

ESCENARIOS

Patrice Chereau “No voy a pedir permiso. Haré teatro aunque no haya dinero”

Patrice Chereau actúa en Madrid. El director galo de cine, teatro y ópera nos visita, dentro del Festival de Otoño, para mostrar otra de sus facetas, la de intérprete. Ofrece una lectura de la novela *Coma*, de Pierre Guyotat, compatriota suyo apenas conocido en nuestro país que ha dirigido Thieü Niang. En La Abadía, del 1 al 3 de junio.

Hace unos siete años el director de películas *La reina Margot* e *Intimidación*, el descubridor de Koltès, el ínclito renovador de la ópera europea Patrice Chereau (Lezingné, 1944) visitó Madrid para leernos *El Gran Inquisidor*, de Dostoievsky. Fue más una promesa de teatro que una obra terminada: ni espectáculo ni recital, sólo un deseo profundo de decir un texto importante, simplemente, como hacen los escultores cuando dejan asomar la talla en la piedra bruta. Ahora vuelve, por deseo propio, para leernos a otro autor, Pierre Guyotat.

Chereau habla un correcto español, pues mantiene con nuestro país un vínculo que ha venido preservando desde su infancia. “Fue en 1953, creo que tenía ocho años, cuando fui de vacaciones a España. A mi padre le gustaba mucho. Entonces era

un país increíblemente salvaje y pobre. Buscamos un sitio para quedarnos. Él siempre quería ir más al sur, desde Barcelona fuimos a Sitges, desde Sitges a Valencia, y desde allí seguimos la costa y encontramos un pequeño pueblo con cuatro kilómetros de playa... ese pueblo se llamaba Benidorm. Nos quedamos allí. Por eso la primera lengua extranjera que aprendí fue el español. Luego la perdí al trabajar en Italia, el italiano mezcla mal con su lengua, hizo daño a mi español. Pero ahora estoy intentando reconquistarlo”.

En nuestro país se sabe poco de Pierre Guyotat, pues ni siquiera ha sido publicado. Pero en Francia ya forma parte del panteón de autores “malditos”. Chereau leerá fragmentos de su novela *Coma*, “antimemorias” en las que el escritor cuenta su estancia cuando era joven en un

psiquiátrico y cómo fue rescatado para la vida. Prohibido en los 70 por el lenguaje obscuro y violento de su obra *Éden, éden, éden*, Guyotat es hoy escenificado (el primero que lo estrenó fue Antoine Vitez) y filmado, él mismo ofrece recitales de su obra y hasta su retrato cuelga en la sede de la Biblioteca Nacional de Francia del barrio de Tolbiac. ¡Qué facilidad la de nuestros vecinos galos para reconvertir a un proscrito en un ilustre!

UN RARO Y DEPRESIVO

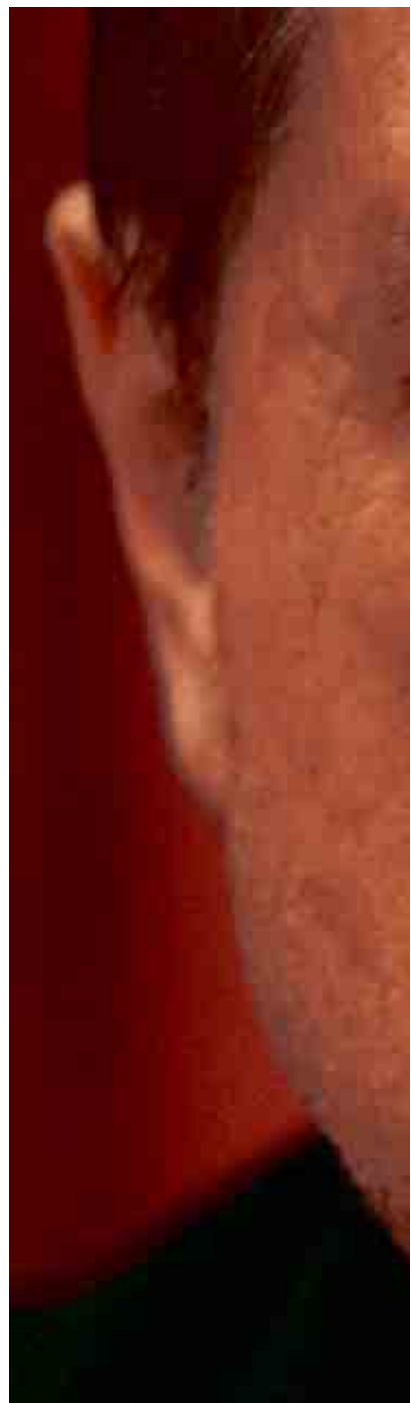
—¿Por qué eligió a un autor como Guyotat?

—Él fue muy polémico porque fue soldado en la guerra de Argelia y fue uno de sus opositores más destacados en los años 60. En Francia es conocido como un técnico increíble de la lengua y como un autor muy raro, muy particular, muy ner-

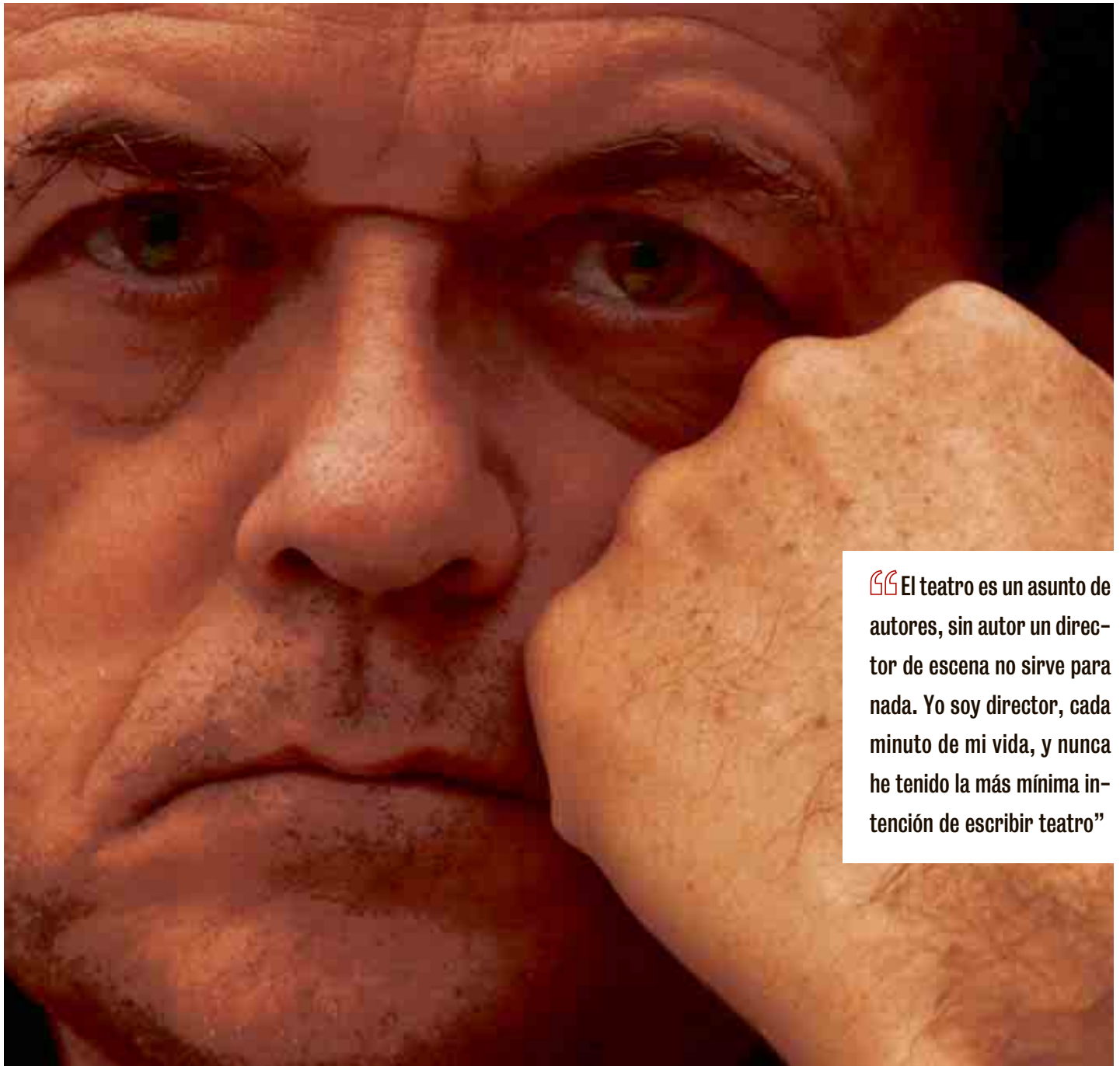
sonal. Habla de su propia vida, de su depresión. Cuando leí *Coma* me entusiasmé con su obra. Entusiasta es una palabra absurda, pero así me sentí al comprobar la calidad del libro. Hace cuatro años decidí hacer una lectura pública y de vez en cuando me la piden.

—¿*Coma* es su último libro?

—No, él ha escrito después una obra sobre la lengua francesa (*Leçons sur la langue française*), una especie de lección muy



EL CULTURAL



“El teatro es un asunto de autores, sin autor un director de escena no sirve para nada. Yo soy director, cada minuto de mi vida, y nunca he tenido la más mínima intención de escribir teatro”

CARLOS MÁRQUEZ

erudita. Y luego hizo otro sobre su infancia (*Formation*).

—¿Qué cuenta en *Coma*?

—Guyotat atravesó un terrible estado de depresión y lo describe en la obra. Pero dice que fue bellissimo despertar del coma y comenzar a pensar, a trabajar, a vivir. Cuenta su vida, sus viajes, su soledad.

—La última obra de teatro que dirigió, *I Am the Wind*, de Jon Fosse, también trata de la depresión.

—Más o menos. Son dos autores bastante parecidos y bastante depresivos. La cosa que me interesó de Fosse fue su enorme talento como autor de teatro, que busca y experimenta un nuevo lenguaje que yo no conocía. Fue la segunda obra que hice de él después de *Reve d'automne*. Y respecto a *Coma*, es un texto que Guyotat dictó en voz alta y es muy interesante ver que de todas las lecturas que yo he hecho, ésta es la más fá-

cil para mí. Es un texto que se puede decir, que se puede pronunciar, escrito en una francés magnífico, está hecho para ser dicho en voz alta.

—Estos pequeños recitales que da, ¿qué placer le procuran?

—En ellos conjugo mi faceta de director y de actor. No hago propiamente un trabajo de actor, porque salgo al escenario y leo. Pero son un ejercicio muy importante que me permite ver cómo se pueden comunicar las

ideas sobre un escenario, cómo la historia de un texto se puede hacer comprensible para el público, cómo ofrecerlo de forma clara y límpida. Es una manera de buscar el mejor modo de narrar una historia.

—Ibsen, Mariveaux, Shakespeare, muchas obras de Koltès, Botho Strauss, y Alan Berg, Wagner, Hoffman, Janacek, Mozart... De la misma forma que consideramos a un editor por su catálogo, ¿podríamos ha-

cerlo con un director de escena a partir de su repertorio?

—Sí. Se puede decir que mi repertorio es un catálogo de mis gustos. Pero también se puede ver la ausencia de títulos que nunca haré. El repertorio refleja un modo de vivir, ahí están mis intereses, las cosas que me apasionan.

En estos recitales conjugo mi faceta de director y de actor. Son un ejercicio importante para mí, veo cómo contar una historia al público desde el escenario”

—Tendríamos que nombrar también a los actores que lo han interpretado.

—Sí claro, yo siempre pienso en los actores. Pero el trabajo con ellos llega después de la elección de un tema, después de que el director ha decidido a qué dedicar la energía en los próximos años de su vida. Después de eso buscamos a los *partners*, se acaba la soledad del director y se llega al trabajo conjunto de tantas personas, en cuya primera fila están sentados los actores, por supuesto.

Chereau ha dicho en muchas ocasiones que no distingue entre el cine, el teatro y la ópera: “Prácticamente son lo mismo, en todos los casos se trata de contar una historia a través de los actores”. En estos momentos trabaja sobre el guión de una película, pero se niega a hablar de ella porque “estoy en la fase de escritura, el momento más complicado”. Dice que reserva las historias ajenas para el teatro y la ópera, mientras las propias las vierte en el cine. Nunca ha escrito para el teatro, “no

es mi oficio”, dice lacónicamente, y no tiene la más mínima intención de hacerlo.

—“El teatro es un asunto de autores, yo no soy autor, soy director, cada minuto de mi vida, completamente director, pero no escribo. Puedo escribir un guión, pero éste luego no existe, se difumina en la película. Un director de cine es autor de la película, —dirige el rodaje, escribe el guión...—, pero no tiene nada que ver con ser un autor como Guyotat, Fosse o Koltès.”

—Y un director de teatro, ¿qué consideración le merece?

—El director de teatro debe ayudar a un autor contemporáneo a encontrar su público. Es una persona que permite que un autor sea escuchado, entendido, oído. Es la cosa más importante que puede hacer un director de escena: tomar un texto desconocido, de Koltès por ejemplo, presentarlo al público e intentar hacer comprensible ese texto lo más claramente posible. Sin autor un director no sirve para nada.

—¿Sigue dirigiendo ópera?

—Sí, claro. *Tristán* fue la última, en La Scala. Y *La casa de los muertos* de Janacek, con Pierre Boulez, en Berlín.

—Y en España ¿nunca le han ofrecido dirigir ópera?

—No, he presentado espectáculos teatrales míos, pero no... bueno... no recuerdo bien.

En el mundo de la ópera Chereau pertenece al Olimpo de los directores de escena. Junto a él sólo otras cuatro o cinco figuras integran esta primera división operística: Bob Wilson, Peter Sellars, Luc Bondy, Christoph Marthaler... cuyos cachés tienen tantos ceros a la derecha como algunas indemnizaciones con las que últimamente se despiden a los directivos de los ban-

cos, comenta un experto *conaisseur* de los entresijos de los escenarios internacionales.

Él debe su prestigio en este ámbito a la tetralogía wagneriana *El Anillo del Nibelungo* que montó con Pierre Boulez y el escenógrafo Richard Petuzzi en Bayreuth, en 1976, en un tiempo récord, tres meses. Entonces, con la intención de ofrecer una lectura actual, vistió a algunas criaturas mitológicas medievales de la obra con levitas propias de la sociedad industrial del XIX, práctica que luego ha sido copiadísima en el tratamiento de los clásicos. Fue también muy exigente con los cantantes, a los que pidió que se comportaran como actores. Cosechó críticas durísimas, pero hoy esta producción es un hito en la historia del género operístico. El año pasado Alba editó en nuestro idioma, treinta años después de su publicación, sus reflexiones sobre este trabajo (*Cuando hayan pasado cinco años*), a las

Ahora habrá menos dinero para la cultura, pero eso no cambiará nada. Si no me dan dinero para hacer teatro, yo lo haré igualmente. No sé cómo, pero lo haré”

que unió *Suponiendo que la ópera sea teatro*, texto sobre *Lulu*, su siguiente ópera y que fue la primera representación en versión completa de la obra tras la muerte de la viuda del compositor, Alban Berg.

—¿Por qué un título como *Suponiendo que la ópera fuera teatro*?

—Entonces no estaba seguro de que la ópera fuera también teatro. Se supone que tiene que ver con el teatro pero a veces no

se sabe, no estoy seguro de hacer teatro con la ópera. Para mi la ópera es teatro completo, total, e intento que lo sea la mayoría de las veces, pero en francés el título *Si tant est...* quiere decir que hay una duda.

¿ES LA ÓPERA TEATRO?

—¿Y la ha resuelto?

—A veces sí. Pero esto lo dije hace 32 años y no sé si ahora me lo plantearía. Tampoco me interesa pensar en la persona que fui hace 32 años, está muy lejos.

—Este presente tan crítico y caótico que vivimos, ¿cómo cree que afectará al arte?

—Tendremos menos dinero, pero eso no cambiará nada porque no vamos a dejar de hacer teatro o cine u ópera o exposiciones. Los artistas seguirán trabajando, aunque sin dinero, inventarán cosas, no es una razón suficiente para dejar de hacerlo. Si no me dan dinero para hacer teatro, yo lo haré igualmente. No sé cómo, pero lo voy a hacer, no voy a pedir permiso para continuar en mi profesión.

—Pero ¿cómo reflejará el arte esta situación convulsa?

—El problema del dinero no tiene que ver con la inspiración de los artistas. Pero la situación financiera es realmente difícil de comprender, es un asunto muy abstracto para mí. Complicado. Creo haber entendido que hemos gastado demasiado dinero, dinero que no teníamos, pero no está tan claro. De lo que puedo hablar es de las dificultades diarias. Pero ¿qué conclusión sacar? Honestamente, no lo sé. El escenario exige ideas concretas, hablar de la vida de las personas, no sirven para nada las ideas abstractas. **LIZ PERALES**

 Siga la información del Festival de Otoño de Madrid en elcultural.es