
TEATRO DENTRO DEL TEATRO: REALIDAD-FICCIÓN EN EL QUEBEC CONTEMPORÁNEO

Luis CURA
(Universidad de Montreal)

Quebec cuenta hoy con una población de 6.000.000 de habitantes, la misma población que Cataluña y, aproximadamente un 20% más que la ciudad de Madrid.

El Centro de Autores Dramáticos de Quebec cuenta con 123 autores teatrales en activo, que registran una media de 100 nuevos textos dramáticos cada año.

Solamente en la ciudad de Montreal, se producen anualmente más de 150 espectáculos profesionales.

Después del movimiento de los años 70, en que la dramaturgia de Quebec afirmó su identidad nacional con rasgos tan marcados como la utilización sistemática del *joual* en escena, frente al francés académico, o la temática sociopolítica nacionalista, los dramaturgos de los 80 han buscado una vía de cuestionamiento social y teatral a través del desarrollo de los lenguajes metateatrales.

El tema de la representación teatral, teatro dentro del teatro, e incluso la creación artística en general se han convertido, en la última década, en el referente por excelencia de la escritura teatral de Quebec. La profusión de producciones en torno a este tema se ha convertido hasta tal punto en característica del teatro quebequense actual, que se imponía una reflexión y un análisis sobre el desarrollo de los metalenguajes de la postmodernidad allí donde éstos se prodigan quizá como en ningún otro país.

Hay que decir que el fracaso del ideal nacional de un Quebec independiente, producido por el referéndum de 1980, es un factor nada despreciable en la configuración de una mentalidad social que desde entonces busca y se cuestiona

su propia identidad. Los creadores no son ajenos a tal pulsión social y el cuestionamiento postmoderno del objeto por el objeto, o la consideración del proceso creador como objeto en sí, no han hecho sino sumarse a los interrogantes que la sociedad se estaba ya planteando sobre sí misma.

Jean Pierre Ronfard abre con su *Vida y muerte del rey cojo*¹ lo que podríamos llamar una *explosión de códigos y referencias* que supone de entrada la puesta en solfa de todo ideario no sólo nacional sino también humano y, especialmente, creativo. Esta especie de epopeya bastarda e irrisoria compuesta por un ciclo de seis obras, narra la vida de Richard, el rey cojo nacido en un imaginario barrio montrealés que se lanzará, con el apoyo de su madre Catherine Ragone, a la conquista del mundo. Se trata de una burla shakespeariana en que las intrigas de corte se confunden con los chismorreos de barrio y un imperio mítico puede identificarse sin problemas con el patio trasero donde los niños juegan a ser reyes. Ronfard sienta las bases de un juego teatral en que realidad y ficción se confunden de tal forma que incluso los actores que interpretan se verán obligados a corregirse y retomar sus parlamentos a la búsqueda de un supuesto centro referencial que, en definitiva, resultará inexistente.

En efecto, los lugares de la acción se confunden permanentemente y lo mismo podemos situar los hechos en Montreal que en Azerbadjan, la ciudad es el mundo y el mundo es la galaxia, de la misma manera que un avión es un barco o una nave espacial. Esta confusión se extiende a las referencias temporales mostrándonos lo mismo a Circe que a Mata Hari en un caos en que el mismo Alberto Einstein puede ser el consejero borrachín de Moisés atravesando el mar rojo. Aristóteles y Brecht cantarán al unísono la ceremonia de la confusión.

Una tal identificación de elementos contradictorios muestra una intención igualizadora, que intercambia códigos en un juego del sinsentido en que todo vale por todo o, si se quiere, *todo es signo de todo*. Ronfard se lanza pues al juego en sí mismo, aquel en que la performance no refiere la realidad o refiere toda la realidad al mismo tiempo, significa por sí misma y se significa a sí misma. Se trata, en el fondo, de una búsqueda de la teatralidad a ultranza que se manifiesta, de antemano, como oposición a los intentos del realismo/naturalismo y a sus pretensiones de mimetizar el mundo exterior:

Ahondar la grieta imposible. Desafiar la cohesión del mundo. ¡Sí! A la naturaleza le horroriza la plenitud.

Podemos distinguir en *Vida y muerte del rey cojo* cuatro tipos precisos de metalenguajes teatrales:

¹ L'émeac éditeur, Montréal, 1981

Por un lado los que podríamos llamar *metaficcionalidad* y *metaperformance*, opuestos entre sí y que corresponden al referente ficción y al referente performance. Se trata de los acontecimientos de la ficción que refieren a una ficción en segundo grado (la fábula de contar una fábula), frente a los comentarios de los actores sobre la manera de interpretar su papel en dicha ficción: los actores interpretan a unos niños que interpretan a unos héroes, o a unos héroes que interpretan a unos niños, y todo ello explicándonos al mismo tiempo la manera de interpretarlos.

Por otro lado encontramos la metarreferencia a la representación misma, llamémoslo *metarrepresentación*, donde el referente en segundo grado es precisamente la contingencia física y espacio-temporal, el aquí y ahora en que se produce el espectáculo: los actores interpretan a los pintores que pintan el decorado explicándonos que utilizan *un hermoso azul ultramar, número 30-14*, del catálogo de pinturas industriales.

Finalmente, el cuarto tipo de metarreferencia sería la de *intertexto*. Baste decir que en la obra aparecen referencias que van desde las tragedias de Esquilo a Barba Azul, pasando por Racine, Shakespeare o Gabriel García Márquez.

Pero esta utilización de la metateatralidad con fines de burla carnavalesca se verá transformada en autores sucesivos por una exacerbación de las potencialidades trágicas que encierra dicho mecanismo.

Jeanne-Mance Delisle, una autora enormemente influenciada por la dramaturgia lorquiana, buscará precisamente las posibilidades que los lenguajes metateatrales le ofrecen para construir una tragedia del Quebec contemporáneo en torno a la articulación de tres niveles: realidad, ficción y mito. Lejos del barroquismo caótico de Ronfard, Delisle propone con una gran sobriedad, en *Un pájaro vivo en la boca*², la búsqueda de la transcendencia de los actos humanos partiendo de un primer nivel (ficción₁), cuasi naturalista, para mostrar cómo tres personajes representan un cuento mítico (ficción₂), que se acaba apoderando de su propia realidad hasta desencadenar la tragedia. El mito aparece, pues, como elemento metarreferido, a través de trajes y máscaras, manifestando la necesidad de multiplicar los niveles de representación para alcanzar dicha transcendencia. Pero el punto en que ficción₁ y ficción₂ se encuentran, en que los signos de ambos niveles se entrecruzan, desencadena un final trágico, en que la muerte de los personajes supone la muerte de quienes los interpretan:

Quando queremos vivir algo con envergadura de dioses, hay que pagar el precio... esto siempre acaba mal para un ser humano.³

² Editions de la Pleine Lune, Montréal, 1987.

³ Declaraciones de la autora a Pierre Roberge, en LE SOLEIL, 1 de abril de 1987.

Michel-Marc Bouchard irá más lejos al proponer el desenmascaramiento de la realidad mediante la afirmación de la ficción como única realidad susceptible de ser vivida. Los personajes de Bouchard, marginados a causa de sus deseos socialmente inaceptables (homosexualidad, incesto, etc.) conciben la realidad como una falacia hipócrita, como una convención antinatural. De esta forma, el autor invierte los términos habituales de la metarreferencia y coloca la realidad en el segundo nivel, presentándola como la ficción dentro de la ficción. Tal es el caso de Chrysippe Tanguay,⁴ homosexual cuyo deseo de engendrar le lleva a creerse realmente el personaje mitológico de Crísipos y contrata a una mujer para que interprete el papel de su mujer a quien ha asesinado.

Este tipo de construcción resulta especialmente significativo en *Los alfeñiques*,⁵ donde el autor presenta además, como única posibilidad de vivir la verdad, los rodeos a través de los diferentes niveles referenciales: *entonces yo avanzo hacia tí y, como arrebatado por una fuerza que hasta entonces me era desconocida, abrazo tu cuerpo*, dirá el joven a su amante durante los ensayos de la representación escolar del *Martirio de San Sebastián*.

Pero las dos figuras más representativas de una búsqueda innovadora a nivel formal las encontramos en Normand Churette y René Daniel Dubois. Estos dos autores dan el salto definitivo de la metateatralidad convirtiéndola en el centro significativo de su producción. Abandonan definitivamente la intención de *contar una historia* para adentrarse en una jungla referencial en la que el teatro se convierte en espacio de composición poética de la puesta en abismo.

Abandonan todo rasgo de psicologismo y racionalismo lógico para dejar que los sonidos se encadenen creando nombres de los que surgen imágenes, personajes y espacios en libertad.

Normand Churette utiliza todo tipo de materiales textuales como sustancia constitutiva de su obra teatral. Podemos encontrar en sus escritos desde las páginas de un diario íntimo hasta los cuadros pintados por él mismo bajo el nombre de un pintor inexistente, desde acotaciones proferidas por los personajes como si se tratara de parlamentos, hasta réplicas de personaje que constituyen auténticos apuntes de puesta en escena, informes científicos, fórmulas jurídicas, oraciones, poemas simbolistas o alejandrinos clásicos. Podríamos decir que el autor teatraliza cualquier elemento ajeno al teatro para metateatralizar los elementos convencionalmente teatrales. A lo largo de su producción, Churette busca los límites de la convención para romperlos y situar así a sus personajes, y por tanto

⁴ *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*, Michel-Marc Bouchard, L'émeac éditeur, Montréal, 1984.

⁵ *Les Feluettes*, Michel-Marc Bouchard, L'émeac éditeur, Montréal, 1987.

a los actores, en difíciles equilibrios entre el universo real de la sala y los universos ficcionales y metaficcionales de la representación.

El universo textual de Chaurette está poblado por una serie de núcleos semánticos obsesivos: el eterno retorno, el niño muerto, el estatismo, el tiempo ritual, el piano, el agua... Estos núcleos organizan en torno suyo el discurso como leitmotiv musicales cuya presencia no se cuestiona. Esta organización del drama en torno a ciertos núcleos, muestra la intención del autor de romper el desarrollo argumental convencional:

Desnudar, borrar lo más completamente posible lo inútil del teatro, las convenciones, los caramelos de la intriga y del realismo a ultranza.⁶

De este modo en *Las Reinas*,⁷ los personajes saben perfectamente lo que ha de ocurrir y lo que importa es cómo ocurren los hechos, con qué brillo se presentan y hasta qué punto es decepcionante su inmediata desaparición.

La intención innovadora hace al autor cuestionarse permanentemente el hecho teatral en un juego de espejos que se repite y multiplica. Si todo puede ser teatralizado y el teatro pasa al segundo grado, debemos entender que el teatro sustituye a la vida de forma que la función referencial sufre una especie de desviación.

Chaurette abandonará definitivamente los temas sociales, económicos, cotidianos, para profundizar en un subjetivismo individual en que las cuestiones existenciales del ser humano intentan remplazar cualquier intento de explicación de la realidad circundante:

¿De qué lado soñamos? ¿Quién ocupa nuestro lugar? Mira como nuestros sueños salen de nosotros para que entremos en ellos. Nos invitan como estrellas fuera de la noche. La vida se ha parado para mí.⁸

Estamos ante una sublimación subjetiva de referentes imaginarios que se acerca, en su rechazo de la maquinaria teatral convencional, a los propósitos del agnosticismo pirandelliano:

⁶ Normand Chaurette, *la ligne de vie*, declaraciones del autor a Jean Barbe, VOIR, Montréal, 1 de octubre de 1987.

⁷ *Les Reines*, Normand Chaurette, Lemeac éditeur, Montréal, 1991.

⁸ Ver nota 7.

Os veo afanaros por explicar los seres y las cosas como si los seres
y las cosas en sí, fueran esto más que lo otro.⁹

De esta forma, Chaurette reivindica la palabra sobre el escenario como vehículo
de la obsesión:

Alguien grita entre el auditorio: ¡que lo maten! y él muere.¹⁰

El enunciado crea el referente. Este sería el enunciado axiomático sobre el que
el autor crea su dramaturgia. Una dramaturgia que investiga la posibilidad de un
lirismo de la forma, de una función poética del lenguaje teatral, del metateatro.

René-Daniel Dubois, por su parte, desintegrará este formalismo subjetivista
mostrando la disgregación del sujeto. Así, en *Adiós, doctor Münch*,¹¹ un
personaje lanza su discurso inconexo y delirante, cuajado de referencias históricas
e intertextuales, intentando encontrar entre ellas su propia identidad desintegrada:

¿Existen posibilidades de vida en los otros edificios?

Para terminar explicando a la sala:

Necesito presencia y no sé que hacer con ella. Quedaos.[...] No sé
ser lo que vosotros quereis de mí.

Dubois mezcla varios idiomas en un texto, o inventa ortografías para transcribir
diferentes acentos extranjeros. Interfiere, como autor real, en los parlamentos de
sus personajes para subrayar a los críticos los pasajes más enjundiosos de tal obra,
o exige del público que anime un poco la representación que está resultando
aburrida:

Si alguien quiere tirarme la primera piedra, que se anime, a ver si
nos reimos un poco.¹²

⁹ *Còsi é (se vi pare)*, Luigi Pirandello, Théâtre de Pirandello, Gallimard, vol.I,
Paris, 1950. Traduzco de la edición francesa.

¹⁰ *La société de Métis*, Normand Chaurette, Leméac éditeur, Montréal, 1983.

¹¹ *Adieu, docteur Münch*, Leméac éditeur, Montréal, 1982.

¹² *26^e bis impasse du colonel Foisy*, Leméac éditeur, Montréal, 1983.

La provocación del autor se extiende a los intentos de explicar racionalmente la obra de arte, intentos que ridiculiza explícitamente en sus textos:

Llegará un día en que se educará a los parientes de un moribundo para que reaccionen sanamente a las necesidades de un ser querido en trance de abandonarnos; cada uno llegará a la habitación provisto de todo el material, tanto gasas como pajitas y palabras al uso y toallas para humedecer los labios y saldra de allí sin mayor problema que de las aduanas.¹³

La provocación se extenderá finalmente al artista mismo, a su pretensión de dar cuenta del mundo a través del arte, afirmando que la vida no es más que lo que fluye, lo que no puede ser fijado, inmovilizado o convertido en concepto o arquetipo:

Matamos nuestros miedos fundiéndolos en bronce. Nos morimos de nuestras estatuas.¹⁴

Pero si es cierto que la utilización de los lenguajes metateatrales adquiere en Dubois y Chaurette un desarrollo espectacular, también lo es que su teatro se aleja de la sociedad que lo produce al ignorar la realidad que lo rodea y centrarse en un juego de la forma.

Después de estos autores, la nueva generación de dramaturgos de Quebec retomará las innovaciones formales planteadas por estos autores dotándolas de una considerable conciencia social.

Normand Canac-Marquis, retoma la posición metarreferencial de la creación, pero no para mitificarla, sino mostrando la condición social de los artistas y planteando la imposibilidad de una creación libre dentro de las estructuras económicas de la sociedad contemporánea:

A partir del jueves, hasta el domingo por la noche incluido, vivo en un perpetuo anuncio de chicle edulcorado sin azúcar para la gente que cuida de verdad sus dientes. ¡Gente alegre que huele bien y que ríe

¹³ Ver nota 11

¹⁴ Ver nota 10.

tanto que la vida es una eterna fiesta! Soy educado, amable, sonriente, afable, gentil, previsor, atento, alegre y distraído.¹⁵

Este autor, que también muestra la realidad como algo difícil de demarcar, no utiliza sin embargo la articulación metarreferencial como vía de escape hacia el individualismo subjetivo, no confunde realidad y ficción, sino que exige en su obra el espacio real que corresponde al sueño, a la imaginación, a la creación, frente a las constantes de la lógica del consumo y de la desideologización. De esta forma, hará irrumpir un blues desencajado en pleno consejo de administración de una empresa productora, recordándonos de pronto que, si bien la dramaturgia de los años ochenta parecía haberse vuelto sobre sí misma en un cuestionamiento de su identidad, no había mostrado nunca su verdadero rostro, las condiciones reales de su producción, sino una imagen abstracta de sí misma, bastante alejada de su verdadera situación no precisamente ficcional.

Jean-François Caron por su parte, retomará el entrelazado de los niveles referenciales para llevar a escena un debate social político y generacional, en toda regla, con *Pronto escribiré una obra sobre los negros*,¹⁶ donde los negros no son precisamente las personas de color, sino aquéllos que trabajan en la oscuridad del anonimato produciendo obras de éxito para autores de renombre en sequía creativa. El análisis de la dramaturgia de Caron exigirá, más que el de cualquier otro autor, exponer aquí todo un entramado sobre la situación histórico-política de Quebec que, naturalmente excederá la necesaria brevedad de esta ponencia. Pero resultaría interesante analizar en España la crítica que el autor hace de las estructuras culturales vigentes en Quebec, instauradas precisamente por quienes pretendían hacer la revolución hace sólo 10 años y critican hoy, desde el poder, la falta de compromiso de los jóvenes. No debemos pensar sin embargo que Caron proponga una especie de nuevo realismo. El trenzado de niveles referenciales viene dado por la superposición de lo que él llama *nivel novela*, *nivel teatro* y *nivel real*, a los que se añade aún otro, el de Bastarache, antiguo terrorista hoy en prisión que actúa como conciencia revulsiva para los personajes de los otros niveles.

La imagen final de la obra, en que un editor queda atado a una silla gritando al público *¡desatadme alguien!* es bastante significativa de la postura de este joven autor, uno de cuyos personajes describe así el mundo profesional de la creación:

Esa *jungla*, como dicen ellos, es más asesina que creadora.

¹⁵ *Le syndrome de Cézanne*, Normand Canac-Marquis, Editions Les Herbes Rouges, Montréal, 1988.

¹⁶ *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...*, Editions Les Herbes Rouges, Montreal, 1990.

La inviabilidad de la creación en la sociedad contemporánea aparece también en la obra de Dominic Champagne, otro joven autor que intentará de nuevo el teatro dentro del teatro para concluir la imposibilidad de remplazar la ficción por la realidad. Si habíamos visto en Bouchard que el intento inverso resultaba ineludiblemente trágico, en *El ensayo*,¹⁷ de Champagne, una actriz intentará montar *Esperando a Godot* con dos auténticos vagabundos y un ciego de verdad: poner la realidad en escena. Pero el conflicto surgirá no entre realidad y ficción como en el caso de los autores hasta aquí citados, sino entre la realidad de los creadores y la realidad de la gente común: la actriz que pretende encontrar la verdadera vida se encuentra con que las personas que ella ha elegido para su montaje se sienten vivos por primera vez al pisar el escenario. La ironía de Champagne no desdice de la lucidez de su reflexión, ya que si el teatro dentro del teatro busca una verdad más allá de la ficción, la verdadera vida no puede ser nunca confundida con un espectáculo de ficción.

Pero el gran logro de este autor es la constucción de una sorprendente paradoja. Habíamos visto como Bouchard situaba la realidad en el segundo grado, en el nivel metarreferido. Champagne, que nos hace refir continuamente en *El Ensayo* de las pretensiones de confundir realidad y ficción, rompe de pronto toda convención imaginable cuando coloca ese mismo nivel, convertido de pronto en la realidad misma, ante los espectadores, que se encuentran de pronto esperando la aparición de la actriz que nunca llegará: ¡la espera de Godot se hace realidad! El público queda realmente desconcertado, exactamente igual que los vagabundos de la ficción,¹ igual que Vladimiro y Estragón en la ficción,² ante esta espera inútil con que termina el espectáculo. Esta inversión de las estructuras metateatrales, en que la metaficción se convierte de pronto en la realidad de la sala, constituye en mi opinión una hazaña sin precedentes.

Finalmente, Lise Vaillancourt parece hacer recuento del movimiento metateatral de Quebec cuando hace preguntarse a su *Billy Strauss*:¹⁸

¿Y si saliéramos de este teatro? Ya no sé ni siquiera si existe el mundo ahí fuera.

Reflexión que nos permite suponer un cierto agotamiento del tema del teatro dentro del teatro en una autora cuya producción ha incidido enteramente en este terreno hasta el punto de ser la única que ha cedido su verdadero nombre a la autora que aparece en la ficción. Vaillancourt muestra en escena su propia

¹⁷ *La répétition*, Dominic Champagne, v.l.b. éditeur, Montréal, 1990.

¹⁸ *Billy Strauss*, Lise Vaillancourt, Editions Les Herbes Rouges, Montréal, 1991.

actividad creadora procediendo así a hacer de su proceso creativo un objeto artístico en sí mismo. Sus dudas a la hora desarrollar un tema, sus inquietudes afectivas, sus responsabilidades con respecto a su producción forman el núcleo central de unos textos autobiográficos en que la autora puede dialogar con Fausto sobre el amor o seducir al periodista que la entrevista en un programa de radio, sin perder nunca la referencia concreta a la sala en que se produce la representación, al público allí presente.

Resumiendo, podemos decir que tras el teatro realista y de intención social de los años 70, Quebec desarrolla una dramaturgia que prima la teatralidad como valor y provoca una explosión de códigos y referencias, en principio festivos y carnales, para luego ir complicando sus articulaciones formales a medida que su terreno de acción se restringe hacia una individualización y un subjetivismo progresivos. Jeanne-Mance Delisle y Michel-Marc Bouchard desplazarán la atención de los problemas político-sociales a la transgresión individual planteando un juego metarreferencial del mito frente a la realidad.

Normand Chaurette y René Daniel Dubois llevarán al extremo esta interiorización progresiva hacia los problemas del individuo presa de sus propios fantasmas desarrollando simultáneamente una considerable complejidad referencial que parece remplazar la realidad por la ficción y esta misma por el juego de las formas, el conflicto dramático se abstrae al conflicto de las connotaciones contradictorias. Más tarde, una nueva generación adoptará las innovaciones técnicas de estos autores para volver la vista al mundo exterior y dotar de conflictos dramáticos concretos los hilos del trenzado metarreferencial. El teatro dentro del teatro nos mostrará con Canac-Marquis, Jean François Caron y Dominique Champagne las contingencias reales de la producción teatral en el Quebec de hoy, alejándose de la imagen sublimada del teatro que presentaban los autores precedentes. Finalmente, Lise Vaillancourt puede servirnos de ejemplo para mostrar un cierto agotamiento del recurso metateatral y un intento de salida hacia el público, a quien se invita a presenciar las vicisitudes del proceso creativo.