

ÍNDICE

Aproximación al universo dramático de Matei Visniec, por EVELIO MIÑANO	9
<i>La palabra progresa en boca de mi madre sonaba terriblemente falsa,</i> de MATEI VISNIEC	59

A Louise y Jean-Luc

Aproximación al universo dramático de Matei Visniec

EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Matei Visniec: escritor rumano de expresión rumana y francesa

Matei Visniec (Rădăuți, Rumanía, 1956) es un escritor de origen rumano y de expresión rumana y francesa, además de periodista de profesión. Conocido poeta y narrador en rumano, su obra teatral se escribe tanto en rumano como en francés, con numerosas representaciones y traducciones a otras lenguas, sobre todo desde que, afincado en Francia, sus obras se tradujeron al francés o se escribieron directamente en esta lengua, lo cual facilitó su circulación internacional. En sus primeros años de escritor, bajo el régimen comunista de Rumanía, participó en la resistencia cultural, con una escritura en disidencia con los cánones estéticos impuestos por el poder. Su rechazo del llamado realismo socialista ya era evidente en sus lecturas de autores alejados de esos planteamientos –pero que se podían leer en Rumanía tras el período estalinista, como Ionesco, Beckett o Kafka– o en sus primeras obras, que no consiguieron sortear las redes de la cen-

sura. Y eso pese a una sutil escritura, con claves, en que la fantasía y lo absurdo imperaban sobre las referencias concretas que podrían haber alertado a los censores. Todo parece indicar que pese a todo, la libertad creativa, el compromiso y la crítica subyacentes a esas obras no dejaron indiferentes a los censores. De esa época son obras originariamente escritas en rumano como *Mais maman ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier* (1979), *Le spectateur condamné à mort* (1984), *Les chevaux à la fenêtre* (1990) *Le dernier Godot*, *L'araignée dans la plaie* (1987), pero que verían antes la luz traducidas al francés¹. Sin embargo, Matei Visniec ha señalado él mismo en sus conferencias que llegó un momento en que se sintió cansado de esa escritura con claves y de su obsesión por las relaciones entre el individuo y el poder para desmantelar la

¹ Indicamos todos los títulos de las obras de Matei Visniec en francés, independientemente de la lengua en que fueron escritas originariamente. Estas son la siglas que utilizaremos para referirnos a ellas con mayor comodidad: *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude* (AVD), *De la sensation d'élasticité lorsque qu'on marche sur des cadavres* (DSE), *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* (DSF), *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort* (DC), *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* (MP), *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux* (HC), *Les chevaux à la fenêtre* (CF), *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort* (HOP), *Mais maman ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier* (MM), *Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées* (NFM), *Richard III n'aura pas lieu* (RIII), *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* (TD). Conocido el gusto del autor por los títulos largos, cortamos algunos de ellos con puntos suspensivos para facilitar la lectura.

máquina totalitaria. Llega a afirmar, tal vez con excesivo rigor, que la única obra o casi que se salva de aquel período es *Petit boulot pour un vieux clown* (1986)², escrita “pour mon plaisir, vraiment détachée de tout ce qu’il y avait autour de moi” (Munich)³.

1987 es una fecha crucial en su trayectoria literaria. Deja su país de origen, poco propicio para el desarrollo de la libertad creativa y, tras moverse por diferentes lugares, acaba afincándose en París. El propio Visniec ha manifestado el revulsivo que supuso para su obra esta nueva ubicación: si antes era urgente para él oponerse al mundo que lo rodeaba, burlarse de él, desestabilizarlo y derrumbarlo, una vez que llegó a Francia: “j’ai eu envie d’écrire aussi sur autre chose, sur l’amour, par exemple, sur les rapports pervers entre l’homme et la mort, entre l’homme et l’immortalité, entre l’homme et l’amour, entre l’homme et la solitude de son être” (Munich). Primer resultado de ello será *L’histoire des ours panda racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, obra escrita en francés en 1993, en la que se explora la utopía de libertad que anida en los enigmas del deseo y del amor. El otro cambio crucial en su trayectoria literaria será la adopción del francés como lengua de creación junto a su lengua materna, el rumano. Un hecho no tan extraño si tenemos en cuenta la cantidad de escritores no

² Y de hecho es una de las obras más representadas de Visniec: lo ha sido en más de 20 países.

³ El autor ha tenido la amabilidad de proporcionarnos el texto de conferencias y entrevistas no publicadas. Los designamos por el lugar en el que fueron pronunciadas: Beirut, Munich, Seattle, Terrasse. La entrevista traducida al italiano “Indentificazione del male” se indica como “Indentificazione”.

franceses de expresión francesa en la literatura de los siglos XIX y XX, entre los que cabe señalar sus compatriotas Ionesco, Cioran o Mircea Eliade.

El propio Visniec ha puesto de manifiesto que ya había leído muchos autores franceses en Rumanía. Francia era para él una suerte de *patria mental* antes de salir de su país, hasta tal punto que cuando llegó a París en 1987 ya estaba familiarizado con la ciudad. Efectivamente, el francés ha sido en Rumanía una lengua de cultura de referencia durante mucho tiempo, incluida la época comunista. Sergiu, personaje central de *De la sensation d'élasticité lorsque qu'on marche sur des cadavres* nos recuerda poderosamente esa situación. Escritor disidente, internado varios años en un centro –más bien cárcel– de reeducación socialista por, entre otras cosas, haber orinado una noche de borrachera en una estatua de Stalin, es un admirador de los grandes escritores franceses. Estos entran y se sientan en sillas, invisibles y mudos, del mismo modo que otros personajes lo hacen en una obra de teatro escrita en francés y precisamente por un escritor rumano, a quien la obra homenajea: *Les chaises* de Ionesco. La obra concluye cuando Sergiu, inesperadamente después de la desestabilización, ha obtenido el pasaporte que le va a permitir ir a París, “notre patrie mentale. On sait tout sur cette ville même avant d’aller la visiter” (DSE: 46), aunque algunos detalles siniestros nos dejan intuir que morirá sin que su sueño se cumpla.

Sin embargo, Visniec no dominaba la lengua francesa para la creación literaria cuando llegó a Francia con 31 años, por lo que tuvo que pasar por un período de arduo aprendizaje. El autor se ha referido a cómo influye en su escritura el

hecho de crear con una lengua aprendida tan tarde. Nos dice que, consciente de que hay riquezas de la lengua que quedan ocultas en un espacio prohibido para los que no han nacido “dans et du magma même de cet espace”, se adentra en ella cada día para sacar “trois perles que j’approprie comme des révélations tandis que pour tant de gens nés dans ce pays elles ne sont que des pierres ordinaires”. De alguna manera, eso lo ha obligado a optar por un estilo simple, *pobre*, y a la práctica de un ejercicio creativo que resume así: “comment obtenir le maximum d’effets avec le minimum de moyens...” (Beirut). En otras palabras, ha sabido convertir una limitación, una lucha cuerpo a cuerpo con una lengua aprendida, en un acicate creativo.

Ciertamente la construcción de este universo literario en dos lenguas plantea incógnitas que las declaraciones del autor no permiten despejar totalmente. En primer lugar observamos cómo el papel de las dos lenguas ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Visniec escribe sus primeras obras en su lengua materna mientras permanece en Rumanía. Su instalación en París en 1987 no implica el paso instantáneo a la lengua francesa ya que, con unos conocimientos insuficientes en ella para lo que se propone, transcurren unos años antes de que escriba su primera obra de teatro en francés. Así, *Mais qu’est-ce qu’on fait du violoncelle ?* (1990) y *Petit boulot pour un vieux clown* (1993) se escriben en rumano ya en Francia⁴. Estas obras, como las escritas anteriormente en Rumanía, son entonces traducidas al francés por

⁴Nuestra información procede del paratexto de las ediciones francesas y de la página web del autor (<http://www.visniec.com>).

traductores⁵, por el autor en colaboración con un traductor⁶ o por el propio autor a solas, decantándose Visniec por la autotraducción a medida que se consolida su dominio del francés. Y llega un momento en que el papel de las lenguas se invierte: las obras se escriben y publican en francés y son traducidas al rumano por el propio autor o, excepcionalmente, en colaboración⁷. Esa ha sido la tónica general desde *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* (Éditions L'Harmattan & L'Institut Français de Bucarest, 1994), escrita en 1992. Sin olvidar que durante esos años Visniec continúa escribiendo en rumano sobre todo poesía y relatos.

¿Qué estatuto dar a las obras autotraducidas? ¿Es la obra escrita antes la original o lo son ambas? ¿Hasta qué punto el autor se ha limitado a ser traductor cuando se traducía a sí mismo? ¿Las obras escritas en francés, que no es lengua materna del autor, responden a un impulso creativo en francés, en rumano o en ambas lenguas en proporciones diversas? ¿Cuál ha sido el papel del autor en las traducciones hechas en colaboración? Estas son, entre otras, incógnitas que plantea este universo literario bilingüe.

Otra cuestión que se plantea es la relación del autor con Francia, su patria mental, como él mismo la define. Pues una

⁵ Es el caso de *Du Pain plein les poches* (Actes Sud-Papiers, 1994), traducida por Virgile Tanase.

⁶ Es el caso de *Petit boulot pour un vieux clown* (Actes-Sud Papiers, 1998), traducida por el autor en colaboración con Claire Jaquier.

⁷ Es el caso de *Comment pourrais-je être un oiseau* (Crater, 1997), traducida al rumano por el autor en colaboración con Gianina Carbuariu.

cosa es escribir en francés y otra convertir a Francia en patria a secas, sin el atenuante de *mental*. Ciertamente, la elección del francés se puede entender por razones prácticas, pues permite al autor presentar directamente en su nuevo país de residencia textos a los profesionales del espectáculo, al tiempo que asegura una mayor recepción. Pero son muchos esfuerzos para ese resultado cuando se parte de conocimientos insuficientes en francés. Todo indica que un reto personal y creativo ha generado la energía necesaria para este esfuerzo, como ha resumido el autor:

Le français est donc à la fois une camisole de force, comme le disait Cioran, mais aussi une chance de reconstruction personnelle, lorsqu'elle est alors adoptée comme langue de création et que nous sommes en lutte avec elle, dans le sens où elle nous construit et construit notre œuvre⁸.

El cambio de lengua de creación es percibido pues para Visniec como la posibilidad de un nuevo nacimiento literario, al tiempo que responde a la dificultad y la resistencia que experimenta en esta lengua, tan difícilmente maleable, con un nuevo impulso creativo. Ahora bien, eso no significa que Visniec se convierta en francés con la fuerza de un converso. Por mucha admiración que tenga por la cultura francesa, sigue incólume a las mitología nacionalista, de esta y de cualquier patria, como tendremos ocasión de verlo con claridad en *La palabra* progresa... El tratamiento satírico de aspectos de la Revolución Francesa, vistos como utopía destructiva en *Mais maman ils nous racontent au deuxième acte ce qui*

⁸ *L'exil comme aventure culturelle*, texto no publicado, que nos ha proporcionado el autor.

s'est passé au premier y *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, o la deconstrucción del mito de Juana de Arco en *Jeanne et le feu* lo ponen de manifiesto. El personaje de Cioran, rumano como Visniec, en *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, hace un contundente alegato no solo contra la nueva patria que podría ser Francia para él sino contra todas las patrias. En esa obra, que relata los últimos días de la vida del pensador enfermo de Alzheimer, se hace referencia a su paradójica actitud con la lengua francesa, que utiliza como medio de expresión pero “Sans oublier pourtant de se plaindre de la rigidité cartésienne de notre langue, et de sa nature administrative insupportable” (DC: 21). Este personaje padece de hecho el acoso del Jefe del Servicio de los Apátridas empeñado en que solicite la nacionalidad francesa, ya que es conocido, según él, como un gran autor de lengua francesa. La respuesta de Cioran es contundente:

Non, être apatride, ça a été un grand soulagement pour moi. Je n'avais plus aucune patrie à trahir ou servir, ça me donnait une dose de liberté supplémentaire... (DC : 35)

¿Es tan radical Visniec como Cioran? Lo que parece evidente es que la adopción de la lengua francesa por Visniec no es una renuncia a nada ni el trueque de una patria por otra, sino un modo de renacer literariamente compartiendo valores con los grandes escritores de esa lengua francesa que leía y admiraba desde mucho antes. Escritor por tanto híbrido, el manejo de dos lenguas de creación le ha permitido ensanchar sus perspectivas y, evitando cualquier fiebre identitaria u utopía destructiva, aproximarse a la realidad con mayor lucidez. *La palabra* progresa..., con sus

acerbas críticas de los nacionalismos destructivos, de los regímenes totalitarios o del consumismo capitalista, es buena prueba de ello.

1.Los conflictos en la ciudad de los hombres

La palabra progresa... no tiene un referente histórico concreto, pero muchos detalles en ella nos hacen pensar en las recientes guerras de los Balcanes que supusieron, con un alto componente nacionalista, la desintegración de la antigua Yugoslavia y de su régimen comunista. La primera escena, en la que los cuñados Vibko y Stanko, cada uno en uno de los bandos enfrentados, se increpan es la única que se sitúa propiamente durante el conflicto bélico. No obstante, la guerra sigue presente en la obra tanto por sus secuelas como por las referencias a este y otros conflictos. La recuperación del hijo muerto para enterrarlo dignamente es el eje central de la conducta del padre y la madre. Esta no puede comenzar el duelo que le permitirá, aunque imperfectamente, reconciliarse con la vida –igual que otras madres como se ve en la obra– mientras no tenga una tumba donde a llorar su hijo. En su ingenuidad, llega incluso a pensar que con un satélite podrían ayudarles. Sin embargo, los padres se enfrentan al silencio y la incompreensión a su regreso, con la sorpresa de que solamente el dinero podrá permitirles encontrar el cuerpo de su hijo.

Estos hechos se enmarcan plenamente en las coordenadas generales del universo dramático de Visniec, uno de cuyos ejes centrales es la difícil convivencia en la ciudad de los hombres. De ahí que, en nuestra opinión, se trate en buena

medida de un teatro *político*. En sentido general pero también en sentido concreto cuando apunta directamente a las sociedades comunistas o capitalistas de nuestro tiempo, ante las cuales el autor se muestra igualmente crítico aunque, como él mismo lo afirma, cada una de ellas procede a un *lavado de cerebro* de modo diferente, lo cual hace que el creador dramático las acometa de modo también diferente:

Sapevo ironizzare e burlarmi dell'immensa macchina di propaganda del comunismo di stato e dell'industria comunista di lavaggio dei cervelli. Ho scoperto però che in Occidente è più difficile resistere al lavaggio del cervello messo in atto dalla macchina mediatica, dalla pubblicità e dalla moda, dall'industria del divertimento e dalla valanga di immagini della società dei consumi. (...) La manipolazione tramite gli slogan della società di consumo è infinitamente più sottile, il vero avversario rimane invisibile. ("Identificazione")

Como veremos, detallando los conflictos en la ciudad de los hombres, las críticas sacuden a una y otra sociedad, aunque la procedencia de Visniec explica que sus primeras obras criticaran el sistema comunista.

1.1. Conflictos horizontales y verticales en la ciudad de los hombres

La incapacidad colectiva, que desemboca en la guerra o en la cruel postguerra de *La palabra* progreso..., aparece en numerosas obras del autor, con una gran variedad de situaciones y personajes. En *Du pain plein les poches*, bajo el

aparente sinsentido de dos hombres que discuten si sacan o no un perro de un pozo, se dibuja la incapacidad de los seres humanos para decirse la verdad y actuar conjuntamente por el bien común, cada uno con sus tretas para esconder sus miedos e impotencias. Aspiran a ese bien común pero no encuentran el modo de ponerse de acuerdo y acaban comportándose de modo autoritario y mezquino unos con otros, sin salvar –claro está– al pobre perro. La lluvia fantástica de panes caídos del cielo al final y que los maravilla, nos deja perplejos sugiriéndonos como ocultan su incapacidad colectiva bajo las dádivas imaginarias que les vienen de *arriba*. En *Petit boulot pour un vieux clown* unos viejos payasos, colegas e incluso amigos desde hace tiempo, esperan una entrevista para un trabajo que se ha anunciado especialmente indicado para ellos. Mientras esperan la entrevista que nunca llegará a producirse, la tensión entre los viejos colegas hace que se impongan a la fraternidad la competencia, el odio y, finalmente, el asesinato. *Paparazzi ou la chronique d'un lever de soleil avorté* nos muestra la desunión de los individuos en una imaginaria implosión solar que anuncia un cataclismo cósmico. Resulta llamativo que en esas circunstancias el único comportamiento realmente solidario que hay es el del ciego que acoge en su casa al mendigo que le roba habitualmente.

Y sin embargo, también hay a veces breves momentos de unión en la ciudad de los hombres, un ápice de esperanza como se ve también en uno de los posibles finales de *La palabra* progresa... Una de esas uniones llama poderosamente la atención por el modo en que trata el personaje de Cristo. Así, en *L'araignée sur la plaie*, tras la impotencia del Cristo en la cruz para salvar a los dos otros crucificados o

confirmarles su estirpe divina, asistimos a la paradójica ayuda que estos le dan cuando se ha desvanecido: escupir sobre la cucaracha que está subiendo por su cuerpo para detenerla. Un acto provocador que nos muestra cómo, en contraposición a lo que hemos visto, la unión no es imposible en la ciudad de los hombres, aun cuando se dé donde es menos esperada y mayor es la desesperación.

La intolerancia con la diferencia es otro de los temas desarrollados, muy ligado al anterior por estar asociado a la incapacidad colectiva para tratar con los otros y encontrar puentes que permitan un entendimiento. Así en *Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle?* encontramos una situación similar a la de *Petit boulot pour un vieux clown*, pero en este caso las iras de los tres personajes que esperan –sin que sepamos ni qué ni quién– se descargan contra otro diferente, pues toca tranquilamente el violonchelo, aparentemente no afectado por la tensa espera. En la obra se suceden varios intentos para acallarlo, cada vez más violentos, sin que medie conversación, que acaban con su expulsión, aunque el violonchelo se queda. Y de ahí sale la pregunta, pronunciada con una desazón cargada de sentido, que da título a la obra. Este tema se desarrolla a veces con tintes netamente fantásticos que no ocultan no obstante la realidad cotidiana apuntada. En *Trois nuits avec Madox* descubrimos poco a poco que todos los personajes, pese a la dificultad que experimentan en reconocerlo mutuamente, han pasado la noche con un tal Madox, alguien marcado por el don o la desgracia de aparecerse al mismo tiempo en varios lugares. La mala conciencia de todos los que han pasado la noche con él, en particular por haber negado a los demás lo que el propio Madox les explicó –esto es, que no podía evitar aparecer

simultáneamente en varios lugares–, y por no sentirse únicos en esa relación que enjugó su malestar vital, se acaba transformando en odio e intento colectivo de acabar con Madox. Los tintes fantásticos también se dan en el personaje central de *Comment pourrais-je être un oiseau...*, un hombre nacido con una ala en lugar de un brazo. Su vida, pese a la seducción que ejerce sobre algunas personas, se convierte muy pronto en una huida constante de aquellos que quieren destruirlo bien directamente por considerarlo un peligro –para la raza, como piensan los nazis– bien indirectamente apropiándose de él para convertirlo en símbolo de causas de diverso signo –la patria, como piensa el mariscal Pétain. Durante toda la obra una misteriosa mujer lo busca sin que sepamos exactamente la razón. Cuando esta se descubre nos damos cuenta de que se trata de otro personaje fantástico, que tiene un ojo en lugar de un pezón, lo cual sugiere que el hombre-pájaro no es un caso aislado sino uno más de aquellos que la sociedad no acepta, salvo cuando se los apropia como personajes de feria o símbolos de causas interesadas.

La opresión del poder sobre los ciudadanos es un tema frecuente en el universo dramático de Visniec, en íntima conexión con los anteriores. En *Le spectateur condamné à mort*, el autor critica, provoca y se mofa del sistema judicial de un régimen político totalitario. En esa obra, escrita originariamente en rumano en 1984, el acusado no sabe de qué se le acusa, nunca responde y se aportan testigos inútiles, todo ello desde una previa connivencia entre juez, fiscal y abogado. La distorsión cómica y absurda, con llamativas interferencias entre los niveles de realidad y ficción, no impide captar la crítica social y política, con insinuaciones sobre el voluntario olvido colectivo, la corrupción del sistema judi-

cial y la falta de libertad de expresión. La estrecha relación que se establece entre el acusado y el público, sentado aquel entre este, sugiere que todos están bajo las garras del mismo sistema totalitario, pero también que pueden rebelarse, como revela el temor de los jueces al comprobar que el acusado se parece a todos los que forman el público.

El lavado de cerebro es otro de los modos de opresión que Visniec acomete varias veces. En algunos casos las obras se sitúan en espacios político comunistas, pero no siempre, pues a veces el lavado de cerebro no está ligado a ningún sistema político concreto o recuerda la sociedad de consumo capitalista, más sutil en sus mecanismos de control y opresión. Así ocurre en “Le laveur de cerveaux”, título de tres módulos teatrales de *Théâtre décomposé ou l’homme-poubelle*, que consisten en ordenanzas precisas, cómicas por su exageración y estilo burocrático, que regulan el modo de proceder –con sus centros, profesionales, tratamientos diferenciados, posibles fraudes etc...– para el lavado de cerebro, añadiendo publicidad sobre las indudables ventajas que supone someterse a este tratamiento.

Se entiende que, por propia experiencia, Visniec haya tratado este tema situándolo en un espacio político comunista. Así ocurre en *L’histoire du communisme racontée aux malades mentaux*. En esta obra el escritor Iouri Petrovski acude a un sanatorio con la misión de explicar a los enfermos mentales la Revolución de Octubre, para contribuir así tanto a su curación como al refuerzo del socialismo. Durante su estancia se producen situaciones hilarantes, grotescas y absurdas a veces, en que los procedimientos de control totalitario quedan a la vista así como su fracaso. Iouri no parece

un escritor disidente sino oficialista, aunque el resultado grotesco del relato que hace a los internos nos provoca cierta incertidumbre. Disidente o no, el hecho de que al final de la obra, cuando se anuncia la muerte de Stalin, queme los papeles que ha escrito en el sanatorio, nos indica que, al menos, es consciente de las dificultades de trato de los intelectuales con el poder. La realización del encargo, aplaudida por el director del centro hospitalario, consiste en una narración hilarante por su simplicidad y reiteraciones, que exalta los orígenes de la revolución bolchevique y la política de Lenin y Stalin, con especial insistencia en la represión estalinista. El aspecto mordaz de la crítica es que, sin duda, ese relato adaptado para enfermos mentales no debía diferir del que se hacía a la gente en general en el período estalinista. Su falta de consistencia es tan evidente que hasta el director adjunto del hospital lo interpreta como un relato contrarrevolucionario escrito por Iouri Petrovski para desenmascarar a los enemigos de la revolución que se esconden en el hospital haciéndose pasar por enfermos mentales. Pero la disidencia, y por lo tanto, el fracaso del control, también tienen su lugar en el hospital. Da la impresión, por las reacciones al relato de Petrovski, que algunos enfermos mentales, reales o fingidos, son desafectos al régimen. Sorprende así, entre otros ejemplos, que tras haber relatado la imposición de la colectivización agraria a enfermos en camisa de fuerza y amordazados, cuando se les permite hacer preguntas a Iouri Petrovski: “Les malades restent muets, mais ils fixent Ivan Petrovski avec une avidité étrange” (LHC: 31) ¿Son antiguos represaliados por la colectivización forzosa? Más sintomático es aún que los enfermos hayan organizado una suerte de salón de juegos, en un cuarto con un ventanuco que permite ver los pies de quienes pasan por la calle, para

apostar por la persona que va a pasar, o que otro grupo haya creado una “zona libre” auténticamente *soviética* y liberada de los médicos del hospital. Aunque no se trata ni mucho menos de un grupo con las ideas claras, su condena de escritores oficialistas pone de manifiesto el peso de la disidencia en él.

El intento de control de la creación artística por el sistema soviético se pone de manifiesto en *Richard III n'aura pas lieu*, cuyo personaje central es el director de teatro Meyerhold, perseguido por el régimen. La acción transcurre durante los ensayos finales de la obra de Shakespeare, cuando la censura intenta que desaparezca de la puesta en escena todo aquello que permita al público establecer algún parecido entre la ficción y la realidad del régimen político del momento. Intervienen en ese sentido tanto comisiones que nos recuerdan las reales como otras que son su grotesco retrato –SDAH: *Service du Dépistage des Actualisations Haineuses*, SNIS: *Service du Nettoyage Idéologique de Surface*–, pero también la esposa, la madre, el padre del autor, su propia conciencia y hasta su hijo recién parido, que nace como un muñeco movido por hilos y al instante empieza a criticar duramente a su padre. Se critica a Meyerhold, entre otras cosas, que las víctimas de Ricardo III se queden mirando fijamente al público, que las heridas y el vestuario no sean suficientemente de época –podrían ser heridas causadas por una bala–, que los asesinos al servicio de Ricardo III lleven chaquetas de cuero como la policía o los silencios en medio de la representación que pueden ser embarazosos para el público. En una interferencia entre niveles de ficción dramática, será el propio Ricardo III quién

le pregunte al director por qué ha hecho de él un personaje *positivo*, consiguiendo esta respuesta:

Parce que tu représentes le mal sans portée idéologique. Tu es une force sombre mais tu représentes le mal honnête. Tu tues pour obtenir le pouvoir mais tu ne tues pas au nom d'une grande utopie. (...) Tu représentes quelque chose que l'humanité a perdu: le mal direct, sincère et pur. Aujourd'hui le mal est enveloppé dans mille promesses d'un monde meilleur. Aujourd'hui le mal ne veut pas seulement subordonner la foule, il veut être aussi adulé par la foule. Le mal d'aujourd'hui ne se contente pas de vivre dans son palais et de dominer le monde, il veut vivre aussi dans la tête des gens et les contrôler de l'intérieur. (RIII: 49)

Los censores no estaban equivocados desde su punto de vista ya que, como se desprende de estas palabras, Meyerhold apunta en su obra al poder totalitario que no solo se impone por la fuerza sino que además quiere ser adulado y adorado por los súbditos, por lo que necesita *lavar los cerebros*.

Una obra reciente, *De la sensation...* (2009), inspirada en un hecho real acaecido en Rumanía, nos recuerda la anterior. Al final de la obra, Sergiu, escritor disidente que ha sido liberado de un centro de reeducación socialista a la muerte de Stalin, está dirigiendo la representación de *Rhinocéros* de Ionesco, que él mismo ha traducido. Sin embargo el director del teatro tiene sus dudas de que la obra pase el control de la censura. La razón es que, siendo una obra antifascista en teoría, los fascistas no se ven claramente en ella; haría falta para evitar confusiones ponerles por ejemplo esvásticas a los rinocerontes. Un simple gesto podría incluso hacer que la

censura no apruebe la representación: el personaje que ve un rinoceronte no debe señalar hacia el público –“Il n’y a a pas de rhinocéros potentiel dans le sein d’un public composé d’ouvriers, de cadres du parti, voire de militaires... “ (DSE: 90)–, tampoco hacia un lado –en dirección de la URSS–, ni hacia el otro –en dirección de Ministerio de la Guerra–, ni hacia arriba –en dirección de Dios. Sergiu le pide al final a la actriz que no se mueva y cierre los ojos cuando diga *un rhinocéros*. La política coercitiva en la creación literaria se pone también de manifiesto en el discurso que el secretario de la Comisión Ideológica para la Literatura dirige a la sala como si fueran los camaradas escritores de la Escuela Nacional del Literatura. Tras los elogios, entre los que destaca su extraordinaria producción de poemas patrióticos, las críticas se hacen cada vez más severas, poniendo de manifiesto el fracaso de esa literatura al servicio del poder: los escritores beben demasiado, hacen demasiadas faltas de ortografía y no están abonados a los periódicos del partido. Finalmente, les comunica que van a crear una suerte de *gabinete de las monstruosidades* para que puedan consultar la literatura decadente de Occidente, con el debido control.

Las utopías destructivas son otro de los fenómenos que sacuden la ciudad de los hombres con el que Visnec es especialmente crítico, por el engaño que esconden y el sufrimiento que producen. En *Mais maman on nous raconte au deuxième acte ce qui s’est passé au premier*, una de las primeras obras del autor, irrumpe la Revolución Francesa en el segundo acto, presentada también como revolución teatral en que los personajes secundarios sacuden el yugo de los principales y beben por la muerte del autor. E insensiblemente, las proclamas liberadoras se van convirtiendo en

totalitarias y los derechos en deberes inexcusables. Todo ello en una divertida transposición al teatro por la que Marat, Robespierre y Danton, tras decretar la igualdad escénica total, obligan a todos los espectadores a hacer teatro bajo severas penas y piden la delación anónima de los disidentes: “Quiconque sera soupçonné de ne pas faire du théâtre sera arrêté, arrêté, arrêté... Dans cette boîte (*Il sort une boîte*) qu'on va placer au coin des rues, vous allez pouvoir glisser les noms de ceux qui sont soupçonnés de ne pas faire du théâtre.” (MMI: 100). “Voix dans la lumière aveuglante”, un módulo de *Théâtre décomposé*, va en la misma dirección pero con unas coordenadas estéticas diferentes: consiste en una sucesión de gritos y proclamas con que un revolucionario arenga la muchedumbre en su afán destructor exaltando ideales revolucionarios sin la más mínima reflexión. La destrucción se cierne sobre cerdos, *salauds*, parásitos, ladrones, nobles, burgueses, banqueros, cardenales, jueces, ministros, rey, reina, delfín. Dios, Trinidad, Espíritu Santo, Danton, Marat, Robespierre, etc., por lo que al final los arengados se asesinan entre ellos, incluido el que los ha sublevado, salvo uno que, al final, queda lamentándose por haberse quedado solo.

En una obra muy reciente, *Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées* (2011), Visniec vuelve a tratar el tema situando a tres personajes de *La gaviota* de Chejov, Nina, Trigorin y Treplev, años después, en plena Revolución de Octubre. El trío amoroso se divide claramente en relación con este tema. Trigorin, escritor que, como es sabido, enamoró y arrebató Nina a Treplev, desconfía de las revoluciones: “Les révolutions n'ont jamais abouti à rien. La seule révolution que l'humanité aurait dû faire, c'est de

rendre les gens plus humains” (NFM : 38), prefiriendo las reformas y los avances graduales : “Une nouvelle société se construit de la même façon qu’un être humain qui grandit. Avec patience, dans le temps, par étapes...” (NFM : 48). Nina y Treplev, sin embargo, sucumben a la utopía revolucionaria ligándole su utopía amorosa, rediviva después de los años de separación. Al final de la obra, descubren el cadáver congelado de un soldado herido bloqueando la puerta –seguramente el autor de los disparos a los que no hicieron caso el día anterior–, indicio poco positivo sobre la revolución que confirman las palabras de Trigorin: “L’hiver qui nous écrase durera peut-être cent ans... La neige commencera à fondre seulement lorsque le souffle de la révolution perdra peu à peu de sa force” (NFM : 63).

1.2. Guerra y guerras

El antibelicismo impregna varias obras de Visniec mostrándonos el camino que lo ha llevado a escribir *La palabra progresa...* En *Les chevaux à la fenêtre*, escrita en rumano en 1986, compuesta de tres cuadros entre los que se nombraban distintas guerras europeas en el tiempo, se hacía una mordaz crítica antibelicista que ridiculizaba el discurso que la sustenta, sin renunciar ni a lo grotesco ni a lo fantástico. Así, resulta hilarante que el personaje encargado de dar la mala noticia de la muerte de un familiar en la guerra, esté orgulloso del tacto con que sabe hacerlo, pues consigue que, al final, sean los familiares de la víctima quienes se apiaden de él. La ridiculización del heroísmo guerrero se ponía de manifiesto en las muertes o heridas de guerra del personaje

de cada cuadro: el hijo muere por la coxa de un caballo, seguida de una disminución de su cuerpo hasta desaparecer, según el mensajero; el padre, único superviviente de la batalla, enloquece porque un caballo no deja de perseguirle; el marido, abanderado a la cabeza del asalto, se enreda con la bandera y muere pisoteado por sus compañeros. La esposa, en lugar de su cuerpo, recibirá las botas que lo pisaron con el encargo de sacarles brillo. Ese mismo personaje, antes de su última partida, mostraba su obsesión obligando a su mujer a disponer toda la vajilla de la casa en formación de batalla y repitiendo sin cesar las proclamas belicistas de su coronel: la guerra purificadora de los pueblos y las almas (CF: 49-50), la sangre vertida como el fermento que *nos* mantiene unidos (52), la reconstrucción del mundo a imagen y semejanza de los vencedores (54), etc.

Algunos módulos teatrales han vuelto a tocar este tema. “Le dépanneur”, en *Théâtre décomposé*, es el monólogo del trabajador encargado de reparar las máquinas que recuperan los cuerpos muertos en la guerra y los entierran mecánicamente según el rito de su religión. Llama la atención, en un contexto casi de *ciudad-ficción*, la extrema insensibilidad del personaje, entregado de forma totalmente mecánica a su labor, lo cual contrasta con los poemas que escribe sobre la naturaleza, que ha tocado sus sentimientos a lo largo de los viajes para reparar las máquinas desenterradoras y enterradoras (TD: 17-19). Dos módulos teatrales de *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude* tienen una relación más directa con *La palabra progresa...* En “Le retour à la maison” (AVD: 23-38), dentro de una atmósfera grotesca y fantástica, el general despierta a todos los muertos en combate para retornar a casa en el desfile de la victoria. Sin em-

bargo, pese al clamor inicial victorioso, los muertos de distinta consideración se enzarzan en una discusión interminable sobre el lugar que deben ocupar en el desfile habida cuenta el modo en que perdieron la vida. Hasta que al cocinero se le ocurre una solución genial: que todos pasen por el molinillo, para obtener una pasta homogénea de la que se dará un trozo a cada familia. Y así se hace.

En otro módulo teatral, “Pense que tu es Dieu” (AVD: 7-14), encontramos dos personajes con los mismos nombres de los cuñados enfrentados de *La palabra progresa...*: Vibko y Stanko. El primero es un francotirador veterano que está instruyendo al segundo, novato de 17 años, desde la posición de tiro. El primero da unos consejos de una tremenda crudeza al segundo para que haga bien su *trabajo*; sin embargo a este le cuesta conseguir su primer muerto. Renuncia a las primeras víctimas potenciales, unas ancianas y una niña, para acabar disparando sobre un hombre que viene tranquilamente de comprar leche de la tienda. El tiro falla reventando la botella de leche, pero Stanko no puede volver a disparar porque la leche le da náuseas. Los argumentos de Vibko son tan poco creíbles que, con el toque grotesco del autor, pueden hasta hacer reír amargamente, viendo cómo el fanatismo vuelve insensible a la humanidad de los otros: “Qu’ils soient jeunes, vieux, femmes, hommes, enfants, peu importe. Ils veulent nous bouffer le pays et nous, on les oblige à se terrer dans leur trou. Voilà notre mission” (AVD: 11).

En el marco de la guerra, la obra más directamente relacionada con *La palabra progresa...* es *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*. Kate, ginecóloga norteamericana, trata en la obra a Dorra, que pa-

dece una neurosis traumática –en palabras de Kate– tras haber sido sometida a una violación colectiva durante la guerra de Bosnia. Dorra, ya en proceso de recuperación, considera que después de lo ocurrido no tiene país alguno, con unos argumentos que anuncian indudablemente cosas que sucederán en *La palabra progresa...* : la gente no conseguirá entender cómo ha sido posible lo que ha ocurrido (DSF: 45), se paga por encontrar el cadáver de un hijo y poder enterrarlo, cuando los prisioneros cavan su propia fosa encuentran soldados de la Segunda Guerra Mundial que ya yacen allí, las jóvenes son vendidas, a veces por cartones de cigarrillos, para entregarlas a las redes de prostitución que las llevan al Oeste, las madres no pueden pasar el duelo porque no se ha identificado el cadáver de sus hijos, hay perros echados vivos al pozo que aúllan varios días antes de morir (DSF: 57-58).

La importancia dada en *La palabra progresa...* a la recuperación de los cuerpos –y por tanto a la memoria histórica– tiene un antecedente en el personaje de Kate, que ha trabajado en las fosas comunes de los Balcanes, en concreto en Srebrenica. Todo indica que es como si Visniec hubiera decidido representar el mismo conflicto después de esta obra, pero desde la perspectiva del retorno de los refugiados. Y sin embargo, da la impresión de que la segunda obra tiene un final más pesimista que la primera. Así en *Du sexe de la femme...*, Dorra acaba teniendo el hijo fruto de la violación y lee al final de la obra un cartel en el jardín que informa que un árbol muerto será cortado y se plantará en su lugar inmediatamente: “pour votre joie et bonheur, un jeune arbre” (DSF : 60). Sin embargo, en *La palabra progresa...*, tras encontrar y enterrar el cuerpo del hijo muerto, el retorno de

su hermana, que ha estado ejerciendo la prostitución de París, se presenta en una atmósfera incierta que nos hace dudar si la joven está viva o ha sido asesinada por las redes de tráfico de personas. De ahí que parezca más pesimista este desenlace que el de la primera obra.

1.3. Nacionalismo, comunismo, capitalismo

Nacionalismo, comunismo y capitalismo, esto es las ideologías políticas que han intervenido en la guerra cuyas secuelas vemos en *La palabra* progresa..., reciben todas ellas acerbos críticas, tanto en esta obra como en otras anteriores. La segunda escena, en la que el miliciano se dirige a los refugiados en el momento en que cruzan la frontera, pone de manifiesto cómo el nacionalismo ha pasado, tras la guerra civil que ha derribado el régimen anterior, a ejercer una opresión, aun cuando acompañada por otro discurso, similar para los ciudadanos corrientes. La sacralización de la patria, de la nueva frontera, de la sangre vertida por los héroes es acompañada por el desprecio de los traidores que regresan, a los que se perdona humillándolos públicamente y obligándoles a entonar el nuevo himno nacional. La penúltima escena presentará otro personaje grotesco que ridiculiza la obsesión nacionalista por la frontera: mientras el padre cava en esa línea divisoria buscando el cuerpo de su hijo, el miliciano muerto Kokai –tal vez el mismo de la escena segunda– se afana histérico para que no se profane la línea sagrada de la frontera con ese acto. Resulta además, ironía del destino, que Kokai ha muerto hace dos días cuando minaba precisamente la línea de la frontera. Esta muerte grotesca y

la insumisión del padre que profana sin ningún remordimiento la *línea sagrada* de la frontera son indicativas de la posición del autor en relación con los nacionalismos excluyentes.

La crítica del nacionalismo tiene antecedentes en otras obras. El más directo está en *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*. Kate intenta desde el principio entender la violencia ejercida sobre las mujeres, poniendo en relación la frustración nacionalista y la frustración sexual, para acabar concluyendo que los combatientes no violan por placer salvaje o frustración sexual, pues: “Le viol est une forme de stratégie militaire pour démoraliser l’ennemi” (DSF : 13). Dorra, metiéndose en la piel de los hombres de los Balcanes, se dirigirá después al público mostrando la relación entre el *spleen ancestral* de esa tierra y su frustración política y nacionalista, padecida en primer lugar por las mujeres de esos hombres en su vida cotidiana. Y la dificultad de entendimiento entre los diferentes pueblos de los Balcanes se pondrá de manifiesto en la escena 20, cuando Dorra, asumiendo el discurso de los hombres de cada comunidad, mostrará los tópicos y rencores mutuos de esos pueblos: zingaros, albaneses, turcos, judíos, serbios, croatas, griegos, húngaros, rumanos y musulmanes. Aunque, con un giro inesperado, se verá que la falta de entendimiento entre las comunidades nacionales, culturales o étnicas no se da únicamente en ese espacio, ya que Kate hablará también de los tópicos y rencores en su país contra los negros, indios y mejicanos.

Jeanne et le feu es una provocadora visita a uno de los personajes históricos más emblemáticos de la nación fran-

cesa: Juana de Arco. Ciertamente, el tratamiento del personaje es complejo, pues aunque por un lado se deconstruye el mito, por otro no faltan apreciaciones positivas sobre el personaje real. Lo más divertido –y provocador para el mito nacionalista– es la explicación que se da en la obra al triunfo de Juana de Arco. Esta se presenta a sí misma como el milagro necesario para salvar a Francia pero es contradicha por el bufón que, en una interferencia de los niveles de ficción, le explica junto al cuentista que el mito de Juana de Arco fue inventado por un concilio secreto de bufones. Estos, hartos de la incapacidad mostrada durante tanto tiempo por los reyes para evitar la guerra y sabedores del acceso privilegiado que tienen a ellos, son los que acuerdan buscar a una virgen para salvar a Francia. Y pasan revista a varias iluminadas hasta encontrar aquella que pueda influir sobre la voluntad real. Sin embargo, este tratamiento provocador del mito nacionalista convive con un reconocimiento tácito de la grandeza del personaje a través de las acusaciones del tristemente conocido Pierre Cauchon. El hecho de que Juana de Arco diga que oye la voz de Dios es lo que realmente preocupa al inquisidor, pues podría incitar a que el pueblo ya no escuchara a la institución de la Iglesia sino directamente a Dios, perturbando por tanto el orden social y espiritual establecido. Lo cual no impide que haciendo de Juana de Arco el invento de un concilio secreto de bufones se esté socavando uno de los mitos clave de la nación francesa. Otro ejemplo más de la desconfianza de Visniec con los credos nacionalistas.

La palabra progreso... nos sitúa, como vimos, en el momento en que un país acaba de pasar del comunismo al capitalismo. Después de observar los conflictos de la ciudad

de los hombres en el universo de ficción teatral de Visniec, y conociendo su autoexilio, no es necesario insistir sobre sus acerbas críticas al comunismo. A ello hay que añadir la provocadora y divertida explicación de la caída del comunismo que da el travesti, Caroline, a Ida, hermana de Vibko: la frustración, la represión sexual y la prohibición de los prostíbulos (LMP: 37-38).

Sin embargo, también es evidente que ese cambio político en *La palabra progresa...* no se ha traducido en una mejora sustancial de la convivencia en la ciudad de los hombres. El trato dispensado a los refugiados, la negación de la memoria histórica y, por tanto, de la reconciliación, así como el tratamiento grotesco y provocador del único personaje claramente afín a los valores de la nueva sociedad, esto es el vecino Yrvan, lo ponen de manifiesto. En una entrevista Visniec ha hecho unas llamativas declaraciones sobre las razones por las que se ha impuesto el capitalismo al comunismo en Europa del Este:

Sembra uno scherzo filosofico ma non lo è: il comunismo è stato vinto dal punto di vista ideologico dalle etichette, dalle buste di plastica e dagli involucri occidentali (...) Su alcune c'era scritto MARLBORO, su altre ELVIS, su altre SUPERMARKET... Per gli esteuropei, però, tutte queste parole significavano tutt'altro, esse significavano ABBASSO IL COMUNISMO! ("Identificazione")

Así pues, Visniec atribuye la victoria del capitalismo a su cultura del consumo unida a un dominio de la publicidad y las imágenes que, de haberse dado también en los países comunistas, les habría permitido resistir más tiempo. El

hecho de que la sociedad de consumo capitalista sea quien haya vencido al comunismo le hace pronunciar esta conclusión pesimista:

Oggi mi sembra estremamente triste il fatto che la società di consumo occidentale abbia sconfitto l'utopia comunista. Una forma di lavaggio del cervello è stata scacciata da un'altra forma di lavaggio del cervello. ("Identificazione")

La crítica de Visniec es implacable contra el capitalismo neoliberal triunfante con la globalización, que conduce a través de otras vías a la misma negación de la democracia, la libertad y las ideas que el comunismo:

Il fatto che il sistema comunista sia stato uno disastro per l'uomo e per la natura non significa però che non dobbiamo notare le derive, gli eccessi e le tendenze mostruose *dell'ordinamento commerciale eccessivo* in cui stiamo vivendo. (...) No, quelli che ci organizzano la vita e il futuro sono esclusivamente negozianti e banchieri, uomini d'affari e traders. In altre parole individui che hanno bisogno di uno spazio vasto, senza limiti in cui far circolare liberamente prima di tutto i soldi, la merce, la forza lavoro, le imprese, ma non la democrazia, gli ideali di libertà e le idee. ("Identificazione")

El nuevo vecino Yrvan es la grotesca expresión de la cultura capitalista extrema para la que todo se puede comprar y vender haciendo uso de una publicidad engañosa. Así, desde su primer encuentro con el padre, percibimos que la compasión que manifiesta por este es pura apariencia para ganárselo y venderle cualquier cosa, haciendo descaradamente negocio

con la desgracia ajena. El hecho de que haya recogido los restos humanos de la guerra que ha encontrado hasta hacer de su cueva *un supermercado de cadáveres* anónimos es la prueba más contundente, revestida de tintes grotescos y casi irreales, de su falta de escrúpulos para hacer negocios con lo que sea. Como lo es también la propaganda que hace refiriéndose a la necesidad de ofrecer a las viudas un *cadáver de fortuna*, aunque se les engañe haciéndoles creer que es el de su hijo, para que así puedan hacer su duelo y seguir viviendo.

Visniec también es crítico con el trato que los países capitalistas de Europa dispensan hacia los refugiados políticos, lo cual pone en entredicho su supuesto respeto de los derechos humanos. El módulo teatral “Attendez que la canicule passe”, de *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*, es extremadamente claro sobre este tema. En él una mujer con un niño en brazos quiere entrar en el *territorio de los derechos humanos*, pero la centinela se lo prohíbe. La mujer le explica que huye de la guerra, que su patria se ha fragmentado en pequeñas patrias que pelean entre ellas, que ya no tiene nacionalidad: “Ma nationalité c’est cet enfant que je porte dans mes bras. Ma nationalité c’est la terre.” (AVD: 15) Pero la centinela no la deja entrar ilegalmente: debe presentar sus papeles, no tiene pasaporte. “Mon seul passeport c’est mon enfant qui commence à avoir faim”, le contesta la mujer (AVD: 16). El diálogo se mueve entre lo poético y lo absurdo con las razones expuestas por la mujer y el rechazo de la centinela: la mujer ha rellenado su solicitud de asilo con palabras poéticas, añadiendo incluso un poema, por lo que los ordenadores están echando humo, todo ello con un sorprendente desenlace que invitamos el lector a

conocer directamente. Esa crítica a Occidente también está muy presente en *La palabra progresa...* a través de los avatares por los que pasa la hermana de Vibko, Ida. Caída en las redes de la mafia, acaba ejerciendo la prostitución en París hasta que es expulsada de su prostíbulo por limitar sus servicios sexuales a los hombres de raza negra. La contestación de la madama es una paradójica denuncia, amarga e hilarante al mismo tiempo, de la autocomplacencia occidental: “On est en Europe, bordel! Et ici, on n’est pas raciste! L’Europe, c’est ça! Ici, tu suces tout le monde! Ici on ne fait pas de minauderies! (LMP: 58)

La palabra progresa... responde pues a diversas coordenadas del universo de ficción dramática de Visniec: la indagación en los conflictos, tanto horizontales como verticales, que se dan en la ciudad de los hombres, la crítica mordaz antibelicista y la referencia crítica a las ideologías políticas, que acaban negando la dignidad humana, ya sean nacionalistas, comunistas o capitalistas.

2.La extraña familiaridad de un universo dramático

El lector o espectador de las obras de Visniec suele tener una percepción compleja de su universo dramático. Muchas de las cosas que ocurren en la escena, a veces con un crudo realismo, le recuerdan indudablemente la vida real. Otras se le presentan tan grotescas, absurdas o exageradas que, aunque en principio puede descartarlas como propias de la vida real, duda primero y acaba comprendiendo que en su esencia, quitando a veces el toque provocador del autor –y sin que eso sea siempre necesario– son reales o al menos vero-

símiles. Y en otras ocasiones, percibe que lo que tiene ante los ojos es simple y llanamente fantástico o irreal, aunque casi siempre en combinación con las anteriores percepciones. El universo dramático de Visniec se mueve pues en las coordenadas del realismo, de lo absurdo y lo fantástico, haciendo persistir la duda entre sus límites y produciendo a menudo en su receptor la sensación de una *extraña familiaridad* con lo que ocurre en él, que lo sacude mezclando las lágrimas de la indignación con las de la risa.

2.1.El mundo de los vivos y de los muertos

La palabra progreso... es ejemplo de esa construcción del universo de ficción dramática. El crudo realismo de la obra, centrado en las desastrosas secuelas de una guerra civil, salta a la vista desde el principio. Sin embargo, tras unas escenas de duda, percibimos en seguida que ese universo dramático es también en parte irrealista al poner en escena personajes vivos junto a personajes muertos. El mundo de los muertos se materializa directamente en la escena a través del hijo muerto, Vibko, de los soldados caídos en la Segunda Guerra Mundial, Franz y Pralic, cuyos restos han sido encontrados, pero también de todos aquellos caídos en innumerables conflictos anteriores. Estos últimos no aparecen en escena pero forman parte, por lo que nos cuenta Vibko, de una extraña fraternidad de enterrados en el bosque a la espera de que sean rescatados sus cuerpos sin vida. Fraternidad de antiguos contendientes que es en sí misma una denuncia antibelicista. Son tantos que, en una amarga y divertida exageración, afirma Vibko: “On dirait que personne n’avait

envie de mourir chez soi et on venait de très loin pour crever ici” (LMP: 31). Las acotaciones también nos crean momentos de irrealidad en la escena 13: las camisas que tienden las madres se van una tras otra manchando de sangre antes de ser enterradas en una carretilla con una vela encima. Lógicamente, la dimensión fantástica tiene aquí al instante una lectura simbólica, pues estamos ante una suerte de metáfora escénica del sufrimiento de las madres por los hijos muertos cuyos cuerpos no encuentran.

La galería de personajes irreales o fantásticos, ya sea en esencia o porque en algún momento tienen un comportamiento de estas características, es inmensa en el teatro de Visniec. Unos pocos ejemplos nos pueden dar idea de la consustancialidad del fenómeno con este universo dramático. Uno de los más característicos es el personaje central de *Trois nuits avec Madox*. Madox, como poco a poco se descubre a través de los personajes que han tratado con él, no puede evitar aparecer al mismo tiempo en diferentes lugares, un extraño fenómeno que provoca, como explicábamos antes, que sea perseguido por los que han tratado con él, incapaces de encajar esta diferencia en sus mundos personales. Pero el desenlace refuerza aún el carácter fantástico de la obra: cuando los agresores se acercan a la habitación de Madox, se percatan de que cada uno de ellos ya está también en ese lugar jugando a los dados con la víctima y, de que, por lo tanto, comparten el don de Madox.

Personajes de estas características son abundantes en los módulos de *Théâtre décomposé*. Así, “Le mangeur de viande” pone en escena un hombre que, de gustarle mucho comer carne, pasa a comer cualquier tipo de carne y de cosa,

para acabar comiéndose a sí mismo y pedir ayuda cuando ya está comiéndose su propio cerebro. “L’illusioniste” nos muestra un mago que hace realmente desaparecer todo hasta quedarse con un solo espectador en el barco, el cual le anuncia que también ha desaparecido la tierra que se veía en el horizonte. “L’homme au miroir” relata la extraña relación de un hombre que aprende a conversar con su espejo hasta penetrar y confundirse con él. *L’histoire des ours panda...*, tras moverse entre la realidad y la fantasía, tiene un desenlace que se inclina por esta última. Así, al final de la obra, el saxofonista, guiado por la mujer, sueña despierto en la cama contando que le gustaría vivir en Frankfurt y que los osos panda eran los animales que prefería de niño, a lo cual la mujer responde que en su próxima vida será un oso panda y ella irá a visitarlo al zoo de Frankfurt. Cuando, después, la policía y los vecinos entran, encuentran la cama vacía mientras suena a los lejos un saxofón, señal de que algo fantástico ha tenido lugar. Otros casos llamativos de estos personajes son los fetos capaces de hablar: el de Dorra, fruto de una violación, en *Du sexe de la femme...*, que tiene una amarga conversación con su madre, y el del hijo de Meyerhold, en *Richard III*, que desde dentro del vientre de su madre y, después, recién parido con forma de muñeco movido por hilos, se suma con violencia verbal a las críticas de los censores contra su padre.

En algunas obras los personajes fantásticos se acumulan hasta crear un atmósfera entre irreal y onírica. Es el caso de *La femme-cible et ses dix amants*, situada en una feria donde las atracciones se convierten en nítidas irrealidades: una mujer, con un cuchillo clavado en la cara, que sale cada noche para tener diez amantes, cada uno de los cuales debe

quitar y ponerle el cuchillo en el ojo, uno niños que se pasean con una goma gigante que lo borra todo a su paso, ángeles con una oreja cortada que duermen perezosamente en los cubos de basura hasta que una señora con escoba los expulsa y van a entonces a refugiarse en las alcantarillas, una habitación de la casa de los horrores donde hablan cabezas cortadas, etc. Y finalmente, recordaremos que la aparición masiva en escena de los muertos en combate ya se daba en el módulo teatral “Le retour à la maison” (AVD).

Sin embargo no sólo son fantásticos los personajes humanos en el universo de ficción teatral de Visniec. En primer lugar, destacan algunos objetos que adquieren una extraña animación. Es el caso del agujero en el que se afanan inútilmente Bruno y Grubi en una de las primeras obras del autor: *Mais maman ils nous racontent...* Un extraño agujero animado que regala a veces su esfuerzo con luz y música, expulsa cosas extrañas, del que entran y salen inesperadamente personajes, y por el que al final de la representación, según las acotaciones, deben salir actores y público. Otro objeto fantástico es, en *Paparazzi*, la máquina dispensadora de bebidas en el metro que, de pronto, le expone al vagabundo su preocupación por las noticias que circulan en relación con una probable catástrofe cósmica. Sorprendente preocupación para una máquina: la noche sin fin que puede comenzar con la catástrofe la está angustiando por su falta de sentido de la duración, pues siempre ha estado metida en un túnel del metro. Otras veces son fantásticos los acontecimientos en que están involucrados los objetos, como la lluvia de panes caídos del cielo que maravilla a Bruno y Grubi al final de *Du Pain plein les poches* y les hace olvidar su propia miseria moral.

De la enigmática y amplia fauna del universo dramático de Visniec solo nos queda en *La palabra* progresa... el perro muerto de Vibko, que ladra en el pozo de la casa hasta que su cuerpo es encontrado y enterrado por el padre. No obstante, este tema es de tal amplitud y tiene tantos matices que merecería un estudio específico. Nos limitaremos a algunos ejemplos, indicativos de que el universo de ficción dramática de Visniec hunde sus raíces en la relación entre el hombre y los animales. En primer lugar, el motivo del perro que ladra en el pozo ya aparece en una de las primeras obras: *Du pain plein les poches*. Pero, por lo general, los animales acaban teniendo un extraño comportamiento, a veces agresivo con los hombres, con tintes de irrealidad y fantasía. Es el caso del sorprendente comportamiento de los caballos en tiempo de guerra, en *Les chevaux à la fenêtre*, que persiguen y atacan algunos personajes. Los módulos teatrales de *Théâtre décomposé* nos ofrecen numerosos ejemplos: un caballo que persigue a un hombre por todas partes (“L’homme au cheval”), un domador de extraños animales –uno de ellos fantástico y sin nombre– que duermen sobre su cuerpo y acaban devorándolo (“Le dresseur”), una invasión de mariposas que devoran todas las cosas bruscas de la ciudad, por lo que los ciudadanos lo hacen ahora todo lentamente, incluso el amor (“La folle tranquille”); una invasión de caracoles pestilentes que devora las mariposas pero obligan a estar en silencio ya que cada vez que alguien habla sale un nuevo caracol pestilente (“La folle lucide”); un hombre estrecha los lazos con una cucaracha hasta ocupar su lugar (“L’homme au cafard”), etc. El aspecto fantástico se refuerza con seres que ya no son animales reconocibles: un hombre conversa tranquilamente con el dueño de un extraño ente de cuatro bocas que lo devora tranquilamente (“Voix dans le noir 1”), un ser difuso

e indescriptible llega con forma de lluvia inodora que vacía todas las cosas de su sustancia, deja la ciudad cubierta de despojos, vigila los cerebros y respira en ellos.

L'histoire des ours panda nos ofrece un ejemplo en el que se entrecruzan algunos de los anteriores y nos sugiere que el animal en este universo dramático, además de fascinar, puede ser a la vez peligro pero también salvación para el hombre, adquiriendo distintos valores simbólicos. En esta obra la mujer regala al hombre unos pájaros invisibles, en una jaula cubierta donde se oyen sus pasitos. La prueba de su existencia es que se comen la comida que se les pone. También tienen una extraña forma de reproducirse por medio de la luz y hay que retirar las crías recién nacidas de sus madres para que no las devoren, todo ello con complicado procedimiento pues son invisibles. Cuando regresa más tarde la mujer, encuentra que la habitación está llena de jaulas y el hombre, que ha sido devorado por los pájaros, flota como una incorpórea presencia. Esos animalillos empezaron a hacer el amor con todo lo que tocaban y ahora lo hacen incluso con el pensamiento de ese hombre. La escena acaba con la petición del hombre invisible y vacío de cuerpo a la mujer: “Tu ne peux pas me rejoindre, toi aussi, de ce côté-là? J’aimerais bien qu’ils fassent l’amour avec les instants même où nous faisons l’amour” (HOP: 93), lo que pone de relieve cómo se entremezclan el peligro pero también la salvación en esos animales fantásticos.

Uno de los aspectos clave de *La palabra* progreso... son los límites entre el universo real de los vivos y el universo fantástico de los muertos, así como la interrelación que se establece entre ambos. Desde la tercera escena ambos mun-

dos están presentes el uno junto al otro mediante las palabras que el hijo dirige a sus padres cuando han regresado a casa. Ciertamente, si se recuerda la primera escena que enfrentaba al hijo con su cuñado, se puede intuir pronto que el hijo que aparece en escena está muerto. Pero la obra nos lleva a esa conclusión poco a poco con diversos indicios que encuentran su confirmación definitiva en la décima escena cuando Yrvan, el nuevo vecino, dice: “Bon, écoutez, ce que je voulais vous dire c’est que je n’étáis pas ici lorsqu’on a tué votre fils” (LMP: 21). Antes de ese momento, la duda ha ido progresivamente convirtiéndose en certeza con indicios diversos: el hijo se dirige en varias ocasiones a los padres sin que estos le contesten y no entiende el porqué de su silencio; la madre pone un plato en la mesa al hijo, que se desliza, cae y se rompe en pedazo varias veces; el hijo es el único en oír los ladridos del perro muerto en el pozo. A lo que hay que añadir afirmaciones de la madre que nos inducen a pensar que el hijo que buscan está muerto: “Ils l’ont enterré à la hâte” (LMP: 12), “Pourquoi te caches-tu sous la terre?” (LMP: 16). Una duda similar se produce al final de la obra cuando un miliciano intenta impedir, de un modo histérico, que el padre cave en la línea de la frontera, sin que este le haga caso alguno. El hijo muerto le explica entonces a su padre que se trata del miliciano Kokai, muerto cuando colocaba una mina y cuyos restos han quedado esparcidos a uno y otro lado de la frontera.

Pero el momento de duda máxima se produce al final de la obra, sin que hayamos conseguido resolverla plenamente. De hecho, el autor propone dos escenas finales al director teatral, ambas con cierta ambigüedad, aunque cada una parece inclinarse más en sentido opuesto. Se sitúan cuando Ida,

la hermana de Vibko que ha sido expulsada de su trabajo de prostituta, ha regresado a casa y está sentada en la mesa. En la escena 25, la hija se dirige a la madre reprochándole, con palabras similares a las que utilizó su hermano muerto, que no le haga caso y afirmando que está viva: “Mais je ne suis pas morte. Je suis ici. Je te parle” (LMP: 66), para acabar con palabras esperanzadoras para todos: “On est quand même chez nous. La maison n’est pas entièrement brûlée. On va s’en sortir” (66), mientras los tres se ponen a comer. Ciertamente, aunque las palabras de la hermana se parecen demasiado a las del hermano para no sugerirnos que puede estar muerta por la represalias de los traficantes de seres humanos, el hecho de que afirme tan claramente que está viva y que todos acaben comiendo –algo que no ocurrió nunca con el hijo muerto– hace pensar que Ida ha regresado viva y que el silencio de los padres es tal vez debido a la vergüenza por el oficio que ha ejercido su hija o al dolor por la muerte del hijo. El otro final posible, la escena 25 bis, sitúa a Ida sola en la mesa y repitiendo exactamente las primeras palabras de su hermano a sus padres, sin obtener ninguna respuesta ni reacción de nadie. Aquí, todo parece indicar que Ida está muerta, aunque también persista algo la duda.

El juego de la ambigüedad en *La palabra* progresa... se complementa con las interferencias entre el mundo de los muertos y los vivos. En repetidas ocasiones el hijo muerto se dirige sus padres sin que estos ni contesten ni reaccionen, poniendo de manifiesto de este modo la separación entre ambos mundos (escenas 3, 6 y 9). Ciertamente, el hijo no se relaciona igualmente con sus dos progenitores, pues insiste en que el padre sí habla a solas con él, pidiéndole incluso

que actúe de intermediario con su madre. Esa mediación se produce también en sentido inverso: la madre se dirige al hijo muerto ausente (escena 8) o presente (escena 15 de la merienda en el bosque) pidiendo al padre que repita sus palabras al hijo, lo que hace de modo mecánico (escena 8), sin que haya contacto alguno con él.

Sin embargo, el muro que impide la comunicación entre el mundo de los muertos y de los vivos se resquebraja en algunos momentos produciendo fantásticas interferencias. Así, en la escena 14, mientras el padre cava en el bosque buscando el cuerpo de su hijo, mantiene una conversación con él en la que este no puede desgraciadamente darle información alguna sobre su paradero. Más llamativas nos resultan las pequeñas interferencias entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos que se producen cuando se materializa a un tiempo el muro insalvable que los separa. Así ocurre durante las dos visitas de Vibko a sus padres acompañado cada vez por un soldado muerto, cuyos restos están sobre la mesa. En la escena 12, Pralic, soldado serbio muerto en 1941, presentado a sus padres por Vibko, cuenta las circunstancias de su muerte pidiendo a los padres que hagan llegar sus restos a su hermana pequeña, que aún vive en Belgrado. No hay reacción por parte de los padres, sin embargo el padre responde a la despedida final del hijo, lo cual sobresalta a la madre que se queda mirándolo largamente. Se produce una interferencia similar en la escena 18, que se desarrolla casi del mismo modo, esta vez con Franz, soldado alemán muerto en la Segunda Guerra Mundial. Los padres no contestan a Franz, cuyas palabras en alemán son traducidas por Vibko, pero curiosamente acercan una silla para él y le ponen un plato después de que el hijo se lo pida.

En otro momento, la madre dice que oye los ladridos del perro muerto, algo que solo hace habitualmente el hijo también muerto (escena 8). Y finalmente, la escena 20 presenta una interferencia de características diferentes: aquí es el hijo quien pide a su madre que diga la palabra *satélite*, lo que esta hace aun sin dar seña alguna de que sea por la orden del hijo. Durante esa misma escena, en otro desajuste de niveles de vértigo, es el hijo quien cuenta al público lo que decía su madre asumiendo una suerte de función de autor, ya que los padres intervienen ilustrando lo que él está contando.

El encuentro final del cuerpo del hijo también se produce en medio de una interferencia entre el mundo de los muertos y de los vivos. Como antes decíamos, el miliciano muerto Kokai intenta desesperadamente que el padre no profane la frontera cavando en ella. El padre no reacciona cuando, al instante, Kokai le cuenta cómo ha muerto pero, gesto sorprendente, le tiende la botella de la que está bebiendo. Una interferencia aún más nítida se produce poco después cuando desentierra una mochila con una armónica, percatándose que es la de su hijo. Oyendo el grito del padre, la madre acude. Y entonces el padre da su armónica al hijo muerto que se pone a tocarla suavemente; una armónica perdida hasta ese momento que ya había sonado al final de varias escenas en que estaba presente el hijo o se hablaba de él. Pero además, el padre pasa otra vez la botella a Kokai, momento en el que aparece en escena la hermana –cuyo estatuto de ser vivo o muerte es ambiguo como vimos– con una maleta.

El mundo de los muertos y el de los vivos coexisten pues en el marco escénico durante toda la obra, tan pronto sin comunicación, comunicados o con sorprendentes interferen-

cias a través de gestos y objetos. Tanto la presencia simultánea de uno y otro como sus contactos crean una atmósfera fantástica e irreal en la obra, pero cargada de un profundo simbolismo que no nos evade sino, al contrario, nos adentra más profundamente en la realidad, mostrándonos el peso que supone para los vivos la muerte de sus seres queridos y la injusticia de la memoria histórica que ha borrado a los que murieron sin darles el digno entierro que merecen.

2.2. Lo grotesco y lo absurdo

La cruda realidad en *La palabra* progresa... se matiza con tonos grotescos y absurdos que, bajo el impulso de la risa liberadora, permiten ahondar aún más en ella. Ciertamente, están concentrados en escenas y personajes concretos, con una proporción muy reducida en comparación con otras obras, pero no son por eso menos significativos. De hecho, abordando los conflictos en la ciudad de los hombres, hemos constatado en más de una ocasión cómo la conducta de los hombres se volvía contraria al buen sentido no para mostrarnos un mundo irreal sino precisamente bien real, al tiempo que nos causaba risa su ridiculez realzada por el toque provocador del artista. El propio Visniec se ha referido con claridad a la doble dimensión de lo absurdo teatral:

À l'époque où je découvrais les pièces de Ionesco, dans une Roumanie communiste où l'absurde quotidien rivalisait avec le théâtre de l'absurde je découvrais en effet la liberté absolue et un outil extrêmement efficace de lutte contre l'oppression, la bêtise et le dogmatisme idéologique. (DSE: 7)

Visniec nos indica con estas palabras que la creatividad del artista se pone tanto a prueba revelando lo que la realidad tiene de absurdo en sí, dándole si acaso un realce provocador, como configurando realidades imaginarias absurdas, apostando tanto en un caso como en otro por luchar contra la opresión, la estupidez y el dogmatismo ideológico. Esa doble dimensión se ve con claridad en la obra de cuyo prólogo hemos extraído la cita anterior: la representación improvisada de *La cantante calva* de Ionesco por los reclusos en su celda los libera interiormente de la opresión a la que están sometido y pone de manifiesto la injusticia de su encarcelamiento por motivos ideológicos. Pero, al mismo tiempo, nos reímos de lo absurdo que resulta que el director de la cárcel no puedan entender que sus reclusos se rían improvisando esa obra o que el jefe de redacción, en su discurso, criticando *La cantante calva*, afirme en relación con el teatro llamado *de lo absurdo* en Francia: “Mais nous, on n’est pas un pays de l’absurde. On ne construit pas une société de l’absurde. Donc, on n’a pas besoin de l’absurde chez nous. Nous, nous sommes dans une logique scientifique, nous ne sommes pas dans une logique absurde” (DES : 28).

En *La palabra* progresa... lo grotesco y lo absurdo se concentran en dos personajes, Mirka e Yrvan, teniendo como referente último la negación de la memoria histórica y el comercio con el sufrimiento ajeno en un mundo en que todo se compra y se vende. Mirka, presentada como *la vieja loca*, está colérica de que la gente de noche tire huesos humanos en su casa; no sabemos la razón de ese gesto aunque la actividad a la que se dedica, que conoceremos poco después, podría ser la causa de esas pequeñas venganzas. Así, en la escena 24 asistimos a una grotesca negociación entre Mirka y el padre sobre el precio de la información para dar

con el paradero del cuerpo de Vibko, a medida que ambos se van emborrachando y la veja loca afirma hipócritamente: “Je n’aime pas marchander sur les malheurs des gens” para quejarse de haber sido estafada y robada con el precio final (LMP: 62). Pero los tintes grotescos aún se hacen más intensos con Yrvan, el nuevo vecino: ha creado en su cueva un *supermercado de cadáveres*, reuniendo todos los restos humanos que ha encontrado y clasificándolos en diferentes estanterías. La publicidad que hace, sus razonamientos para justificarse así como los criterios de marketing que utiliza para que su negocio funciona nos llevan a uno de los momentos culminantes de lo absurdo y lo grotesco, a un horror del que nos libera la risa más amarga.

Finalmente, lo absurdo se manifiesta también en la obra a través de la degradación de la comunicación. Hablar, como veremos, no significa siempre comunicar ni conversar, por lo que a menudo resulta un ejercicio absurdo y hasta cómico. Una de sus manifestaciones está en las palabras que vivos y muertos se dirigen y desoyen recíprocamente, como hemos visto, aunque en estos casos pocos son los matices cómicos. Otras veces se da la absurda situación de que las palabras no sirven para comunicar y cooperar en el intercambio de información. Esta realidad es seguramente uno de los síntomas más claros de la degradación de las relaciones humanas y sociales en la postguerra de que trata *La palabra* progresa... El fenómeno sin embargo no es privativo ni mucho menos de esta obra. Lo podemos encontrar en otras anteriores como *Les Chevaux à la fenêtre*, donde las conversaciones entre madre, hija y mujer con sus respectivos hijo, padre y marido fracasaban por la obsesión bélica de los hombres; o también en la durísimas primeras escenas de *Du sexe de la femme*... en que Kate, empezando a tratar a Dorra

aún bajo el *shock* de la violación que ha padecido, solo cosecha el silencio absoluto a sus preguntas. Evidentemente, las falsas conversaciones también se dan con tintes paródicos en las situaciones de abuso de poder. La posibilidad dada a los enfermos mentales de hacer preguntas a Iouri Petrovsky, en *L'histoire du communisme...*, sobre su relato explicativo de la Revolución de Octubre, Lenin y Stalin, es una farsa *per se*, al tiempo que ese relato también raya con lo absurdo por su simplicidad y constantes repeticiones. Y algo parecido ocurre en *De la sensation d'élasticité...* cuando Sergiu es sometido a un interrogatorio por el director de la cárcel, que ha llegado a la conclusión de que *la cantante calva* es el nombre en clave de un espía extranjero. Sergiu, incapaz de hacer comprender al director lo que es el teatro de lo absurdo, acaba confesando que, efectivamente, así es y el propio Ionesco es el nombre de una trama internacional para derribar al régimen comunista rumano.

El discurso que el miliciano dirige a los refugiados cuando cruzan la frontera, en la segunda escena de *La palabra progresa...* es de esas características. Bajo la coacción, los refugiados contestan con un *sí* obligatorio al miliciano, que disfraza su imposición autoritaria bajo la apariencia de preguntas para las que, en realidad, no cabe elegir respuesta. En otras escenas, con relativa frecuencia, los personajes hablan pero no cooperan en la conversación. El padre, por ejemplo, contesta con monosílabos afirmativos a lo que le dice su mujer porque considera inútil contradecirla, a lo que le dice el propio Yrvan cuando quiere venderle algo a toda costa o a Mirka acusándole de tirar huesos a su casa. Y ciertamente, las escenas en París de Ida que no sabe hablar la lengua de sus clientes y sin más remedio que someterse a los

dictados de sus explotadores también nos muestran conversaciones solo aparentes, entre otras cosas por la falta de libertad de uno de sus interlocutores.

Hechos crudos de una cruel postguerra, absurdos en sí mismo y más aún por el toque del artista, hasta el punto de hacernos reír amargamente; todo ello mezclando en la escena el mundo de los vivos y de los muertos, en una extraña simbiosis de la realidad y la fantasía, son claves del universo dramático de *La palabra progresa...*

A modo de conclusión

La palabra progresa... responde pues a coordenadas generales del universo de ficción dramática de Visniec. Hemos intentado en esta introducción, de la mano de esa obra, mostrar su riqueza y originalidad, con la esperanza de que los lectores de lengua española tengan cada vez más interés por ella. Ciertamente no todas las líneas generales de este universo dramático cruzan el texto que presentamos. A modo de ejemplo, hay poco o ningún rastro en *La palabra progresa...* de la intertextualidad de este universo dramático, que pone en escena a autores –Chejov, Ionesco, Cioran, Beckett–, a sus personajes y crea a partir de sus obras. Como tampoco de la distorsión de relaciones entre autor, personajes y lector (también director teatral, actores y público) que, rompiendo las fronteras entre realidad y ficción dramática, constituye el núcleo de algunas obras como *Le dernier Godot*, *Le spectateur condamné à mort* o *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*. El fenómeno se produce esporádicamente en la escena 20 cuando Vibko se di-

rige al público contándole lo que sus padres hacen después en la misma escena. Y aun cuando las acotaciones no lo digan explícitamente, la obra invita en algunas ocasiones a salvar la distancia entre personajes y público⁹.

Visniec nos hace visitar en *La palabra* progreso... la cruda realidad de un conflicto de nuestros tiempos, ligado a las tensiones que atraviesan la vasta ciudad de los hombres, haciendo uso de la fantasía y lo absurdo no para evadirnos sino para aumentar la crudeza de su retrato. La distorsión por la fantasía y lo absurdo, por la irreal reunión de muertos y vivos, las dudas sobre la realidad o fantasía de lo que vemos en algún momento nos inducen, lector o espectador, a un trabajo de reconstrucción de la realidad, que llama a nuestra propia fantasía, creatividad y sentido crítico. Sin olvidar que la risa nos libera momentáneamente del horror que vemos, mas cuando cesa o se matiza por la amargura que la acompaña, nos hace añorar poder reír libremente para siempre. Algo que no podemos conseguir, como se encarga este autor de mostrarnos, por el peso de la realidad en que vivimos, pero sí podemos convertir en una mayor lucidez.

⁹ Tuvimos ocasión de comprobarlo en la puesta en escena de Jean-Luc Paliès (Aviñón, 2009) cuando en la escena 2 las palabras amenazantes del miliciano a los refugiados se dirigen por la posición, el gesto y la mirada, con un efecto poderosísimo, al público convertido por un momento en un grupo de personajes refugiados.

OBRAS DE TEATRO DE MATEI VISNIEC

Mais maman, ils nous racontent au premier acte ce qui s'est passé au premier, L'espace d'un instant, 2004. Escrita en rumano en 1979 y traducida por el autor.

Du pain plein les poches, Actes Sud-Papiers, 2004. Obra escrita en rumano en 1984 y traducida por Virgil Tanase. La edición incluye también *Le Dernier Godot*, *L'Araignée dans la plaie*, ambas escritas en rumano en 1987, y *Le Deuxième tilleul à gauche*.

Le spectateur condamné à mort, L'espace d'un Instant, 2006. Escrita en rumano en 1985 y traducida por Claire Jéquier y el autor.

Petit boulot pour un vieux clown, Actes Sud-Papiers, 1998. Escrita en rumano en 1986 y traducida por Claire Jéquier y el autor.

Les chevaux à la fenêtre, Crater, 1996. Escrita en rumano en 1986 y traducida por el autor.

Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle ?, L'espace d'un instant, 2010. Escrita en rumano en 1990 y traducida por el autor.

Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle, L'Harmattan, 1994.

Les partitions frauduleuses, Crater, 1995.

L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort, Actes Sud-Papiers, 1998.

Trois nuits avec Madox, Lansman, 1995.

Comment pourrais-je être ou oiseau ou L comme oiseau, Crater, 1997.

Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie, Actes Sud-Papiers, 1997.

Paparazzi ou La chronique d'un lever de soleil avorté, Actes Sud-Papiers, 1997.

L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux, Lansman, 2000.

La machine Tchekhov, Lansman, 2005.

La vieille dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour, Écritures Théâtrales Grand Sud-Ouest, 2009.

Le roi, le rat et le fou du roi, Lansman, 2002.

Attention aux vieilles dames rongées par la solitude, Lansman, 2004.

Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold, Lansman, 2005.

La femme-cible et ses dix amants, Lansman, 2005.

Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort, Lansman, 2007.

Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux, Lansman, 2007.

Enquête sur la disparition d'un nain de jardin, Lansman & Urgence de la Jeune Parole, 2008.

Jeanne et le feu, L'œil du Prince, 2009.

De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres, Lansman, 2010.

Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées, Lansman, 2011.

**La palabra *progres*a en boca de mi
madre sonaba tremendamente falsa**

de

MATEI VISNIEC

LOS PERSONAJES

VIBKO, EL HIJO

STANKO

EL MILICIANO, KOKAI

LOS REFUGIADOS

UN VIEJO

EL PADRE, VIGAN

LA MADRE, YASMINSKA

EL NUEVO VECINO, YRVAN

PRALIC, SOLDADO SERBIO DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

LAS MUJERES DE NEGRO

LA VIEJA LOCA, MIRKA

LA HIJA, IDA, HERMANA DE VIBKO

EL TIPO, EL CHULO

EL SEÑOR

EL TRAVESTI, CAROLINA

FRANZ, SOLDADO ALEMÁN DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

EL TIPO SIEMPRE SONRIENTE

LA MADAMA

Varios papeles pueden ser desempeñados por un mismo actor.
Reparto mínimo: dos mujeres, tres hombres.

/// significa “un tiempo”, “una pausa”.

Esta obra fue un encargo del Teatro Nacional de Craiova (Rumanía), en el marco de un proyecto iniciado por la Convención Teatral Europea y titulado “Teatro de Europa, espejo de las poblaciones desplazadas”.

Representaciones:

- Teatro Nacional de Craiova (Rumanía), 2005, escenografía de Serban Puiu.
- Martin E. Segal Theatre Center de Nueva York (EEUU), 2006, escenografía de Ian Morgan.
- Teatro Amalia de Tesalónica (Grecia), 2007, escenografía de Ersi Vasilikioti.
- Lectura dramatizada en junio 2007 en *el Théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées* (París), en el marco de los *Mardi midi*, dirigida por Jean-Luc Paliès.
- Teatro *de l'Oulle* (Aviñón), 2009, escenografía de Jean-Luc Paliès.

La palabra *progres*a en boca de mi
madre sonaba tremendamente falsa

1.

Vibko y Stanko. Los dos hombres están escondidos a uno y otro lado de una especie de tierra de nadie, que podría ser una calle desierta que separa dos campos en guerra.

VIBKO (*gritando*): ¡Stanko! /// ¡Stanko, hijo de puta! ¿Me oyes? /// Venga, hijo de puta, contesta. Sé que me oyes. /// ¡Joder, responde, no puedo quedarme aquí todo el día! ¿Me oyes o no?

STANKO (*gritando*): Sí.

VIBKO: ¿Aún estás vivo, hijo de puta?

STANKO: Sí.

VIBKO: ¿Aún no te han volado la tapa de los sesos?

STANKO: No.

VIBKO: ¡Mariconazo! ¡No te queda mucho, cabrón! Te vamos a hacer pronto picadillo, a ti y a los maricones como tú. ¿Me oyes?

STANKO: Sí.

VIBKO: ¿Me oyes y no dices nada?

STANKO: Digo que eres un mierda y un perro rabioso, y un día de estos te vamos a hacer tragar tu propia lengua.

VIBKO: Ayer, ¿fuiste tú el que me disparó?

STANKO: Sí.

VIBKO: ¿Y sabías que era yo?

STANKO: Sí.

VIBKO: ¿Sabías que era yo y aun así me disparaste?

STANKO: Sí, y la próxima vez te voy a reventar los sesos, no te preocupes.

VIBKO: ¡Mira que eres basura! ¿Os queda aún de comer allí? Hay un olor a podrido que viene de donde estáis... Pronto os vais a comer vuestra propia mierda, tú y los otros hijos de puta. En cuanto el viento sopla de vuestro lado, huele a mierda. ¿Ya habéis empezado a comer mierda? Stanko, ¿me oyes?

STANKO: Sí.

VIBKO: Te he hecho una pregunta.

STANKO: ¡Que te den!

VIBKO: Dime, hijo puta, ¿ha parido mi hermana?

STANKO: Sí.

VIBKO: ¿Cuándo?

STANKO: Esta noche.

VIBKO: ¿Y ha salido bien?

STANKO: Sí. Y entérate, tengo un niño, gilipollas.

VIBKO (*risa involuntaria sincera*): ¡Un niño!

STANKO: Sí. Y lo vamos a llamar como tú, inútil.

VIBKO: ¡Ah, no, no quiero!

STANKO: ¡Claro que sí, pobre gilipollas! Vamos a llamarlo Vibko porque para nosotros ya estás muerto, y vamos a llamarlo Vibko chiquitín para que la familia se acuerde de Vibko el gilipollas que ya está muerto.