

LAS CASAS, PRIMERA ESCRITURA DE LOS ARTISTAS*

Bruno Tackels

Traducción: Alejandro Jaramillo

ajaramilloh@unal.edu.co

Los poemas para la escena no son sino la condición de la invención de nuevas escenas, en el sentido físico, estructural y arquitectónico. Las grandes aventuras artísticas siempre han tenido un lugar como fuente. Una cueva de Cracovia para Tadeusz Kantor; el pequeño escenario del Piccolo Teatro de Milán para Giorgio Strehler; las fascinantes *Bouffes du Nord* para Peter Brook, en París; el estudio Moscú, de la calle Pvarskaïa, para Vsévolod Meyerhold; la *Cartoucherie de Vincennes* para el Teatro del Sol; *La Fonderie* para el Teatro de Radeau, o incluso la casa teatro de Yuyachkani, en Lima... los ejemplos no dejan de mostrar hasta qué punto los lugares son el crisol de la creación artística. Esta tendencia histórica es, vale decirlo, largamente atacada, ya que los artistas son invitados a desplazarse por todo el territorio en función de los cargos que el Estado tenga a bien atribuirles. Así, vemos a los marseleses o a los grenoblenses asignados en París, los alsacianos en Auvergne, los bretones en la Costa Azul y los normandos en el Languedoc. Todos se han visto obligados a responder a una orden por completo liberal, la de la disponibilidad, de la movilidad y la intercambiabilidad. Esta visión de los lugares y de sus ocupantes da cuenta de un desvío inquietante. Los artistas, por ser nómadas, están siempre anclados, definidos y estructurados por un espacio dado. Si Stanislavski puede viajar por todo el mundo, es solo porque él tiene su casa, su laboratorio, su refugio artístico.¹ Al distribuir a los artistas por

¹ En Moscú, su casa es visitada como la de numerosos artistas y escritores. Allí, se puede sentir claramente lo que significa "casa" y cómo se relaciona con la obra y la investigación del creador que la habita.

toda Francia, el Estado cree estarles dando mucho (evidentemente lo ha hecho), pero les retira todo, porque les impide *escribir de verdad un lugar*.

Es urgente terminar con esta voluntad irrisoria de *nombrar* (designar, asignar a un cargo) a los creadores. El artista es literalmente innominable. Ya ha producido, por sí mismo, por su nombre y su acción, la denominación justa y esencial, la denominación por su obra. Y es sobre la base de esta denominación original que el Ministerio de la Cultura se ha encargado de *nombrar* a los artistas en los teatros, centros dramáticos, casas de la cultura y otros escenarios nacionales, con el fin de organizar mejor la distribución de las fuerzas culturales en todo el territorio. Esta organización retoma de manera implícita la lógica colonial de la agrimensura y de la apropiación de terrenos nuevos, lo que no es para nada una metáfora cuando se sabe el número de altos (y talentosos) funcionarios que han llegado, en los años cincuenta, al nuevo ministerio de Malraux de regreso desde las colonias.

El drama es que este segundo nombramiento, conducido por el Estado, ha terminado por expulsar al nombramiento original. En los últimos treinta años, ¿cuántos grandes espectáculos, cuántas obras determinantes han sido creadas por los artistas en el ejercicio de su mandato? De manera más que general, se verifica que han sido producidas antes de ser nombrados en su cargo. Olivier Py ha realizado las 24 horas de *La Servante* en Aviñón, con más de cuarenta actores, a pesar o gracias a su lógica de compañía, y con seguridad gracias a algunos aliados fieles, como el teatro Maillon, en Estrasburgo. Eric Lacascade, siempre en Aviñón, reveló un Tchekhov poderoso y vital, mucho antes de ser nombrado en el Centro Dramático de Caen. Stanislas Nordey y sus actores estallan el poema de Hervé Guibert, *Vole mon dragon* (Vuela mi dragón), en el precioso marco de la Chartreuse, en Villeneuve-lez-Avignon, mucho antes de la designación en el Teatro Gérard Philipe, para la llamada "aventura del TGP".² Stéphane Braunschweig inventó una forma para la escena, escenográfico-dramatúrgica, con su magnífica trilogía de los *Hombres de nieve* (*Les Hommes de neige*), principio formal que él va a duplicar *ad libitum*, sin el espíritu inicial, en todos los lugares donde ha trabajado después.

El Estado debe entonces, con toda urgencia, repensar la noción misma de *nombramiento*: además de la identidad de los lugares bajo su responsabilidad. *El escándalo del TGP*³ podría ser justamente citado de nuevo para intentar comprender la manera como el Estado podría renovar, reformar y revisar, de manera radical, sus misiones y sus acciones en lo referente a

2 Teatro Gérard Philipe. Esta abreviatura fue utilizada frecuentemente para referirse a este proyecto radicalmente nuevo y polémico en su época.

3 El director de este teatro generó voluntariamente un déficit en el presupuesto para poder cumplir con todas las tareas asignadas a su puesto. Mientras esperaba un gesto político de la ministra de la Cultura, él fue obligado a renunciar a su proyecto y a reembolsar el déficit.

los territorios. Porque la *escritura de un lugar*, su concepción, su cuidado, su mantenimiento, hasta su desaparición, hacen parte integral de la ruta de los artistas. Estos espacios de creación, los centros dramáticos y coreográficos, deberían revincularse con sus principios y actividades fundacionales: laboratorios, semilleros, lugares de vida y de irradiación.

La aventura del TGP, con su medio centenar de compañías apoyadas, amplificadas y reforzadas gracias a la frágil “arca dionisiaca”),⁴ ha demostrado la posibilidad del regreso a este *primer nombramiento*: es vital que el artista pueda nombrar(se), y los lugares públicos de la cultura son obviamente dispositivos preciosos para erigir las nuevas formas y las voces del mañana. Siempre y cuando reciban apoyo y legitimación. Stanislas Nordey y su tribu de optimistas creían que podían obtener este apoyo institucional. Que el Ministerio aceptaría una nueva alianza, devolviendo a los artistas este poder de nombramiento fundador. Él pensó, ellos pensaron, con Valérie Lang, porque eran dos, y más que dos en este proyecto, que el Ministerio aceptaría, con modestia, devolver el poder, el nombramiento, a los artistas. Esto, sin tomar en serio la inquietante conclusión, a la cual llegó hace 20 años Antoine Vitez en su discurso inaugural en frente del ministro Jack Lang, el padre de Valérie, que lo acababa de nombrar director del Théâtre de Chaillot. A su llegada, hizo esta brutal constatación: los artistas deben ahora aprender a trabajar para una administración y hacer el duelo por la pérdida de una entidad al servicio de la escena y de los artistas que en ella habitan. Una mirada visionaria, tristemente visionaria... se dio al inicio de los años ochenta, en boca de uno de nuestros últimos maestros de teatro. Podemos evaluar hasta qué punto sus palabras fueron premonitorias, al anticipar una lógica que se va a desarrollar plenamente sobre nuestros escenarios a lo largo de las siguientes décadas.

¿Qué pensar hoy sobre el escándalo del TGP y su desenlace doloroso? ¿Qué pensar después de este proyecto generoso, pero imposible (“utópico” es la palabra para nombrarlo hoy), que no sobrevivió al nuevo siglo? ¿Cómo analizar esta implosión institucional: un déficit previsible que se ha transformado en imprevisible y termina en una sanción humillante (liberal, “pregriega” —si bien es un problema de tipo griego, en el sentido de Godard—),⁵ infligida a los artistas de teatro y a sus espectadores, que fueron cada vez más numerosos y sin duda cada vez más diversos?

Del “caso del TGP” podemos recordar que los artistas deben renovar un verdadero diálogo con el Ministerio de la Cultura y el conjunto de las

4 Este teatro está ubicado en las afueras de París, en Saint-Denis, un barrio popular y con dificultades sociales.

5 Cada año, Godard era invitado por el director del Festival de Cannes y siempre dio pretextos para no asistir. En 2010, durante la terrible crisis económica en Grecia, Godard escribió una carta al director de Cannes diciendo: “no puedo asistir por un motivo de tipo griego...”

instituciones que los acompañan —lo que no es definitivamente el caso, desde el inicio del siglo XXI—. ¿Cómo explicar este daño, esta suspensión generalizada de todo deseo compartido? La liberalización pasó por acá, incluso en la izquierda, comenzando con los líderes sindicales que protestan contra el capitalismo en cada cóctel y al mismo tiempo reivindican el inmovilismo político. Cualquier director de teatro, supuestamente al servicio de los proyectos artísticos, se ha convertido en un productor y promotor de nuevos talentos. El poder liberal ha roído, ganado y alterado los espíritus de manera progresiva, incluso los más lúcidos están dispuestos a todo: el acuario se vacía, los peces se comen unos a otros, es la regla del mercado; listos a jugar el peligroso juego de la transacción sospechosa, y cada vez más amenazante, para el arte y quienes la defienden.

Hace tiempo, Claude Régy diagnosticó esta deriva con una agudeza sin concesiones, él que justamente nunca ha aceptado ningún nombramiento:

[...] la subvención de los establecimientos de la descentralización teatral ha producido un mundo de funcionarios que dirigen sus casas como si se tratara de viceministerios. Y para el Estado, la plata invertida debe tener una utilidad —lo que es tanto una idea capitalista como socialista—. Estamos a punto de hacer sondeos, estudios de mercado, para determinar los gustos del público. Aquí hay una contradicción fundamental. Se debería, al contrario, hacer la exploración de lo inesperado. Se vuelve evidente que las grandes reformas tienen el efecto contrario de lo que intentan impulsar y lo que se veía tan loable. En este sentido, la historia de la descentralización dramática y la del comunismo se parecen.

La dirección de un espacio y, por tanto, el nombramiento correspondiente están hoy estrictamente condicionados a una capacidad de gestión y de equilibrio financiero, y ya no al poder de invención, el cuestionamiento y la creación. El déficit del TGP produjo en su momento un traumatismo real, auténtico, el único, tabú cultural de la época. Los artistas son *designados* para poner a funcionar los negocios culturales, como buenos padres administrando su familia, pero sin poder real, sin los medios para afrontar las verdaderas cuestiones artísticas y políticas.

En primer lugar, ¿cómo *tocar a los intocables*, en todas sus formas? Todos esos hombres y mujeres que nunca van a un espacio cultural, y sobre todo uno *público*. En segundo lugar, ¿cómo estar a la altura de las demandas de la época, de las cuales lo menos que se puede decir es que son numerosas, nuevas, insuperables, y poco tratadas por nuestros directores gestores? En tercer lugar, ¿cómo desarrollar un verdadero proyecto de investigación y transmisión? ¿Cómo compartir una memoria común del arte teatral, totalmente en harapos y, para decirlo sin rodeos, despreciada por la generación, aquella del 68, que está a punto de dejar los teatros?

Para responder a profundidad a estas preguntas, comencemos por establecer el estado de la situación actual y sus puntos fuertes. ¿Dónde están los artistas? ¿Qué hacen? ¿Cuáles son sus deseos? Esta nueva política, verdaderamente centrípeta, consiste en radicalizar la descentralización. La etapa que viene será la de la inmersión y la proximidad. Tras de habernos descentralizado hacia los centros de las ciudades de provincia; se trata ahora de acercarnos a la realidad de todos aquellos que no están en los centros. *Descentralizar la descentralización*. Hemos ido de París a Aviñón, pero al Palacio de los Papas; tendríamos que ir también a Monclar o a Montfavet, barrios populares de las zonas suburbanas aviñonenses. Entonces, se trata de invertir la lógica actual, que consiste en encasillar a los artistas (animándolos con frecuencia a dejar su lugar de origen por la pretendida centralidad parisina, en realidad muy árida para el trabajo de los creadores), lejos de su situación concreta, por todo el territorio francés. El reto de una política eficiente es renunciar a la tiranía de la difusión a toda costa (que no alcanza en realidad más que a las clases medias altas), y fortalecer el nacimiento de *casas de artistas*, habitadas por un proyecto artístico y cultural fuertemente comprometido con el territorio local. Nuestras ciudades y pueblos carecen cruelmente de estos espacios abiertos, acogedores y estimulantes, que permitan a todos los habitantes el encuentro con la cultura, con toda la cultura, en todas sus formas.

Como complemento de los “escenarios nacionales”, que ya realizan un formidable trabajo de difusión y propagación de las obras, cada ciudad, a su medida, debe poder promover las casas de artistas, que reunirán, bajo el mismo techo, todo tipo de prácticas, aficionadas y profesionales, como dicen las categorías en vigor, tan usadas y cada vez menos operantes. Para lograrlo, la condición más necesaria es la de reivindicar los espacios a escala humana, y que en verdad sean habitados por un equipo artístico (en donde se mezclen todas las disciplinas), única condición para que sea realmente un lugar *abierto a todos*. Es con este tipo de herramientas, artesanales y flexibles, que podremos afrontar el desafío de la “democratización cultural”, que ha hecho tanto aunque le queda mucho por hacer.

Este proyecto de casas regionales de artistas representa la escritura concreta del primer capítulo de una política cultural basada en un nuevo pacto territorial. El desafío es la invención de nuevas maneras de compartir, a partir de estos pocos principios, fundamentales de la política cultural francesa: repartir la producción y la búsqueda de recursos, ayudar a la movilidad, financiar los desiertos culturales y otros “lotes vacíos” del territorio. La meta de este nuevo diseño territorial es devolver el pincel a los artistas, duplicando la política de adquisición y de difusión de una defensa real de los creadores, y de sus condiciones de producción.

Es la composición de un dispositivo actual que se debe movilizar para convertirse en copartícipe de las nuevas estructuras nacientes.

Una casa de artista es un lugar deseado por un artista, un lugar que ha querido, pensado, soñado. Un espacio que le cae como anillo al dedo. Que no se puede modelar. Un lugar único, en conexión específica con cada contexto. Estas casas deben ser pensadas como las prolongaciones de numerosos dispositivos existentes: fondos regionales de arte contemporáneo, centros de arte o escenarios nacionales —su herramienta, su vivero—. Los artistas deben inventar nuevas relaciones con las estructuras de la institución, evitando las trampas del feudalismo y del paternalismo, para inventar nuevos contratos, fundados sobre la repartición y la cooperación. Las casas de artistas no son talleres ni escuelas, tampoco laboratorios, sino la matriz de todas estas prácticas. Es urgente reafirmar, en concreto, el papel activo, operante de los artistas en la sociedad, a fin de salir de las condiciones humillantes que les hacen pasar del rol de barón al de bufón, sin olvidar al obrero anónimo de la política cultural.