

## En la solitud dels camps de cotó de Bernard-Marie Koltès

Dissabte 21 de gener de 2017

10:30h

**Bernard-Marie Koltès, *Une partie de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999. (Traducció: TNC)**

«Entrevista amb Jean-Pierre Han», Europe, 1r trimestre de 1983

[...] Hi ha una divisió molt clara entre *La nit just abans dels boscos* i l'obra anterior. D'entrada hi ha molt de temps, tres anys; tres anys durant els quals no vaig fer res o en els quals pensava que ja no escriuria mai més.<sup>1</sup> I quan em vaig posar a escriure, era completament diferent, era un altre treball. Les obres antigues, ja no m'agraden, ja no tinc ganes de posar-les en escena. Tenia la impressió d'estar escrivint teatre d'avantguarda; però, de fet, eren sobretot informals, molt elementals. Com més avanço, més ganes tinc d'escriure obres que tinguin una forma cada cop més rigorosa, precisa.

Abans, creia que el nostre ofici era inventar coses; ara, crec que és explicar-les bé. Una realitat tan completa, perfecta i coherent com la que de vegades descobrim en l'atzar dels viatges o de l'existència, no la pot inventar cap imaginació. Ja no em ve de gust inventar lloc abstractes, situacions abstractes. Tinc la sensació que escriure per al teatre, «inventar llenguatge», és un treball manual, un ofici en què la matèria és la més forta, en què la matèria no es plega a allò que un vol fins que s'endevina de què està feta, de quina manera exigeix ser manejada. La imaginació, la intuïció, només serveixen per comprendre bé què es vol explicar i de què es disposa per fer-ho. Després, ja només hi ha restriccions (escriure de la manera més senzilla, més comprensible, és a dir la més conforme a la nostra època), abandons i frustracions (renunciar per exemple a algun detall que sembla important en benefici d'alguna línia més important), paciència (si jo trigo dos anys per escriure una obra, no crec que l'única raó en sigui la mandra). [...]

M'agrada escriure per al teatre, m'agraden les restriccions que imposa. Sabem, per exemple, que no li podem fer dir res a un personatge directament, no podem descriure mai com en una novel·la, ni parlar de la situació, sinó fer-la existir. No podem dir res amb paraules, estem obligats a dir-ho darrere les paraules. No li pots fer dir a algú: «Estic trist», estàs obligat a fer-li dir «Vaig a fer un volt».

Jo vaig molt poc al teatre, potser tres vegades l'any. Quan hi vaig, sovint em trobo davant d'una llengua molt tancada, que no entenc; prefereixo mantenir-me'n al marge. Tinc la sensació que de vegades els directors d'escena, els actors, treballen a partir d'emocions que només el teatre pot proporcionar; això s'auto-reprodueix a l'interior del teatre. Com escriptor, les experiències de teatre no em serveixen per res, més aviat em fan nosa. En canvi, moltes vegades escric pensant en actors —en aquest cas, les meves opcions la major part del temps no són realistes, escric per de Niro o Brando!  
[...]

Entrevista amb Hervé Guibert, «Com portar la teva condemna», Le Monde, 17 de febrer de 1983

[...] Les meves primeres obres no tenien cap diàleg, eren exclusivament monòlegs. Després vaig escriure monòlegs que es dividien. Un diàleg no arriba mai naturalment. M'agradaria veure-hi dues persones cara a cara, exposant una el seu cas i l'altre prenent el relleu. El text de la segona persona només podrà venir d'un impuls primari. Per a mi, un autèntic diàleg sempre és una argumentació, com feien els filòsofs, però desviada. Cadascú respon al costat, i així el text es passeja d'un lloc a un altre. Quan una situació exigeix un diàleg, és la confrontació de dos monòlegs que busquen cohabitar. [...]

La novel·la em tempta molt, però encara em fa por la llibertat formal que dóna. El que permet escriure, en canvi, és l'acumulació de les restriccions, asseure's fins que surti alguna cosa que permeti veure com avançar. En el teatre, es pesen les paraules. Si escrivís una novel·la, pesaria tant les meves paraules que trigaria deu anys a escriurela. [...]

#### Entrevista amb Alain Prique, Le Gai Pied, 19 de febrer de 1983

[...] No existeix una divisió fonamental entre la música i la literatura. Cada personatge porta en ell una música que es pot expressar amb l'escriptura. A partir del moment en què entens el «sistema musical» d'un personatge, n'has comprès l'essencial i podries fer-li dir qualsevol cosa, sempre parlarà afinat. Vaig trobar en la música del reggae un equivalent estètic de tot el que m'atreu en els meus escriptors preferits. El reggae, a causa del seu sistema rítmic (una inversió radical del temps fort i del temps dèbil), és en la meva opinió una música que transcendeix la seva qualitat musical. De la mateixa manera que m'interessa més un drama ordinari que es desenvolupa a l'interior d'un cicló que no pas un drama sublim que es desenvolupa a l'interior d'un xalet, prefereixo una música de reggae mitjana a molts dels trossos de la música contemporània. [...]

#### Tercera entrevista amb Alain Prique, Théâtre en Europe, gener de 1986

De vegades, quan estic amb una persona en qui no hi ha res, i dic ben bé res —a banda del fet de menjar, dormir i caminar— que s'assembli a una altra, em dic a mi mateix: i si els presentés l'un a l'altre, què passaria? En la vida, evidentment, no passaria res; els gossos s'adapten als humans sense quedar estupefactes quotidianament de les seves diferències. Calen circumstàncies, esdeveniments o llocs ben precisos per obligar-los a mirar-se i a parlar; la guerra, la presó ho són, m'imagino; l'hangar [de Moll Oest] n'era un; l'escenari de teatre n'és un, sens dubte. [...]

Tenim massa sovint la tendència, quan algú ens explica una història, de fer la pregunta: per què? Quan de fet jo crec que la única pregunta que cal fer és: com? Si et quedes a la finestra i mires la gent que passa, no et preguntes tota l'estona: per què aquell borratxo s'ha emborratxat? Per què aquella noia té els cabells grisos? Per què aquell home parla sol? Perquè una resposta a aquesta pregunta seria probablement banal, parcial, portaria a tota mena d'errors, a tota mena de prejudicis. Així, en relació [al personatge de Koch a Moll Oest], jo plantejo el fet que es vol suïcidar com una hipòtesi prèvia, i a ell mateix el molesta molt que n'hi demanin les raons. Perquè, efectivament, són poc importants. Puc donar-ne deu mil, totes imperfectes i suficients. En tot cas, ell es mou per aquesta voluntat, i l'important és saber com ho farà, què provocarà, i què revelarà al seu voltant i al seu interior. [...]

#### Entrevista amb Delphine Boudon, La Gazette du Français, abril de 1986

[...] El meu plaer més gran és veure com els actors s'emparen d'un personatge, sentirlos- en parlar, escoltar les seves preguntes, sempre inesperades. Els personatges canvien entre les mans dels actors, és molt bonic. Què és la visió de l'actor? Jo no crec en els problemes de respecte o de traïció del text.

En canvi, no tinc la confiança que tenen moltes persones de l'ofici en el teatre —la idea que pot funcionar sol: un escenari buit, uns actors... Tinc un gran dubte en relació al teatre. El que m'agrada, és l'espectacle. Habitualment es demana a l'espectador de teatre una paciència infinita. Jo no tinc ganes d'haver-me d'inclinar per sentir un actor que em xiuxiueja una frase essencial. No escrivim frases essencials: no tenim res essencial a dir. Jo no en sé més sobre la vida que qualsevol altra persona. Un escriptor sap millor com explicar històries, això és tot.

Crec molt sincerament que el teatre és un art que s'està acabant, tranquil·lament. I és per això que es torna interessant. És un art que no pot tenir en compte les altres arts, un art que dubte de si mateix, i per tant, que reconeix millor el que li és propi. Ara bé, potser és en aquests moments que es produeixen les coses més belles.

### Entrevista amb Colette Godard, Le Monde, 13 de juny de 1986

[A En la solitud dels camps de cotó] hi ha un bluesman, impertorbablement amable, suau, un d'aquests tipus que no s'irriten mai. Els trobo fascinants. L'altre és un agressiu hipersensible, un punk de l'East Side, imprevisible, algú que em terroritza. Tots dos es troben, cadascú espera en va alguna cosa de l'altra. S'acaben pegant, però és una història divertida. No desitjo dir coses essencials, només desitjo explicar històries cada cop millor.

Sempre he escrit només per al teatre i somio en la novel·la. En realitat, en vaig escriure una, però no era bona. El teatre és dur, frustrant, però tot i així dóna moments tan fantàstics, tan increïbles que això compensa totes les angoixes. [...]

### Entrevista amb François Malbosc, Bleu-Sud, març-abril de 1987

– [El text d'En la solitud dels camps de cotó] no està escrit per al teatre?

No, és un diàleg. Aleshores, per saber si es pot representar un diàleg en el teatre? Chéreau demostrarà que sí. Però, no, no és una obra teatral, toca altres cordes. No vaig tenir les preocupacions de les obres, que són enormes. I amb aquesta obra, vaig tenir tanta llibertat, tant de plaer mentre pensava: si això no es representa...

– I la va escriure pensant en Chéreau?

La vaig escriure per plaer. Però sabia que Chéreau la faria, perquè em preguntava molt què estava escrivint. I jo pensava: ell, segons la meua opinió, és capaç de fer-ho. Però no me'n vaig preocupar gens. A causa de la dramaturgia, la proporció entre plaer i la dificultat, hi ha un moment en què tot plegat es decanta i això és desolador. És divertit de tant en tant posar-se a escriure sense preocupacions, només pel plaer d'escriure. Havia oblidat que en podia tenir. I amb aquesta obra, el vaig retrobar.

– En la solitud..., és la guerra?

Sí, exacte. La diplomàcia, més aviat.

– A la vostra manera?

A la manera dels personatges. Com que la veuen de manera totalment diferent, no puc dir que jo m'impliqui més en un o altre sentit. Però en canvi, en la mena de relacions que tenen entre ells, sí. Sí, és el que m'interessa. Però això, sempre.

Mai m'han agradat les històries d'amor. No expliquen gaires coses. No crec en les relacions amoroses en si mateixes. És un invent dels romàntics, de no sé massa gaire qui. Si voleu cobrir les relacions entre dos personatges dient: és amor, i punt, i no se'n parli més... és una cosa que sempre m'ha indignat. Ja abans. Quan veus una parella, que no paren de barallar-se, que són desagradables mútuament, i t'expliquen, sí, però s'estimen, em quedo de pedra! Què cobreix, la paraula «amor», aleshores? Ho cobreix tot, no cobreix res! Si vols explicar alguna cosa d'una manera més fina, en canvi, estàs obligat de prendre altres camins. Em sembla que el deal, és un mitjà sublim. Aleshores això, això sí que cobreix realment tota la resta!

Estaria bé poder escriure una obra entre un home i una dona en què es tracti d'una qüestió de negocis. Només que no es pot imaginar... Aquí, a En la solitud..., t'orienten de seguida cap a una història de mariques. Aleshores penso: quan m'estalviaran a l'hora el desig i l'amor, en el sentit més banal del terme? No, no, hi ha més coses, i moltes més coses que només això! Parlar del desig, o parlar del que anomenem amor, són les coses més banals, més mancades d'interès que poden existir!

Hi ha moments en què els personatges afluixen una mica. Tots dos intenten ser brillants, i després hi ha uns moments, de sobte...

– Hi ha rounds, com a la boxa?

Els combats de boxa, és un resum de tot l'art dramàtic. A mi em fascina, em repugna i m'esfereix. Tinc televisió des de no fa gaire. És el que m'ha permès veure combats de boxa. He de dir que no sé què fer. Tinc ganes de deixar-ho i al mateix temps penso que hi ha tanta tragèdia en el que hi passa. Penso: però en fi, no tinc dret... És terrible... I tanmateix és una salvatjada pel que fa a les relacions. Explica un munt de coses. I a més, pateixen realment. No actuen! És una bogeria. L'odi que hi ha al seu voltant per res, per un pobre paio a qui peguen! Com més el peguen, més el detesten. És increïble! La boxa, jo no tinc el valor per anar-la a veure de veritat. [...]

#### Entrevista amb Michel Genson, Le Républicain Lorrain, 27 d'octubre de 1988

Jo em trobava a Metz l'any 1960. El meu pare era oficial, va ser en aquella època que va tornar d'Algèria. A més, el col·legi Saint-Clément es trobava al centre del barri àrab. Vaig viure l'arribada del general Massu, les explosions als cafès àrabs, tot això de lluny, sense opinió i només me n'han quedat impressions –les opinions, les he tingut més tard. Vaig decidir no escriure una obra sobre la guerra d'Algèria, sinó mostrar com, amb dotze anys, es poden sentir emocions a partir dels esdeveniments que succeeixen a fora. Fora de la capital, tot això passava d'una manera estranya: Algèria semblava que no existís i tanmateix els cafès saltaven pels aires i es llançaven els àrabs als rius. Hi havia aquesta violència, a la qual un nen és sensible i sobre la qual no entén res. Entre dotze i setze anys, les impressions són decisives; crec que és quan es decideix tot. Tot. A mi, evidentment, en el que m'afecta, va ser probablement això el que va portar a interessar-me més pels estrangers que pels francesos. Vaig entendre molt aviat que ells eren la sang nova de França; que si França només visqués de la sang dels francesos, la cosa es convertiria en un malson, com Suïssa, l'esterilitat total en el nivell artístic i en tots els nivells.

\*

Potser és la misantropia de la quarantena, però cada cop suportó menys els francesos i els occidentals en general. L'arrogància, l'egocentrisme, la seguretat en ells mateixos dels francesos, no únicament, d'altra banda, dels francesos de comarques. Però les comarques són una mica la caricatura d'aquest esperit francès. És allà, ignora les lleis de Galileu, creu realment que el món gira al seu voltant, que el sol gira al seu voltant.

És una vella mania de la humanitat, creure que ets al centre. La comarca persisteix: però no només ella.

Em quedo estupefacte quan em trobo gent de qui m'he separat fa vint-i-cinc anys. Són iguals, es podria pensar que el només no els passa pel davant, que no els arriben els esdeveniments. Al mateix temps, no els menyspreo, perquè la comarca és tanmateix la memòria del poble. Hi ha una mena de grandesa heroica, un costat «monuments als morts», que me la fa respectar. Estic escandalitzat, però al mateix temps penso que és ella que impedeix que el món exploti...

\*

Trobo el món occidental d'una arrogància terrible... en relació a la resta de la Terra. Els països d'Europa són tots més vanitosos que els altres. Amb l'excepció, potser, de Portugal. Els portuguesos tenen totes les qualitats del tercer món. Són d'una amabilitat, d'una dolçor, són pobres i al mateix temps aristòcrates. M'hi sento bé, amb ells...

Els viatges, és molt important fer-los durant una època. Tornen a posar França a lloc, però hi ha un moment en què cal aturar-se. No vull tornar a posar els peus al tercer món, anar a l'Àfrica, es converteix en un patiment permanent, dient-me constantment: però què hi foto, aquí? Hi ocupes el lloc odiós de la gent rica, dels voyeurs... No vull tornar-hi més, he emmagatzemat prou imatges per estar-hi escrivint tota la meua vida... Aleshores vaig a Portugal.

\*

[...] Sóc optimista... perquè he llegit Galileu (riure). És una revelació essencial, és el primer que hauríem d'aprendre a l'escola. El nostre lloc en el temps, en l'espai, és a dir la nostra nul·litat. Això

relativitza tots els problemes humans. L'únic problema que val la pena prendre's seriosament, és el patiment físic, el del tercer món, això, és l'essencial. Però la resta... La resta, són futilitats, és un luxe, ho fem si en tenim temps.

Són molt maques, les històries d'amor, n'hi ha de precioses, però només les vivim perquè en tenim temps. El que m'agrada del meu ofici, és la gratuïtat. Fer teatre és la cosa més superficial, més inútil del món, i per això mateix tens ganes de fer-la a la perfecció. L'única cosa que tindria un sentit, seria anar a l'Àfrica a cuidar-hi gent, però s'hauria de ser un sant; com que tota la resta no té cap sentit, agafem la cosa més fútil que hi hagi, allò que és fals, la ficció, i fem-la a la perfecció. És aquest el meu gran pacte amb Chéreau: no és tant sobre les posades en escena, com sobre el fons.

Saber que el teatre és completament inútil i que a partir d'això cal fer-lo amb la major perfecció del món. Jo sento un gran plaer fer-ho i veure com el públic hi sent plaer. El problema, és que la majoria de gent que fan oficis com el meu s'ho prenen molt seriosament, es pensen que és decisiu en la història del món, i això és terrible. [...]

**Anne-Françoise Benhamou, «Nou observacions a propòsit de l'obra de Bernard-Marie Koltès», al programa de mà de Dans la solitude des champs de coton. Paris: Odéon-Théâtre de l'Europe, [1995]. (Traducció: TNC)**

1

És en el moment en què l'art de la posada en escena coneix una de les seves hores de glòria, a l'inici dels anys 70, que Koltès comença a escriure. Dies difícils per als autors: alhora que es descobreix Tadeusz Kantor i Bob Wilson, el teatre anomenat «de text» pateix d'un cert desinterès. Si alguns espectacles memorables fan d'aquest període brillant una «edat d'or del teatre», segons l'expressió d'Antoine Vitez, també és una edat de ferro per als dramaturgs: abans de La Nit just abans dels boscos, el primer dels seus textos que va tenir un cert ressò, Koltès va escriure set obres, dues de les quals per a la ràdio, i una novel·la, que es va publicar set anys després de ser acabada.

2

Per a alguns espectadors de teatre, el nom de Koltès està estretament associat al de Patrice Chéreau. No va ser el primer, tot i així, a reconèixer l'excel·lent qualitat d'aquella escriptura. Abans d'ell, Hubert Gignoux, Bruno Boëglin, per citar només els més coneguts, havien estat convençuts de l'immens talent de Koltès. Però va ser Chéreau, és cert, qui el va fer famós; si no hagués dut a escena quatre de les seves obres a mesura que les escrivia, avui en dia potser no serien representades i traduïdes arreu del món: s'han pogut quantificar, de 1983 a 1995, unes dues-centes posades en escena a vint-i-cinc països i gairebé el mateix nombre de llengües...

Aquesta oportunitat, tanmateix, era una arma de doble fil: si l'obra es va escampar ràpidament a l'estranger, garantida d'alguna manera per l'interès que hi tenia un director d'escena conegut a tot Europa, a França va quedar fixada en el seu recorregut, encara que fos produïda en condicions artístiques excepcionals. Fascinada per Chéreau, la crítica va trigar molt de temps a reconèixer en si mateixa l'escriptura de Koltès. A la inauguració del Théâtre des Amandiers amb Combat de nègre i de gossos, es va parlar més de la posada en escena, de l'escenografia de Peduzzi, de la interpretació de Piccoli (totes remarcables) que del text i del seu propòsit. La creació de Moll oest va agreujar el malentès: esclafats per una escenografia pesada i sumptuosa, les qüestions d'aquesta obra ambiciosa i complexa —la història d'un grup de marginats— arribaven malament. Segurament el distanciament entre la radicalitat del discurs de Koltès i un cert públic parisenc hi era per alguna cosa. Sigui com sigui, estranyament, l'obra havia esdevingut notòria sense haver estat escoltada. Última paradoxa: és segurament en el moment en què Chéreau va decidir, contra l'opinió de Koltès, de reprendre el paper del Dealer a En la solitud dels camps de cotó, que va fer que el públic percebés la profunditat i la singularitat del seu propòsit.

Després de l'èxit ambivalent de *Combat de negre i de gossos*, després del semifracàs de *Moll oest*, el triomf d'*En la solitud dels camps de cotó* en la seva segona versió va inaugurar una nova època: aquella en què la gent es va començar a interrogar sobre el sentit i la coherència d'aquell teatre.

3

L'obra de Koltès va ser coneguda en primer lloc pel públic de Chéreau, però té tota una altra vida des de fa uns anys: a través dels seus lectors. Una altra generació ha pres el relleu: si aquests lectors estan vinculats al teatre, molts són massa joves per haver vist les obres en la seva estrena. No hi ha res d'estrany, d'altra banda, en el fet que aquesta obra tan representada ocupi plenament el lloc en la literatura: més que un «autor» —no hi ha res pitjor per a l'escriptura dramàtica que el ghetto que suposen les expressions «jove autor», «autor contemporani»— Koltès és un escriptor, un dels grans —d'aquells que inventen formes per imposar la seva mirada sobre el món. Tant com un estil, una llengua, una intel·ligència poètica de l'escenari i de l'art de l'actor, el que és admirable a les seves obres és la seva manera de captar amb agudesia la realitat contemporània, una manera que s'assembla menys en la descripció que a la visió.

4

Tots els personatges de Koltès són poc o molt marginals. Però la seva dramaturgia no té res de sociològica: el marge no es presenta en la seva relació amb la normalitat, sinó com un indret privilegiat des d'on percebre el funcionament en conjunt de la realitat —i no només el seu funcionament social. Així, Chéreau escrivia sobre l'hangar okupat de *Moll oest* que era «l'indret de l'ànima»... Pel que fa al deal que es practica a la *Solitud*, és més filosòfic que pintoresc: es refereix evidentment al tràfic de droga o a la prostitució, però el que significa supera de llarg l'evocació d'un univers contrabandista. Koltès a les seves obres no busca mai d'aïllar en si mateixa una porció de la realitat, sinó d'efectuar a partir d'aquest tall una veritable travessia de les aparences: és d'aquesta immersió simbòlica, poètica, que conviden a fer un determinat indret (a *Combat de negre i de gossos* o a *Moll oest*) o un determinat personatge (a *La nit...* o *Zucco*), que en resulta l'equilibri singular de la seva escriptura, concreta i lírica. Això és particularment evident a la *Solitud*, i també a *Roberto Zucco*, on l'anècdota real és l'ocasió per fer una meditació turmentada sobre la mort. Però Koltès ja declarava a propòsit de *Combat de negre i de gossos*, irritat de veure com se li atribuïa un discurs polític: «[l'obra] no explica ni el neocolonialisme, ni la qüestió racial. (...) Parla simplement d'un indret del món. De vegades trobem llocs que són com una mena de metàfores de la vida o d'un aspecte de la vida, com a Conrad per exemple els rius que s'endinsen en la selva...»

5

No hi ha res, mai, de discursiu ni de dogmàtic en la manera en què les seves ficcions dibuixen, una a una, una relació amb el món. L'enigma, al contrari, hi és privilegiat: el desenllaç ambigu de *Roberto Zucco*, així com el desenllaç inesperat i inacceptable de *Moll oest*, deixen en suspens el sentit global de l'obra. El «background» suggerit en abundància, però mai elucidat realment, d'alguns personatges —i entre els principals: Koch, Mathilde— deixa dubtes sobre cadascun dels seus actes. En la *Solitud*, aquesta predilecció per l'enigma és portada fins a un punt que esdevé el tema mateix de l'obra: tot el diàleg gira entorn d'allò innominable del desig. Fins i tot a *Combat de negre i de gossos*, la seva obra aparentment més senzilla, la lògica de la narració reposa sobre una articulació secreta: si, enmig de l'obra, Horn canvia d'estratègia, empenyent Cal a l'assassinat quan fins aleshores havia estat intentant contenir la seva violència —un gir de 180° que Koltès va aconseguir que fos gairebé imperceptible!— potser és a conseqüència de la declaració d'amor de Léone, la promesa de Horn, a Alboury, el «Negre misteriosament introduït en la Ciutat». Però sobre el fet que l'amor humiliat, traït, de Horn es trobi a l'origen de la resolució del drama, no hi ha res que ho marqui explícitament en una dramaturgia que es blinda contra tota sentimentalitat. És molt sovint veient-ho «en negatiu», per inducció, que es pot resseguir el fil de la conducta dels personatges. El mutisme d'Abad el converteix en una figura típicament koltèsiana —tot en ell s'ha de suposar, de reconstruir— però no més, potser, que els «xerraires» com Horn i Koch, als qui el llenguatge permet abans que res d'emascarar-se, d'aixecar «una multitud de barreres entre allò que revelen i el seu secret».

Explicant-se sobre aquesta lògica de l'el·lipsi, Koltès va pretendre, a l'època de Moll oest, d'haver «enfocut voluntàriament les qüestions principals» per ser «el més clar possible sobre les qüestions principals». En definitiva, d'haver volgut evitar a l'espectador de perdre's en vanes conjetures, sobre falses pistes. I si fos exactament el contrari? Si fossin les «qüestions principals» les que fossin «enfocudes» i les falses desenvolupades en abundància, com una «multitud de barreres»? Si l'amor —el de Horn per Léone, el de la Noia per Zucco, el d'Abad per Charles, el de Léone per Alboury— es trobés a l'origen mateix de les ficcions enigmàtiques de Koltès? És cert, l'autor ens adverteix, també a propòsit de Moll oest: «No s'hauria d'interpretar cap d'aquestes escenes com una escena d'amor. Són escenes de comerç, d'intercanvi i de tràfic, i cal representar-les com a tals». Però Koltès no diu tanmateix que l'amor estigui exclòs del seu univers; s'obliga a deixar-lo en allò no dit, en l'el·lipsi, en el secret, en l'enigma: «cal creure que l'amor, la passió, la tendresa, i no sé què més, van fent el seu camí tot sols; i que, de voler-se'n ocupar massa, se'ls empetteix i se'ls ridiculitza sempre».

6

Malgrat les mancances deliberades en la ficció, malgrat el gust pel secret que motiva no només els seus personatges, sinó també les seves pròpies construccions dramàtiques, l'obra de Koltès no és mai abstrusa. Si algunes de les seves qüestions principals només es llegeixen entre línies, manifesten la seva presència oculta i la seva potència en la tensió, màxima ja d'entrada, que caracteritza el diàleg koltesià. No hi ha pràcticament cap escena que no es desenvolupi en un autèntic camp de forces. Tant pot ser la por, com l'absoluta necessitat de seduir o de convèncer, l'una i l'altre es combinen en diferents figures d'atracció o de repulsió, que fan de cada trobada un combat —o un deal. D'aquí la importància del terreny i de la utilització dinàmica dels llocs: moltes entrades en escena són incursions, i sovint és pel fet que un personatge viola l'espai que ha delimitat un altre que l'acció —en el sentit més clàssic— es desencadena. Així, la major part de les situacions tenen uns fonaments extremadament concrets.

7

La poètica de l'espai tan evident en el teatre de Koltès és una molt bona mostra d'aquest simbolisme secret que, en ell, tensa la realitat social, psicològica o política.

Fins i tot a Roberto Zucco, la seva obra més cinematogràfica, on en una primera lectura sembla que els decorats se succeeixin segons les necessitats de la intriga com diferents «plans», hi trobem els seus temes predilectes: la reclusió (a la presó, evidentment, però també en l'àmbit familiar, en el metro, en el bordell) i l'evasió —fuga o sortida del laberint. Un mur a travessar, aquesta sembla ser la metàfora obsessiva que recorre l'obra. Un mur entre els individus, entre les races —entre Léone i Alboury, per exemple—, un mur entre els móns —la ciutat dels Blancs i l'Àfrica, l'hangar i la ciutat, el jardí de la infància i la guerra d'Algèria—, un mur entre l'ésser i el seu desig, entre el desig i el seu objecte. A aquesta llei de la separació hi respon, al nucli de cada personatge, un formidable afany de transgressió. Matar la mare (tal com fa Zucco), ferse talls a la cara (tal com fa Léone), saltar al buit (Édouard), travessar l'hangar per llançar-se al riu (Koch) o per ser violada (Claire), traïr Zucco (la Noia), tot plegat són temptatives —més o menys suïcides— d'escapar a l'empresonament en una realitat sense esperança i sense amor, per accedir a un món del desig que sovint és el de la mort, metafòrica o no. «No hi ha amor, no hi ha amor», diu el Client a la Solitud: aquesta absència és el «mur de foscor» contra els quals xoquen els personatges de Koltès, amb una violència que els fa capaços dels projectes d'evasió més bojós i més paradoxal.

8

El sexe ocupa un lloc estrany en l'univers de Koltès. La virginitat hi és un tema recurrent. És alhora un valor del qual es treu profit —la virginitat de Claire a Moll oest és una moneda de canvi entre Fak i el seu germà, la violació de la Noia la devalua als ulls de la seva família— i és l'únic estat que permet sostreure's provisionalment dels circuits de l'intercanvi. Altrament dit, ser verge és disposar plenament de si mateix, escapar de l'alienació, però també no ser res. El Client de la Solitud expressa perfectament aquesta ambició ambivalent: «Jo no vull insultar-lo ni agradar-li; no vull ser ni bo, ni dolent, ni pegar, ni que em peguin, ni seduir, ni que intenti vostè seduirme. Vull ser zero. (...) Siguem dos zeros ben rodons, impenetrables l'un a l'altre, provisionalment juxtaposats, i que roden, cada un en

la seva direcció. (...) Siguem uns simples, solitaris i orgullosos zeros». Aquí no es tracta directament d'una qüestió de sexe: però aquest «desig del neutre» suïcida o místic, segons el punt de vista en què ens situem, sempre participa d'un imaginari sexual alhora que busca superar-lo. La nostàlgia de la parella germà-germana, present en molts dels textos (Moll oest, Tabataba, i sobretot El retorn al desert) té menys a veure amb l'incest que amb aquesta utopia: trobar una relació que tregui de la solitud sense comprometre la neutralitat, la virginitat de la infància. Però ningú s'escapa del circuit del desig, que també és el de la violència; i la llei del sexe trenca les utopies: Léone, que ha vingut per casar-se amb Horn, «un home a qui falta... allò principal», troba Albouy; Claire acaba per donar-se a Hak; la Noia és violada per Zucco i també li contagia la seva tara; el Client i el Dealer es veuran abocats a una lluita cos a cos. Només, a Tabataba, el petit Abou i Maïmouna, el germà i la germana, aconseguen quedar-se tots dos, en el «pati interior» de casa seva, enllustrant una moto, protegits, exclosos de l'univers del sexe com uns vells o uns infants —malgrat les inquietuds de Maïmouna: «Però la vida, petit Abou? Tot el que t'he ensenyat, la dona, l'home i tota la resta? Tu no ets ni encara petit, ni ja vell, petit Abou; no es pot desafiar la naturalesa». Significativament, Tabataba és la resposta de Koltès a un encàrrec sobre el tema: «Atrevir-se a estimar».

9

«El desig del neutre», deia Roland Barthes, és «d'entrada desig de suspensió (...) de les ordres, de les lleis, de les comminacions, de les arrogàncies, dels terrorismes, dels requeriments, de les demandes (...) de la societat respecte a mi» —aquestes reflexions s'aplicarien perfectament a l'aspecte pròpiament polític de l'obra de Koltès. Però, continuava Barthes, també és «clarament el desig de suspendre el narcisisme. És a dir, el desig de deixar de tenir por de les imatges. El desig de resoldre la pròpia imatge». El fet de posar en crisi el Jo, d'interrogar-se sobre l'individu, són essencials en el teatre de Koltès —tant si els personatges defensen la seva identitat com una ciutadella, l'omplen de barricades com un territori, o l'ofereixen a l'altre posant en risc la seva integritat, la seva identitat, la seva vida, de vegades. Plantejat des de l'òptica del gaudi, del comerç o de la batalla, la relació amb l'altre és en efecte el tema principal d'una obra travessada de banda a banda per un qüestionament ètic. Com si sempre es tractés d'inventar, en el lloc de la llei social (que només és una institucionalització de la violència) i de la llei sexual o natural (que és el treball mateix de la violència a l'interior del desig), una moral diferent, una lògica que no sigui la del conflicte. Però el llenguatge es demostra impotent a l'hora d'obrir un espai diferent per a les relacions humanes; com a màxim permet, durant una estona, dissimular la violència. «L'intercanvi de les paraules només serveix per guanyar temps abans de l'intercanvi dels cops, perquè a ningú li agrada rebre cops i a tothom li agrada guanyar temps».

















