitzada, incapac de sompartir una mateixa fe, Grotowski sap que ja no és possible una identificació amb el mite, sinó tan sols una confrontació.” p. 90.

¹¹⁵⁹ Cfr. FUMAROLI, Marc. (2001). « Grotowski ou le passeur de frontières », en : *Alternatives théâtrales*. No. 70-71. p. 14. Dice el autor sobre Grotowski : « l’incarnation de Dieu était pour lui le mystère central, la clef de tout ». Cfr. TREMBLAY, Nicolas. (2008) *Óp. Cit.* p. 191. Por su parte, Tremblay argumenta sobre la obra novariniana : « Le théâtre novarinien, obsédé par le Verbe et son avènement, provoque constamment la séparation entre le Corps et la Voix, dans un excès jubilatoire qui tient de la fête primitive. »

testigo amado. La encarnación de la palabra (adánica y cristológica) es la que Novarina ve repetida todos los días en el teatro, como el lugar que, hoy, es el único que nos brinda la posibilidad de vivenciar este misterio: «[...] son Verbe (de Dieu) qui naît singulièrement au monde dans chaque corps adamique¹¹⁶⁰. » A través de la fuerza de la palabra, Novarina, en nuestra interpretación, se decide por una concepción que hace de la palabra el «misterio» y la «performatividad», es decir, «sacramento teatral». Como es evidente, queda una duda que se abre: aunque Novarina renuncie a la representación, ¿no es posible que esto sea sólo una bella metáfora del teatro¹¹⁶¹? ¿No es posible que toda esta estructura no sea más que un bello constructo consecuencia del asombro ante la antropogénesis, ese evento en el cual el hombre se hizo y se hace hombre, por poder «empalabrar» el mundo? El teatro Novariniano propone una contradicción: « Dieu a fait les hommes et les hommes ont inventé Dieu¹¹⁶². » Y esta contradicción es la base del drama de la palabra en el cuerpo.

Recuerdo ahora alguna provocación que Umberto Eco proponía a Carlo María Martini a propósito de su debate entre creyentes y laicos sobre una ética en el fin de milenio pasado:

Pero admita que aunque Cristo no fuera más que el sujeto de una gran leyenda, el hecho de que esta leyenda haya podido ser imaginada y querida por estos bípedos sin plumas que sólo saben que nada saben, sería tan milagroso (milagrosamente

¹¹⁶⁰ TREMBLAY, Nicolas. (2005) *Óp. Cit.* p. 133.

¹¹⁶¹ En un sentido metafórico pero a la vez concreto. Cfr. RABATÉ, Étienne. (2001b) *Óp. Cit.* p. 57.

¹¹⁶² TRUDEL, Jean-Sébastien. (2005) *Óp. Cit.* p. 107.

misterioso) como el hecho de que el hijo de un Dios real fuera verdaderamente encarnado¹¹⁶³.

A nuestro modo de ver, sería tan admirable que Novarina haya descubierto en el teatro la presencia real de Dios como que la palabra que viene de *no sabemos dónde* atravesase el pensamiento de un escritor contemporáneo en un mundo como el que hoy vivimos y lo obligue a traducir en lenguaje sacramental su visión del teatro y del mundo y, especialmente, a encontrar en la palabra Dios una fuerza liberadora.

¹¹⁶³ ECO, Umberto. (1997) “Cuando los demás entran en la escena, nace la ética.” En: *¿En qué creen los que no creen? Un diálogo sobre la ética en el fin del milenio*. Bogotá: Planeta. p. 97.

Bibliografía

I. OBRAS DE NOVARINA.

Teatro.

Obras citadas.

NOVARINA, Valère. (1987) *Le Discours aux Animaux*. Paris : P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1989) « La Lutte des Morts. » En : *Théâtre*. Paris : P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1989) « Le Babil des Classes Dangereuses. » En : *Théâtre*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1989) « Falstafe. » En : *Théâtre*. Paris : P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1989) « L'Atelier Volant. » En : *Théâtre*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1995) *La Chair de l'Homme*. Paris : P.O.L

NOVARINA, Valère. (2003) *Le Drame de la Vie*. Paris : Gallimard.

NOVARINA, Valère. (2007) *L'Acte Inconnu*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (2011) *Le Vrai Sang*. Paris : P.O.L.

Obras consultadas.

NOVARINA, Valère. (1989) *Vous qui Habitez le Temps*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1991) *Je Suis*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1993) *L'Inquiétude*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1996) *Le Repas*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1997) *L'Avant-Dernier des Hommes*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1997) *L'Espace Furieux*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (1997) *Le Jardin de Reconnaissance*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (2000) *L'Origine Rouge*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (2003) *La Scène*. Paris: P.O.L.

NOVARINA, Valère. (2003) *L'Équilibre de la Croix*. Paris: P.O.L.
NOVARINA, Valère. (2009) *Le Monologue d'Adramélech*. Paris: P.O.L.
NOVARINA, Valère. (2012) *L'Opérette Imaginaire*. Paris: Gallimard.
NOVARINA, Valère. (2015) *Le Vivier de Noms*. Paris: P.O.L.

Prosa Teórica.

NOVARINA, Valère. (1991) *Pendant la Matière*. Paris : P.O.L.
NOVARINA, Valère. (1999) *Devant la Parole*. Paris : P.O.L.
NOVARINA, Valère. (2001) *Ante la Palabra*. Traducción de Fernando Gómez Grande. Valencia: Pre-textos.
NOVARINA, Valère. (2006) *Lumière du Corps*. Paris : P.O.L.
NOVARINA, Valère. (2007) *Le Théâtre des Paroles*. Paris : P.O.L.
NOVARINA, Valère. (2009) *L'Envers de l'Esprit*. Paris : P.O.L.
NOVARINA, Valère. (2012) *La Quatrième Personne du Singulier*. Paris: P.O.L.
NOVARINA, Valère. (2014) *Observez les Logaèdres*. Paris : P.O.L.
NOVARINA, Valère. (2017) *Voie Négative*. Paris : P.O.L.

Ensayos Breves.

NOVARINA, Valère. (1984) « Journal. » En : *Artistes*. No. 20.
NOVARINA, Valère. (2006) « Le théâtre séparé. Réponses à huit questions de Philippe Di Meo. » En : *Le vrai sang*. Timbres. Genève: Héros-Limite et P.O.L.

II. OBRAS SOBRE NOVARINA.

Artículos y capítulos de libro.

ALLEN, Leigh. (2014) « Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina. » En : *Littérature*. No. 176
ALLIO, Patricia. (2001) « La passion logoscopique. » En: *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti.

- ALTAIÓ, Vincenc. (2010) « Dans le théâtre des langues. » En : *Valère Novarina. Teatre de dibuixos : 2587 personatges i 311 definicions de Déu. Théâtre de dessins : 2587 personnages et 311 définitions de Dieu.* Barcelona : Eumo i Arts Santa Mònica.
- BABIN, Isabelle. (2007) *Le "languisme" de Valère Novarina, ou la langue-utopie d'une humanité nouvelle.* Centre de recherches en littérature et poétique comparées, université Paris X-Nanterre.
- BABIN, Isabelle y NÉE, Laure. (2015) « Biographie de Valère Novarina. » En: *Valère Novarina.* Paris: Classique Garnier. pp. 273-282.
- BARBÉRIS, Isabelle. (2014) « Histrions novariniens : performer dans l'absence de dieu. » En : *Littérature.* No. 176.
- BASCHERA, Marco. (2010) « La danse mère qui précède l'être. » En : *Valère Novarina. Teatre de dibuixos : 2587 personatges i 311 definicions de Déu. Théâtre de dessins : 2587 personnages et 311 définitions de Dieu.* Barcelona : Eumo i Arts Santa Mònica.
- BASCHERA, Marco. (2012) « Mort à la mort. Réflexions sur un thème récurrent dans le théâtre de Valère Novarina. » En : *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIXe siècle à nos jours.* Paris : Classiques Garnier.
- BOBLET, Marie-Hélène. (2006) « Le théâtre éphémère de Valère Novarina. Le tact de la parole. » En : *Revue d'histoire littéraire de la France.* Vol. 106.
- BORER, Alain. (2001) « Novarina, l'hilarotragedien. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe.* Paris : Corti.
- CENTENO, Yvette. (2001) « Valère Novarina et le théâtre des paroles. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe.* Paris : Corti.
- CHÉNETIER, Marion. (2001) « L'architecture du soufflé. » En: *Théâtres du verbe.* Paris: Corti.
- CHENETIER, Marion. (2007) « L'acte inconnu ou Tombeau pour Yorick : dramaturgie de la mémoire et dialogue des morts dans le théâtre de Valère Novarina. » En : *L'annuaire Théâtral : revue québécoise d'études théâtrales.* No. 42
- COHEN, Francis. (2013) « Son héros est le son » ou la grande peur de l'uuuuuuuuut., déméter [En ligne], *Manières de créer des sons, Textes, Articles, Thématiques,*

Processus de création. Mis à jour le : 31/01/2013, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=204>.

CORVIN, Michel. (2015) « La place du temps dans le théâtre de Valère Novarina. » En : *Valère Novarina*. Paris : Classique Garnier.

DARRAULT-HARRIS, Ivan. (2001) « Évidement de la parole, évitement du narratif. » En: *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris : Corti.

DOMINIQUE, François. (2001) « Le paradis parlé. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris : Corti.

DUBOUCLEZ, Olivier. (2005) « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec : XYZ.

DUBOUCLEZ, Olivier. (2014) « Comment finir ou la prière faite au théâtre (Novarina et Augustin). » En : *Littérature*. No. 176.

DUBOUCLEZ, Olivier y JAMES, Alison. (2014) « Valère Novarina : une poétique théologique ? Introduction. » En: *Littérature*. No n° 176.

GAY, Annie. (2001) « Une « spirale respirée. » » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti.

GRANDE, Maurizio. (2001a) « L'acteur des langues. » En: *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti.

GRANDE, Maurizio. (2001b) « L'insomnie des noms. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti.

GUÉNOUN, Denis. (2014) « Avant-propos » En : *Littérature*. No. 176.

HERSANT, Céline. (2005) « De fil en aiguille: le tissage du texte. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec: XYZ.

JURDE, Pierre. (2002) « La pantalonnade de Novarina. » En : *Europe*. No. 880-881.

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

NÉE, Laure. (2015a) « L'écriture vive. » En : *Valère Novarina*. Paris : Classiques Garnier.

NÉE, Laure. (2015b) « Qui-vive? » En: *Valère Novarina*. Paris : Classiques Garnier

- OUELLET, Pierre. (2005) « Trou de scène. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec : XYZ.
- PLASSARD, Didier. (2001) « De la neige amassée dans une coupe d'argent. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*.
- PLASSARD, Didier. (2006) « L'acrobate et le clown : notes sur la corporéité comique dans l'œuvre de Valère Novarina ». En : *Recherches & Travaux*.
- PRIGENT, Christian. (2001) « Le langue contre les idoles. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti.
- RABATÉ, Etienne. (2001a) « Le nombre vain de Novarina. » En : *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti.
- RABATÉ, Étienne. (2001b). « Valère Novarina et la poésie active » En: *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris : Corti.
- RAMAT, Christine. (2005) « Opérette théologique, théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie spirituelle. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec : XYZ
- RAMAT, Christine. (2014) « La théomania comique de Valère Novarina. » En : *Littérature*. No. 176.
- RAMAT, Christine. (2015) « Le rire cruciforme de Valère Novarina. » En : *Valère Novarina*. Paris : Classiques Garnier.
- SALVY, Gérard-Julien. (2001) « Vie de Valère Novarina. » En: *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti.
- SOLLERS, Philippe. (2003) « Préface. Drôle de drame. » En : *Le drame de la vie*. Paris : POL.
- TREMBLAY, Nicolas. (2005) « Des morts à l'origine : analyse du Discours aux animaux. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec : XYZ.
- TREMBLAY, Nicolas. (2008) *Le théâtre et l'origine dans l'œuvre de Valère Novarina*. Thèse d'Études littéraires. Canada : Université du Québec à Montréal.
- TRUDEL, Jean-Sébastien. (2005) « Dieu est la chose. Une écriture théo-tauto-logique. » En : *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec : XYZ.
- VEGA, Amador. (2014) « Valère Novarina : une théologie de la brèche. » En : *Littérature*. No. 176.
- VEGA, Amador. (2015) « Elements de théologie dans la dramaturgie de Valère Novarina. » En: *Valère Novarina*. Paris : Classiques Garnier.

VILAR, Pierre. (2001) « Babil et bibale. » En: *Valère Novarina. Théâtres du verbe*. Paris: Corti.
WEISS, Allen. (2001) « La parole éclatée. » En: *Valère Novarina. Théâtres du Verbe*. Paris : Corti.

Dossiers.

LEFILLASTRE, Agnès et ÉCHINARD-GARIN, Paul. (2010) « On vient au théâtre voir le langage » En: *Le Vrai Sang. Dossier Pédagogique*. Paris: Scérén.
LOAYZA, Daniel. (2010) « Entretien avec Valère Novarina. » En: *Le Vrai Sang. Dossier*. Clermont-Ferrand : La comédie de Clermont
OMHOVÈRE, Pascal. (2007) « Entretien avec Valère Novarina. » En: *L'Acte Inconnu. Dossier*. Villeurbanne : TNP.

Libros.

CORVIN, Michel. (2009) *Valère Novarina. L'acte inconnu*. Paris : Gallimard.
RAMAT, Christine. (2009) *La comédie du verbe*. Paris : L'Harmattan.
DUBOUCLEZ, Olivier. (2005) *Valère Novarina, la physique du drame*. Paris: Presses du réel.

Tesis citadas.

TREMBLAY, Nicolas. (2008) *Le théâtre et l'origine dans l'œuvre de Valère Novarina*. Thèse d'Études littéraires. Canada : Université du Québec à Montréal.

Tesis Consultadas.

AL-HAMDANI, Ilham. (2010) *Le Corps dans le théâtre de Valère Novarina*. Thèse de doctorat de Lettres modernes, sous la direction de Daniel Leuwers. Tours: Université François Rabelais.
ALLEN, Leigh Elizabeth. (2006) *Valere Novarina's « Lesson in Obscurity »*. Thèse de Philosophie, sous la direction d'Antoine Compagnon. États-Unis: Columbia University.

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

III. OTRA.

Libros y capítulos de libro.

ABIRACHED, Robert. (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de España.

AGAMBEN, Giorgio. (2010) *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ALATORRE, Claudia Cecilia. (1999) *Análisis del drama*. México : Escenología.

ANÓNIMO. (2002) *El libro de los veinticuatro filósofos*. Madrid: Siruela.

ARELLANO, Ignacio y DUARTE, Jorge. (2003) *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

ARNAU-GARCÍA, Ramón. (1994) *Tratado general de los sacramentos*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

ARTAUD, Antonin. (1969) *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto del libro.

AUDEN, Wystan Hugh. (1962) « The princes dog. « En : *The dyer's hand and other essays*. New York: Random house.

BERÇOT, Martine et GUYAUX, André. (1998) *Dictionnaire des Lettres Françaises, le XXe siècle*. Paris : Librairie Générale Française.

BLOOM, Harold. (2008) *Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá: Norma.

BROOK, Peter. (1994). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.

CHEVALLIER, J.-F. (2004) "Introducción: Hacia un teatro del presentar." En: *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México: Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3.

CHEVALLIER, J.-F. (2010) *El teatro hoy: una tipología posible*. México: Paso de Gato.

DANAN, Joseph. (2004) "¿Fin de la dramaturgia?" En: *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral*

- contemporáneo. México: Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3.
- DANAN, Joseph. (2012) *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de gato.
- DE CERTEAU, Michel. (2010) *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana.
- DE JESÚS, Santa Teresa. (2014) *Libro de la vida II. Sobre la Oración*. Madrid: RIALP.
- DUCH, Lluís. (2011) "El contexto actual del mito." En: *Empalabrar el mundo. El pensamiento antropológico de Lluís Duch*. Barcelona: Fragmenta
- DUCH, Lluís. (2012a) *Religión y comunicación*. Barcelona: Fragmenta.
- DUCH, Lluís. (2012b) *La religión en el siglo XXI*. Madrid: Siruela.
- DUQUE, Fernando. (1994) "El personaje Teatral en la Dramaturgia Colombiana" En: *Investigación y Praxis Teatral en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- ECO, Umberto. (1997) "Cuando los demás entran en la escena, nace la ética." En: *¿En qué creen los que no creen? Un diálogo sobre la ética en el fin del milenio*. Bogotá: Planeta.
- ELIADE, Mircea. (1995) *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.
- ESSLIN, Martin. (1966) *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- FISCHER-LICHTE, Erika. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- GARCÍA, Santiago. (1989) *Teoría y práctica del teatro I*. Bogotá: Candelaria.
- GARCÍA, Santiago. (1994) *Teoría y práctica del teatro II*. Bogotá: Ediciones La Candelaria.
- GROTOWKY, Jerzy. (1970) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- HAAS, Alois. (2009) *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid: Siruela.
- INNES, Christopher. (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KEARNEY, Richard. (2010) *Anatheism. Returning to god after god*. New York: Columbia University Press.
- LEHMANN, Hans Thies. (2013) *El teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.

- LEON-DUFOUR, Xavier. (1998) *Lectura del evangelio de Juan. Jn 18-21. Tomo IV*. Salamanca: Sígueme.
- LUCENTINI, Paolo. (2002) "Introducción". En: *El libro de los veinticuatro filósofos*. Madrid: Siruela.
- MACGOWAN, Kenneth y MELNITZ, William. (1997) *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de cultura económica.
- MALDONADO, Luis. (2002) "Liturgia y teatro". En: *Liturgia, arte y belleza. Teología y estética*. Madrid: San Pablo.
- MATEO, Javier. (2001) «Teatro ritual y puesta en escena.» En: *El teatro y lo sagrado. De M. Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MÈLICH, Joan-Carles. (2011) "Introducción al pensamiento de Lluís Duch: El trabajo del símbolo." En: *Empalabrar el mundo. El pensamiento antropológico de Lluís Duch*. Barcelona: Fragmenta.
- MESCHONNIC, Henry. (1982) *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2012) *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*. Madrid: Valdemar.
- OTTO, Rudolph. (1980) *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.
- PERINELLI, Roberto. (2011) *Apuntes sobre la historia del teatro occidental. Tomo I*. Buenos Aires: Inteatro.
- POPENBERG, Gerhard. (2009) *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- ROBERTS, Edward; PASTOR, Bárbara. (2005). «deiw-» En: *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Alianza.
- RUELAS, Enrique. (2012) *Historia del arte escénico a través de siglos, épocas y edades*. México: Escenología.
- RYANGERT, Jean-Pierre (Dir.). (2013) *Nuevos territorios del diálogo*. México: Paso de gato.
- SANCHIS, José. (2007) *La palabra alterada y cinco preguntas sobre el final del texto*. México: Paso de Gato.
- SANCHÍS, Jose. (2012) *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México: Paso de Gato.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (2011) *Juegos de sueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato.

SHAKESPEARE, William. (1952) *Four great historical plays*. Cambridge text, complete and unabridged. Text ed. by William Aldis Wright ; introductions by Henry W. Simon ; glossaries by Israel Gollancz ; ilustrations by Louis L. Glanzman ; designed by Maxwell Marxe. New York: Pocket Books.

STEINER, George. (1998) *Presencias Reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.

STRINDBERG, August. (1973) *Camino de Damasco*. Madrid: Edicusa.

TORRES, Francisco. (2001) «El teatro y lo sagrado. De 1930 a nuestros días.» En: *El teatro y lo sagrado. De M. Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia.

VEGA, Amador. (2005) *Arte y santidad. Cuatro lecciones sobre estética apofática*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

VIVIESCAS, Víctor. (2004). “Nostalgia de Sísifo: posibilidades de la escritura teatral contemporánea.” En: *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México:

Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3.

VON BALTHASAR, Hans Urs. (1990) *Teodramática I. Prolegómenos*. Madrid : Encuentro.

VON BALTHASAR, Hans Urs. (1992) *Teodramática II. Las personas del drama: El hombre en Dios*. Madrid: Encuentro.

VON BALTHASAR, Hans Urs. (1993) *Teodramática III. Las personas del drama : El hombre en Cristo*. Madrid: Encuentro.

VON BALTHASAR, Hans Urs. (1995) *Teodramática IV. La acción*. Madrid: Encuentro.

VON BALTHASAR, Hans Urs. (1997) *Teodramática V. El último acto*. Madrid: Ediciones encuentro.

WITTGENSTEIN, Ludwig. (2017) *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas*. Traducción, introducción y notas críticas de Isidoro Reguera Perez, Madrid: Editorial Gredos.

Artículos.

BAUMGARTEL, Stephan. (2012). “El sujeto de la lengua sujeto a la lengua: reflexiones sobre la dramaturgia

performativa contemporánea.” En: *Teatro: Revista de estudios culturales*. No. 25.

BENEDICTO XVI. (2007) “Mirarán al que traspasaron” En: *Mensaje del Santo Padre Benedicto XVI Para La Cuaresma*. (Jn 19,37).

BLANCO, Mercedes. (2004) “Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental.” En: *Criticón*. No. 91.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric y MEVEL, Mathieu. (2010) “Texto fuerte / Texto débil.” En: *Revista colombiana de las artes escénicas*. No. 4.

DUMUR, Guy. (1968) « Grotowski à Paris. L’acropole de la douleur. » En : *La Gazette de Lausanne*.

FERNÁNDEZ, Juan Antonio. (2015) “Corridos y memorias de un pueblo: El caso de Maximiliano López en la comunidad de Pericos, Sinaloa” En: *El Artista*. No. 12. pp. 74-86.

FUMAROLI, Marc. (2001). « Grotowski ou le passeur de frontières », en : *Alternatives théâtrales*. No. 70-71.

GARCIN-MARROU, Flore. (2012) « Le théâtre comme creuset de l’image spirituelle de Maeterlinck à Beckett. » En : *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIXe siècle à nos jours*. Paris : Classiques Garnier.

SÖDING, Gerardo. (2009) ““PADRE, PERDÓNALOS...” El perdón “difícil” y la novedad de Jesús.” En: *Revista Teología*. Tomo XLVI. No. 100.

VIVIESCAS, Víctor. (2007) “Dramaturgia colombiana: el hombre roto.” En: *Revista conjunto*. Vol. 141, Fasc 1.

YORIO, Emma. (2012) “Al respecto de los dramatis personae.” En: *Revista micra*. No. 7. Bogotá: Relata.

Tesis.

CASTEL-BRANCO, Inês. (2007) *L’espai teatral dels anys seixanta. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski*. Barcelona: Departament de composició arquitectónica, Universitat Politècnica de Catalunya. Director: Antoni Ramon. Codirector: Amador Vega.

Conferencias.

HAAS, Alois. (2013). « “Dar-se” : La teatralidad como categoría fundamental en la Teodramática de Hans Urs Von

Balthasar. » Conferencia impartida el 29 de mayo de 2013.
En: *V Jornades de la biblioteca Mistica et Philosophica Aloys Maria Haas: "Mística y Drama"*.