

**Clásico y moderno:
el teatro de Bernard-Marie Koltès**

Dra Julia Lavatelli¹

Resumen:

El presente artículo retoma una conferencia dictada en la Alianza Francesa de Buenos Aires en el año 2005, en ocasión del Congreso de Historia del Teatro. La problemática de aplicar ciertas categorías estéticas al análisis de las obras del célebre autor francés constituye el núcleo fundamental del escrito, en particular de las categorías de “clásico” y “moderno”. Se trata de una introducción al conocimiento de la biografía de Bernard-Marie Koltès, a su obra y a la recepción crítica de la misma. Son así comentados, algunos estudios críticos destacados dentro de los estudios teatrales franceses como pueden ser el de Anne Ubersfeld o el de Jean-Pierre Sarrazac.

Palabras claves: Poética contemporánea – Dramaturgia- Teatro francés – Koltès

Abstract:

This article takes a lecture at the Alliance Française in Buenos Aires in 2005, during the Congress of History of the Theatre. The problem of applying certain aesthetic categories to the analysis of the works of famous French author is the core of the writing, particularly in the categories of "classical" and "modern". This is an introduction to the knowledge of the biography of Bernard-

¹ Dra Julia Lavatelli, Profesora Titular de Interpretación II. Facultad de Arte. UNCPBA. E-mail:jlavate@arte.unicen.edu.ar

Marie Koltès, his work and critical reception of it. They are well commented, some prominent critical such as that of Anne Ubersfeld or Jean-Pierre Sarrazac.

Key-words: Contemporary poetics, Playwright, French theatre, Koltès

La fama que acompaña a los grandes creadores suele traer dos consecuencias a la posteridad. Una es, evidentemente, la amplia difusión de su obra, su ávida recepción en ambientes extraordinariamente diversos, la profusión de comentarios y lecturas que sobre ella se suceden. La otra, paradójicamente, es el riesgo de que el mito creado alrededor del artista, escamote su obra. Bernard-Marie Koltès no es ajeno esta paradoja, sin duda el dramaturgo francés más importante después del movimiento del nuevo teatro, después de S. Beckett y J. Genet, como suele decirse. Tal es la difusión y el reconocimiento que alcanzó su obra que algún estudioso del teatro podía bromear con la necesidad de "prohibir" Koltès durante algún tiempo en las escuelas de teatro francesas, para permitir a los jóvenes conocer algunos otros autores franceses contemporáneos. Y tal es la fuerza del mito creado alrededor del artista, que otro estudioso no descartaba, para explicar la fascinación por Koltès, ni siquiera el rol jugado por su belleza y de sus inolvidables bucles castaños.

Lo cierto es que a poco más de veinte años de la desaparición del artista, y muy cerca aún de sus grandes éxitos: haber sido puesto en escena por Patrice Chereau en Francia; haber sido de los pocos autores contemporáneos que interesaran a Heiner Müller, a punto de lidiar con su mal francés para traducirlo; haber sido puesto en escena por Peter Stein en Berlín; internacionalmente traducido y representado, nos enfrentamos en la actualidad al mito de Koltès; vida, obra y leyenda incluidas.

Koltès y el mito del escritor maldito

El Joven y la Muerte es, según Anne Ubersfeld, el tema clave de su obra; un mito que da a la obra de Koltès su máxima grandeza, que sería precisamente la de constituirse en mito. Y la trayectoria de Koltès, que encuentra joven la muerte, tiene entonces el doble sentido de sostener la hipótesis y de volcar nuestra atención a la vida del artista en busca de relaciones autobiográficas cada vez más detalladas y puntuales. Pero, aún sin considerar que existe un tema principal aislable en la obra de Koltès, y aún sin apoyar la hipótesis que éste sería la relación del hombre joven y la muerte, lo cierto es que la vida de Koltès se reúne, más allá de su temprana muerte, con la construcción de la figura mítica del autor francés moderno. Esa figura que, desde Paul Verlaine, se puede definir como "Escritor Maldito". Resulta extraordinariamente elocuente al respecto que, en el párrafo en que Anne Ubersfeld expone su teoría, aparezcan las expresiones de ángel, joven hombre y muerte, dónde resuenan, como en eco, la famosa frase de Verlaine sobre Arthur Rimbaud: "Mortal, angel y demonio, es decir Rimbaud". Y sabemos que sobre Rimbaud se constituyó la categoría de "escritor maldito", lo que viene a señalar la idea de que los estudiosos del teatro no son ajenos al encanto romántico de las figuras míticas.²

Pero pasemos a la revisión, aunque sea somera, de esos rasgos de la vida de Koltès que lo han ligado al mito, sin pretender realizar un paralelismo mecánico entre vida y obra y recordando más bien que los lazos entre el creador y su obra son ambiguos.

El 9 de abril de 1948 nace Bernard-Marie Koltés en Metz, ciudad del este de Francia cerca de la frontera con Alemania. Es el segundo hijo de una familia pequeño burguesa católica. Su padre, militar de carrera, actúa en las

² La hipótesis no es fácilmente sostenible frente a la materialidad concreta de las piezas. Sin embargo la recurrencia a Rimbaud, es esclarecedora. "el encontrará, como lo hizo Claudel, el poeta de la rebelión, Rimbaud, por el cual él concibe una especie de culto: irá en peregrinación a su tumba en Charleville y, en su habitación, hay un retrato de Rimbaud" Ubersfeld, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Actes sud-papiers, 1999, p. 17. Todas las citas de textos en francés son traducidos personalmente.

guerras de Indochina y de Argelia. A los 10 años Bernard-Marie ingresa como pensionado al colegio jesuita Saint-Clément, en pleno barrio árabe. La experiencia de la violencia de la guerra de Argelia en plena provincia francesa dejará una fuerte marca en el joven Bernard: el desprecio de la provincia, la condena a esas guerras "asquerosas" (que no niega, sin embargo, la disculpa a su padre), el amor de la "negritud"... *“La sangre nueva nace de la presencia de Negros y Arabes; no nace de la Francia profunda que es sólo desierto. Allí, nada vive, y si algo ocurre es siempre a causa de los inmigrantes”*³.

En 1966, deja Metz. En Strasbourg se inscribe en una Escuela de Periodismo que abandonará pocos meses más tarde. Sigue de cerca los sucesos de Mayo del '68 sin involucrarse. Viaja a Canadá, luego a los Estados Unidos. Nueva York será una experiencia iniciática: allí sus primeras experiencias sexuales, sin límites ni precauciones; allí el contacto con el "Otro", lo otro de Francia, de la provincia, de la lengua... *“A los 18 años yo exploté. Fue muy rápido Strasbourg, muy rápido Paris, y muy rápido New York, en el 68. Y allí, de golpe, la vida me saltó a la cara... Nueva York en 1968 era verdaderamente otro mundo”*⁴.

En 1969 regresa Strasbourg, a vivir con François, su hermano. Solicita el ingreso a la Escuela del Teatro Nacional de Strasbourg. Primera experiencia teatral decisiva: ve Medea de Séneca (puesta en escena de J. Lavelli) con María Casares. Koltès dramaturgo dirá no recordar la pieza, pero saber que la impresión fortísima de la gran actriz, lo impulsó a la escritura dramática. Entonces, dos decisiones que marcarán su vida: una, nunca jamás trabajar. Nunca jamás aceptar un trabajo, aún paraliterario. Otra, dedicarse al teatro, que declarará detestar a menudo. Dice en una carta a su madre: *"heme aquí, en*

³ Entrevista con Veronique Hotte (1988), *Une partie de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Minuit, Paris, 1999, p. 121.

⁴Entrevista con Emmanuelle Klausner y Brigitte Salino (1989), *Une partie de ma vie, op. cit.* p. 149.

vísperas de ponerme al servicio del teatro. Tomo el riesgo con felicidad".⁵

Desde entonces y hasta 1977, él va a, según su propio decir "escribirear"⁶ (si se me permite la voz por *ecrivailleur*, escribir obras menores o escribir sin talento) varias piezas que pondrá en escena con estudiantes de Strasbourg: *Les amertumes* (sobre *Infancia* de M.Gorki, 1970); *La marche* (Sobre *Cantar de Cantares* de Calderón); *Procés ivre* (sobre *Crimen y Castigo* de F. Dostoievski, 1971); *L'heritage* (1972); *Récits Morts* (1973).

En 1974 hace otro gran viaje. Esta vez a URSS, en automóvil. Viaje del cual se sabe poco, a no ser que se lo asocie con su afiliación al Partido Comunista (1976), del cual se aleja muy pronto, luego de la intervención a Afganistán. Continúa escribiendo, aunque en menor medida. Son los años de la droga y luego, de la desintoxicación. A menudo se dice que no escribió entre 1973 y 1976, él mismo lo dice⁷. Sin embargo escribe *Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (sobre la obra de W. Shakespeare, 1974); *La fuite à cheval très loin dans la ville* (su única novela, 1975). Tal vez esa suerte de laguna en esos años sirvan, si no a reproducir exactamente su actividad de escritor, a marcar más fuertemente la separación con *La noche justo antes del bosque* (1977). Pieza que Koltès reconoce como su primera obra, la que le vale la notoriedad.

Siguen sus viajes. Primero a Nicaragua, luego a Guatemala, después al África, a Nigeria y a Costa de Marfil. En 1979 vuelve a Guatemala, donde escribe *Combate de negros y de perros*. En 1981, *La noche justo antes del bosque* es puesta en escena en el Petit-Odeón, en París.⁸ Siguen sus viajes, dos a Nueva York (1981, 1982) y una interesante difusión de su obra⁹. En 1983, Patrice Chereau monta *Combate de negros y de perros* en el Teatro Nacional des

⁵Carta citada en la película de François Koltès.

⁶ Idem, p. 150.

⁷Entrevista con Jean- Pierre Han (1983), *Une partie de ma vie, op.cit.*, p. 10.

⁸ Dirección de Jean -Luc Boutté, con Richard Fontana.

Amandiers en Nanterre, con Michel Picolli y Philippe Léotard, entre los actores. Un éxito teatral y la gloria de Koltès. También viajará ese mismo año. Otra vez Nueva York y los primeros síntomas del sida.

Escribe *Muelle oeste* (1983), que será puesta en escena por Chereau, en Nanterre en 1986. Viaja a Senegal, Escribe un guión *Nickell Stuff* (1984) y *Tabataba* (1986). En 1987 escribe *La soledad en los campos de algodón*, puesta en escena por Chereau en Nanterre y luego *Le retour au désert* (1988), puesta en escena por Chereau en el teatro del Rond Point. Poco antes de morir, en 1989, termina su última pieza *Roberto Zucco* y viaja por última vez a Méjico, a Guatemala y a Portugal.

Sus últimos días son atravesados, como su vida, por sus dos grandes actividades. En 1983, Koltès decía: "*Una parte de mi vida es el viaje, la otra, la escritura... Yo no escribo jamás en París. Mis ideas vienen siempre durante los viajes*"¹⁰.

Al menos tres aspectos de esta rápida revisión de la vida y obra de Koltès tocan de cerca el mito del escritor maldito:

(a) El desprecio radical de los fundamentos de la vida social moderna: su desprecio del trabajo, que aparece también en su obra.¹¹

(b) El desprecio por Occidente y el interés por el "otro mundo": el amor por lo viajes, la fatalidad y la necesidad de lo Otro: la negritud, países lejanos, lenguas extranjeras, culturas desconocidas.

(c) La salida de lo correctamente social: la droga, su homosexualidad, su filiación política. En fin, eso que permitiría decir, como de J. Genet, que era un "mauvais garçon" (un chico malo).

⁹La puesta en escena de *Combate...* en Mamma por Françoise Kourilsky, con no muy buena crítica.

¹⁰ Entrevista con Michael Merschmeier, *Une partie de ma vie*, *op. cit.*, p. 34.

¹¹"...je me suis arrêté, j'ai écouté, je me dit: je ne travaillerai plus tant qu'ils se foutent de nous..." Koltès, B-M, *La nuit juste avant les forêts*, Ed. de Minuit, Paris, 1988.

Sin embargo se trata, evidentemente, de una interpretación bien contemporánea del escritor maldito, porque si en otros tiempos estas características implicaban la exclusión del campo artístico, y esa era la "maldición", en la actualidad no ocurre lo mismo. Koltès vivió bien y bellamente su éxito, de público, de crítica y de pares. Sin duda sucedió en el medio, eso que Robert Abirached define como la conciencia de la sociedad contemporánea de la inocuidad del arte y la consecuente asimilación, cada vez más rápida, de los escritores que pretendían desestabilizarlo. Si escritores como Beckett, Ionesco y aún Genet demoraron algunos pocos años en pasar a engrosar el "Panteón de la Cultura", para Koltès fue casi inmediato. ¿Es necesario ver en esa aceptación general una simple estrategia maquiavélica de la Sociedad Contemporánea que, al integrar a los insurgentes, al mismo tiempo los neutraliza? O será más bien, que los tiempos de los escritores malditos ha pasado y que "*después de resignarse a cohabitar con lo extraño y lo extranjero, ella [la sociedad contemporánea] los ha domesticado, desmembrando, en el mismo instante, su poder subversivo*"¹².

Tan depasados están los tiempos de escritores malditos que las mismas características que otrora excluían pueden funcionar, en la actualidad, como "diversidades" o "exotismos" susceptibles de reconocimiento cultural, porque vinculables a una categoría ya conocida y aceptada. Y no es imposible ver en el reconocimiento inmediato de la cultura francesa hacia Koltès, la nostalgia, siempre romántica, del escritor maldito.

Lo cierto es que los estudios sobre su obra también pueden oscilar entre quienes lo reconocen un autor clásico (y el reconocimiento inmediato juega allí un papel fundamental) y quienes lo consideran un autor de ruptura. No deja de ser francamente extraño que para los primeros se trate de reconocer la permanencia de las estructuras clásicas en los contenidos y las formas ligadas a la ruptura moderna, con el consecuente debilitamiento de la noción de ruptura. Y para los segundos, se trate de continuar reconociendo como ruptura las poéticas

¹² Abirachaed, R. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994, p.388.

modernas, indiferente de la aceptación que ellas han ido recibiendo en la cultura establecida.

Clásico y moderno

No es raro entonces que puedan coexistir estudios destinados casi a verificar la estructura profundamente clásica de la obra de Koltès con otros que lo entienden un paradigma de la dramaturgia extremo-contemporánea, por no decir posmoderna, ya que es un término de poco uso en la teoría teatral francesa.

Antes de presentar algunas de estas lecturas sobre Koltès resulta necesario señalar que, tanto la categoría de clásico como la de moderno requieren, para ser aplicadas en la actualidad, una verdadera redefinición o al menos una interpretación, ya que es imposible realizar una traslación automática de su significado original, vinculado con contextos históricos determinados.

En el lenguaje corriente se dice que una obra es "clásica" cuando constituye un modelo de género y sienta autoridad en su dominio. En el campo específico de los estilos artísticos, clásico remite invariablemente a la tradición greco-romana. Pero más específicamente en la teoría teatral, clásico es definido por Peter Szondi como aquel teatro que respondía a la fórmula sintetizadora de representar "un conflicto intersubjetivo en presente". Evidentemente, la fórmula de Szondi, remite al teatro que, inspirado en el modelo de la Antigüedad de los siglos XVI al XVIII, respeta las tres unidades que normalizó el teatro francés.

Ninguna de esas acepciones permite una aplicación inmediata al teatro de Koltès. Porque no podría decirse que se establece como "modelo" o forma estable, ya que en sí mismo no se afirma modelo alguno. Al contrario, la diversidad es una característica insoslayable dentro del conjunto de la obra dramática de Koltès. Así, ninguno de los elementos del drama: acción, personaje, lenguaje, intriga, etc., adquieren un tratamiento homogéneo o constante en su teatro. Así, ya lo vemos apelar a largos oratorios, como en *La*

noche justo antes del bosque (1977), ya a piezas dialogadas de pocos personajes, como en *Combate de negros y de perros* (1979), retomar la forma monológica con *Tabataba* (1986) después de una pieza de estructura compleja como *Muelle Oeste* (1983) y finalmente apelar a la pieza por episodios para su *Roberto Zucco* (1989).

Si la diversidad formal de las piezas de Koltès es por todos reconocidas, no consigue sin embargo, disuadir los esfuerzos por encontrar en ella la marca profunda de la estructura clásica. Así, A. Ubersfeld, reconoce que cada obra presenta un trabajo original de construcción dramática, "*como si hubiera buscado, para cada uno de sus proyectos, la dramaturgia que le resultaba necesaria*"¹³. Pero cuando aborda el análisis de las obras, esa misma originalidad es constantemente contrapuesta a la estructura clásica. *La noche antes del bosque*, que verdaderamente necesitaría de grandes esfuerzos para ser asimilada a lo clásico, es caracterizada como "una tentativa particular" y *La soledad...* es definida como pieza insólita, única, aunque el estudio sobre su desarrollo, retoma la división en cinco momentos, caro a la tragedia clásica. Para el resto de las obras, las habilidades de la crítica están dirigidas a corroborar su estructura "clásica"¹⁴. En *Combate...*, la obra de Koltès que mejor permitiría la búsqueda de lo clásico, dice: "*Lo que Koltès reencuentra y recrea, deliberadamente, es la tragedia clásica, de pocos personajes...y con una fábula extremadamente simple, cargada de pocos sucesos, como decía un día Racine.*"¹⁵ Aún cuando se aclara, "*tragedia de construcción clásica pero una tragedia moderna [...] a causa de Leone quién, extranjera al conflicto, deviene el personaje principal*"¹⁶, el esfuerzo de ligar la estructura de la pieza a las leyes formales de la tragedia clásica (cinco actos, unidades de tiempo, lugar y acción) no deja de presentar

¹³Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴ En esa intención de ligar el teatro de Koltès a lo clásico, subyace una gran valoración de lo clásico.

¹⁵Idem, p. 99.

¹⁶Idem, p. 100.

dificultades. Para mencionar un sólo ejemplo: el desenlace de la obra no se deja entender fácilmente en la tradición clásica: escenas no dialógicas y aún escenas mudas, dónde la imagen y la sonoridad (fuegos artificiales, conversaciones "musicales") toman el lugar de la "correcta" exposición verbal de la superación del conflicto. Ubersfeld apoya su hipótesis de pieza clásica, en la voz de Koltès: "... en *Combate...yo quise contar una historia, con un comienzo, reglas casi estrictas- a pesar mío, porque eso me costó mucho, al punto que tuve que cortar tanto texto como el que quedó*"¹⁷. Sólo que Koltès decía esto, en una entrevista realizada en 1983, pero antecedido de "*Delante de un tema que se nos aparece de repente inmenso y complicado, me parece bien utilizar y eventualmente fabricar, para asirlo, instrumentos a nuestra medida. Es por eso que...*"¹⁸

Sin detenerse a analizar los procedimientos argumentales de la crítica, observemos el resto de las piezas analizadas. *Muelle oeste* es presentada como una "superación de la tragedia" y sin embargo se vuelve a reconocer las famosas tres unidades. En principio la unidad de lugar, del que dice "*es bien un espacio único...aunque estallado en lugares parciales*". Igual suerte corren las otras unidades: "*Unidad de tiempo pero la jornada aquí se prolonga más de veinticuatro horas*"; la unidad de acción si bien "forzada" resiste igualmente, ya que "*nos cuenta una sola historia*"¹⁹.

Retour au desert es, igual que *Muelle Oeste*, "*una tragedia sobre todo familiar. Un trágico "clásico" al interior de un grupo cerrado dónde existe el poder*"²⁰, tragedia familiar doblada por la Histórica, la guerra de Argelia. Si bien parece raro conciliar esta pieza de Koltès con la tragedia política, atendiendo a sus golpes de efecto cómico, su estricta incoherencia, su fugas hacia el absurdo. Repasemos un instante su fábula: Matilde regresa, con sus dos hijos a ocupar la

¹⁷ Idem, p. 98.

¹⁸ Entretien con Jean Pierre Han, en *Une partie de ma vie, op. cit.*, p. 14

¹⁹ Ubersfeld, A., *op. cit.*, p.101.

²⁰ Idem, p.105.

casa que había quedado en manos de su hermano cuando, muy joven, se había ido a Argelia. Disputas familiares, cuestiones de herencias y de honor. Adrien, el hermano empresario, tiene relaciones con la OAS, quienes planean volar un café árabe. Los dos primos resultan heridos, el criado muerto. La hija Fatima da a luz a dos gemelos negros, producto de la visita de un paracaidista negro, que hace el elogio de la colonia. Matilde y Adrien resuelven regresar a Argelia. El hijo de Matilde desaparece por los aires, el fantasma de Marie, la mujer de Adrien, no se priva de aparecer en escena. En el plano de la construcción, nos dice Ubersfeld, "una falsa tragedia". Cosa que ya intuíamos a partir de la ruptura de la fábula lógica y racional y de la factura absolutamente cómica de la pieza. Sin embargo, se insiste: "*El lugar es teóricamente el mismo espacio, la casa familiar, pero de hecho circula de escena en escena, antes de, en el acto V, desplazarse fuera de la casa hasta el café para una sola escena, pura provocación en relación a una sana gestión del espacio*"²¹. Una argumentación en la que la función de corroboración se apoya en las excepciones, parece dar la razón a Gerard Genette cuando afirmaba que el análisis de una obra depende de la decisión interpretativa del lector y los detalles de comprobación, de la ingeniosidad crítica.²²

Si Koltès dijo un día que quería escribir una pieza con principio, desarrollo, final y reglas estrictas, también dijo "*ese tío (por Shakespeare) me enseñó la libertad. Me liberó de las reglas del teatro. Cuando pasan quince años, alguien viene, lo dice y está hecho: han pasado quince años. El montage de escenas es increíble. Shakespeare nos dice también que no hay que joderse con la escenografía...los clásicos franceses, al contrario, nos enmierdan. Mi aversión por ellos se desarrolla cuando leo Shakespeare*"²³. En la lectura que propone Anne Ubersfeld, pareciera haber una interpretación ligada a su propia y personal valoración de lo clásico, que no se hace explícita. La relación entre la

²¹ Idem, p. 106.

²² Genette, G. *Palimpsestes*, seuil, Paris, p. 16.

²³ Entretien avec Gilles Costaz, 1988, *Une partie de ma vie, op. cit.*, p. 90.

obra de Koltès y la tradición clásica se pretende objetiva, es decir, se propone que en la propia obra de Koltès se verifica el vínculo con la estructura clásica, cuando éste aparece muchas veces a lo largo del análisis como consecuencia del trabajo crítico.

Más interesante resultan los análisis dramáticos sobre la obra de Koltès que lo ligan a la tradición del teatro moderno. Aunque también allí deberíamos redefinir el término y también allí nos enfrentamos a dificultades. La gran tesis de P. Szondi²⁴, sobre aparición del "yo épico" y la constitución del drama moderno como traslación desde el modo dramático hacia el épico, abre ya algunas pistas.

La presunción de que el teatro moderno se realiza en tanto ruptura de la forma dramática clásica nos permitiría acercarnos al teatro de Koltès desde múltiples ángulos. Ya sea que veamos la distorsión operada sobre la acción, que no se presenta como producto de una voluntad consciente tendiente a producir un "cambio de situación", como establece la tradición clásica. Por el contrario, la acción adquiere, en las obras de Koltès, un tono más íntimo, más ligado a la reflexión, como en *La Noche...*, más ligado al fluir de la interioridad de los personajes como en *La Soledad...* o como en *Tabataba*, o directamente sin motivación como en *Robeto Zucco*. Esa distorsión sobre la acción dentro del drama afecta al resto de los componentes del drama: los personajes, en constante variación entre su figuración de individuos y su función metafórica. Afecta igualmente el lenguaje y vemos sufrir, en la obra de Koltès, la clásica forma dialógica, sea directamente, por el recurso a formas monológicas, sea indirectamente, por ese juego permanente de múltiples destinatarios, de múltiples hablantes, de múltiples lenguas. Hasta ese punto estaríamos dispuestos a acordar a la teoría de P. Szondi su adecuación al estudio de Koltès y por ende su reconocimiento dentro de la categoría de teatro moderno.

Sin embargo, no resulta igualmente sostenible cuando se trata de ver en

²⁴Szondi, P., *theorie du drame moderne*, traduction de P. Pavis, L'âge d'homme, Lausanne, 1969.

la "epicidad" del drama moderno una "solución", es decir una forma estable. La teoría de J. Pierre Sarrazac sobre el drama moderno, si bien entiende que la epicidad guarda en la actualidad alguna pertinencia para la comprensión del teatro contemporáneo, aporta un matiz (y el matiz es fundamental aquí). La epicidad sería el concepto clave a condición de que se le otorgue la amplitud y la plasticidad que tenía en el espíritu de W. Benjamin y que permita seguir "*la vía siempre fecunda de un épico paradójal, oximórica de ese épico íntimo, que parece venir del Segundo Fausto, pasa por Strinberg, los expresionistas, Pirandelo, Beckett, Adamov, Kroetz, Bernhard, Duras y tantos otros*"²⁵.

Es esa misma concepción de epicidad paradójal que protege Koltès de los análisis que proponen una lectura política tradicional de su obra. Entiéndase bien, no es que la obra no posea una dimensión política (la Francia colonial o post colonial; la familia; la justicia; la idolatría; etc.), sino que lo político en ella no ahoga la subjetividad. El teatro de Koltès, "*cuando es político, no lo es más que indirectamente, por los bordes*", sostiene J.-Y Coquelin²⁶. Los bordes, los márgenes, los extremos, esa parte del universo que sólo recorren los contrabandistas, como le gustaría decir a W. Benjamin, marca el teatro de Koltès. No solo en cuanto a los temas o a la composición de los personajes, que a menudo se dicen "marginales", sino en su práctica misma de escritor. Esa dramaturgia que procede "*de un esfuerzo por desprenderse de la pesadez del teatro occidental, por abrir delante de ella un espacio de erranza sin fin, de una exploración a ciegas, a tientas en los confines del teatro y del mundo*"²⁷.

Y si la cultura contemporánea, como gran urbanista, iba convirtiendo en autorruta los caminos laterales y sin señalización que transitaba Koltès, él, en cambio, procedía con lógica de contrabandista: si hoy descubren mi sendero, lo cambiaré mañana.

²⁵Sarrazac, "Le drame en Devenir", Registres, Revue du La sorbonne nouvelle, 1997.

²⁶Coquelin, J.-Y., « Point de fuite a l'horizon » en *Europe* n° 823-824, nov-déc 1997, paris, pp 52-74.

²⁷J.-P. Sarrazac *Théâtre du moi, théâtre du monde*, Editions Medianes, 1995, p.230.

Bibliografía

Abirachaed, R. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994.

Coquelin, J-Y., « Point de fuite a l'horizon » en *Europe* n° 823-824, nov-déc 1997, Paris.

Genette, G. *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1989.

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

Koltès, B-M, *La nuit juste avant les forêts*, Ed. de Minuit, Paris, 1988.

Sarrazac, J-P., *Théâtre du moi, théâtre du monde*, Editions Medianes, Paris, 1995.

Sarrazac, J-P., "Le drame en Devenir", en *Registres*, Revue du La sorbonne

LA ESCALERA N° 20 AÑO 2010

nouvelle, Paris 1997.

Szondi, P., *Theorie du drame moderne*, (traduction de P. Pavis), L'âge d'homme, Lausanne, 1969.

Ubersfeld, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Actes sud-papiers, Paris, 1999.