



EL CUESTIONAMIENTO DE LA FICCIONALIDAD EN EL TEATRO: LA CREACIÓN TEATRAL DE ANA VALLÉS

Eduardo PÉREZ-RASILLA
Universidad Carlos III
28903 Getafe. Madrid
eduardop@hum.uc3m.es

UNO DE LOS RASGOS PERCEPTIBLES EN CIERTO TEATRO contemporáneo tiene que ver con lo que ha dado en denominarse cuestionamiento de la ficcionalidad. Esta tendencia, visible fundamentalmente en los trabajos presentados en ámbitos alternativos, parece constituir una etapa de la evolución que se está operando en el teatro durante el último siglo. La célebre suspensión de la incredulidad (Wright 26) en la que se apoya la noción tradicional del teatro mismo, la aceptación pacífica por parte de actores y espectadores de la ficción sobre el escenario, es sometida a examen por estos espectáculos, con mayor o menor rigor, pero desde la premisa de una no asunción sumisa de los postulados tradicionales. Sin embargo, y paradójicamente, este cuestionamiento de la ficcionalidad no destruye la noción de personaje teatral, sino que la amplía y la enriquece, abre otros caminos para su construcción, otras posibilidades para el juego escénico que superan, por demasiado inocente, la convención que pretende persuadir a los espectadores de que renuncien a su percepción, para admitir que, quien se encuentra delante de ellos, es alguien completamente distinto de aquel a quien ven y oyen.

Desde hace ya décadas, se advierte en muchos espectáculos la disolución de los tradicionales elementos constituyentes del texto literario dramático. La historia pierde importancia, en beneficio de otros elementos del espectáculo, o se renuncia a la tensión generada por el conflicto y la consiguiente espera de su resolución. La linealidad de la fábula queda rota por el desorden lógico o cronológico de los episodios, la elipsis –a veces tan drástica que prescinde no ya de aspectos accesorios, sino esenciales–, la recurrencia, el paralelismo o el juego de las variaciones sobre el mismo tema, la fragmentación, la circularidad, etc. Los principios de identidad y causalidad se relativizan, se cuestionan o se obvian. No es posible una comprensión completa e irrefutable de la historia contada, sino que esta se transforma en un enigma que el espectador debe descifrar con esfuerzo o desesperarse porque no logra su cabal comprensión. El paso del tiempo no puede ya contarse desde los relojes o los calendarios. El espacio deja de ser concreto y reconocible para convertirse en un





ámbito simbólico o metafórico, cuyas dimensiones y límites no están sometidas a los paradigmas desde los que habitualmente se percibe, y cuya localización, lejos de ser inequívoca, se muestra ambigua o polivalente. El diálogo, que en el teatro convencional encaja sus réplicas con pulcritud y con ingenio, de manera coordinada y progresiva, parece abandonarse a las repeticiones, a las ausencias de respuesta, a las incongruencias, a los silencios, a las digresiones, a las interrupciones, a la falta de comprensión de unos personajes por otros o incluso a la renuncia misma del diálogo, sustituido por el sonido inarticulado, el silencio, el grito o el gruñido, el lenguaje corporal o, paradójicamente, por soluciones que suponen una suerte de "hiperverbalidad". Extensos monólogos, o más exactamente soliloquios, narraciones, fragmentos líricos o hasta ensayísticos, y citas de diversa índole ocupan el hueco de la tradicional conversación entre los personajes, incapaces ya de entenderse mediante el intercambio de palabras en que consistía el diálogo clásico. Conviven con estos largos parlamentos otros medios expresivos que a veces contrastan bruscamente con la palabra, como la acción física o la gestualidad desaforada, la intervención de otros elementos espectaculares, como la danza, la música, el empleo de recursos audiovisuales, etc.

Los contornos del personaje dramático pierden nitidez. Habitualmente carecen de antecedentes y los rasgos –familiares, profesionales, sociales, sentimentales– que los definen son borrosos o casi inexistentes. Con alguna frecuencia, carecen incluso de nombre propio, signo de su opacidad o de su impenetrabilidad para los demás personajes y para los espectadores, cuando no de una disolución de su identidad. La aparente pérdida de fortaleza del personaje dramático causa fracturas en ese binomio, considerado como indisoluble, constituido por la convención aceptada de la relación actor-personaje. Un mismo actor interpreta a varios personajes o incluso un solo personaje es interpretado de manera sucesiva o simultánea por varios actores diferentes.

Ciertamente este conjunto de fenómenos no es completamente nuevo y sus raíces pueden encontrarse, si no antes, al menos en las tentativas que se promueven desde finales del siglo XIX como alternativas al poderoso modelo naturalista, desde concepciones ideológicas y supuestos estéticos muy diferentes. Ya el simbolismo de Maeterlinck o Claudel buscó una utilización ritual de la palabra, desligada de la psicología del personaje y de la verosimilitud de la circunstancia en que se empleaba, y estilizó acciones y figuras. O incluso el propio naturalismo –paradigma en gran medida de la idea del teatro que tenemos generalmente asumida– pareció cuestionarse algunos de sus modelos de construcción dramática. Ya el teatro de Chejov adelgaza sustancialmente la trama o la fragmenta y acentúa la noción de subtexto, que apuntaría hacia aquellos contenidos caracterológicos, racionales o emocionales que



no se consignan en las réplicas de los personajes, pero que, implícitamente, se proponen al director de escena, al actor y al espectador para que los desvelen. Strindberg abandona las seguridades que podía proporcionarle un naturalismo que dominaba con pericia para adentrarse por los caminos de un expresionismo que renunciaba a la verosimilitud convencional de la trama y que estilizaba drásticamente a los personajes en un intento de universalizarlos mediante la renuncia a la individualidad realista.

Las vanguardias apuntarán incluso hacia la supresión del actor. Las experiencias de Schlemmer, en el marco de la Bauhaus, con su ballet triádico supone quizás la opción más radical de un proceso que pretendía sustituir la tradicional concepción del personaje dramático encarnado por el actor convencional. La afición de Valle y de Lorca por los teatros de títeres y marionetas o la técnica de actuación empleada en alguno de los teatros de cámara españoles, que desarrollaron su labor en los años veinte, y en la que los actores ejecutaban sus movimientos como si fuesen marionetas, son algunas de las consecuencias de esta tendencia, que obtuvo sus mejores logros en los espectáculos de directores como Craig o Meyerhold. El recurso al metateatro con el que Valle-Inclán y Pirandello desmenuzan y desvelan el juego escénico de los personajes, dejando al desnudo la convención teatral subyacente y los problemas que plantea, hace difícil la ingenua mirada que aceptaba pasivamente la ilusión escénica.

Y, de manera más radical, algunos experimentos de la vanguardia y de la postvanguardia habían anticipado ya, sobre todo, por la vía de la provocación, la destrucción de los componentes tradicionales del espectáculo. Pero, sin descartar estos precedentes, parece más prudente explorar además otras vías a través de las cuales ha evolucionado el teatro contemporáneo hasta llegar a determinadas propuestas actuales.

Los antecedentes inmediatos de estas tendencias a las que nos referimos las encontramos en el pensamiento teatral de Brecht y en la dramaturgia de Beckett. Brecht abomina del espectáculo presentado como algo concluido y cerrado, inamovible, blindado por las paredes de la caja escénica, incluida la famosa cuarta que fundamentaba la noción naturalista del teatro entendido como trozo de realidad. Desde una perspectiva marxista, Brecht entenderá como alienante un teatro que se muestre al espectador como ilusión de una realidad acabada que no admite intervención y que se convertiría en imagen de un mundo confeccionado por unas fuerzas superiores a las que no tenemos acceso y, que por lo tanto, no podemos rectificar. Por el contrario, el teatro de Brecht propone un mundo en permanente construcción, cuestionable y transformable, hecho por los hombres y para los hombres y, en consecuencia, capaz de ser modificado por estos mismos hombres, a los que se invita a



participar críticamente en el proceso. La dimensión social e histórica del personaje lo convierte en un ser cambiante y transformable, ajeno a concepciones psicologistas, pero también a una idea unitaria y esencialista del hombre y, por supuesto, del personaje que lo representa.

La fragmentación de la historia y la disociación entre el actor y el personaje, la puesta en evidencia de los mecanismos de la teatralidad y el empeño por diferenciar la escena de la realidad aportan las notas más patentes de esta concepción brechtiana, que ha cambiado radicalmente la historia del teatro, que ha perdido buena parte de su ingenuidad primitiva y ha cuestionado ya de manera imparable sus propios procedimientos, pese a que no hayan faltado experimentos abusivos y asimilaciones apresuradas.

La escritura dramática de Beckett aparece como referente último en cualquier experimento dramático contemporáneo. La exploración que Beckett realiza sobre el lenguaje pone en evidencia su falta de neutralidad, su proclividad a la manipulación, su opacidad o su insuficiencia en ocasiones, y su tendencia a convertirse o bien en instrumento de dominación o bien en una desmesurada verborrea o en un ejercicio de ingenio o en un juego de palabras, de ritmos o de sonoridades. Desde esta consideración se entiende su decidida renuncia a la obligada progresión de la trama, que se vuelve recurrente y circular, y desemboca en un desenlace permanentemente aplazado y frustrante, la renuncia a un punto de vista que comprenda y explique cuanto ocurre en escena o les suceda a los personajes, la consideración de la gratuidad de las acciones humanas, la construcción de un diálogo truncado por las fracturas, las respuestas diferidas, las incongruencias, los silencios, las frases inacabadas, la dudosa relación entre las réplicas, o, por el contrario, el recurso a la verbosidad desmedida como refugio del desamparo que inevitablemente acompaña a sus personajes. Estos, situados en un incómodo filo y despojados de casi todos sus tradicionales atributos y posibilidades, ejecutan compulsivamente acciones –físicas o verbales– dotadas de una extraño sentido de la ritualidad, que reviste para ellos una extraordinaria importancia, e incluso la posibilidad de la trascendencia, pero que pueden ser contempladas desde la distancia irónica por el espectador. Chistes, acciones cotidianas, juegos de *clown*, fallidas tentativas de recuperación del pasado, truncados o equívocos ejercicios de memoria, citas más o menos precisas, relaciones obsesivas con objetos diversos, etc., se presentan como extrañas tentativas por encontrar una identidad que se deshace invariablemente ante sus propios ojos.

La reducción de su teatro a un conjunto de gestos sin sentido aparente motivó el popular marbete de absurdo con que habitualmente se cataloga a su teatro, pero que dista mucho de ser preciso. Teatralmente esos curiosos ritos se han mostrado extraordinariamente fecundos, pese a que resulte paradójico



que un universo tan marcadamente crepuscular como el beckettiano haya originado una creación escénica tan pujante y tan abierta a la investigación. Pinter, con su reducción de la historia a una situación escénica, marcada por una relación entre los personajes entendida como amenaza, que se expresa a través de la invasión y la defensa desesperada de un espacio y a través de un uso deliberadamente equívoco del lenguaje, y Sanchis Sinisterra, con sus historias enigmáticas e incompletas, plagadas de oquedades y contradicciones, de sus personajes de identidad extirpada y su lenguaje fragmentario y permanentemente interrumpido, se muestran buenos conocedores de algunos aspectos de la dramaturgia beckettiana. Y muchos creadores de las generaciones siguientes parecen abocados a utilizar como punto de partida los ritos físicos y verbales que los personajes de Beckett les dejaron en herencia.

Mientras tanto, la propuesta de Peter Handke, en *Insultos al público*, cuyos personajes se niegan asumir su condición y se encaran con los espectadores, parece propinar el golpe de gracia a la convención teatral:

Nosotros no actuamos. Nos encontramos todos juntos en un mismo lugar. La barrera no se ha roto, no deja filtrar nada, no existe [...] No somos representación de nada. No seguimos indicaciones de un director de escena. No hemos pedido figurar a cualquier precio. No llevamos pseudónimo. El latido de nuestros corazones no remeda otros latidos. Nuestro gritos no remedan otros gritos. Nosotros no surgimos de un papel. No somos personajes. Nosotros somos nosotros. Lo que nosotros pensamos no tiene que coincidir necesariamente con lo que piensa el autor. (Handke 97)

En la etapa de madurez de Heiner Müller, el acoso al personaje convencional toma otro camino. En algunos de sus textos, como *Camino de Wolokolamsk* o *Hamletmáquina*, por ejemplo, el dramaturgo renuncia al *dramatis personae* y a la distribución de las réplicas, y deja al criterio del director de escena la decisión acerca del número y características de los actores que intervendrán en la función y de cómo se repartirán las intervenciones, sin que el texto imponga determinación alguna, ni siquiera ofrezca instrucciones más o menos precisas al respecto.

Varios creadores de vanguardia, en el ámbito del teatro español, que desarrollaron su labor desde mediados de los ochenta, como Carlos Marqueríe, Antonio Fernández Lera o Rodrigo García, y que exhibieron sus primeros trabajos en la sala Olimpia y en el Teatro Pradillo, han utilizado con frecuencia esta fórmula empleada por Müller, quien les influyó decisivamente en sus comienzos, pero han usado también el recurso de llamar a sus personajes con el mismo nombre de los actores que los interpretaban, en lo que supone ya la aplicación práctica de lo que se ha llamado el cuestionamiento de la ficcionalidad. No tiene que fingir que son distintos de quienes son en realidad y los



espectadores no tienen que fingir que los creen, según la conocida formulación. Al actor no se le encomienda ya la creación de un personaje, sino la ejecución de una partitura física y verbal, ajustada a un texto previo o a un conjunto de improvisaciones presumiblemente fijadas con posterioridad.

Con frecuencia, las creaciones dramáticas de Rodrigo García, y también en ocasiones las de Marquerié o Fernández Lera, cuentan con algún referente muy poderoso, por ejemplo, la mitología clásica griega o el teatro de Shakespeare, libérrimamente reinterpretados, actualizados e irónicamente desmitificados –*Agamenón*, *Tempestad*, *Rey Lear*–, o el mezquino imaginario colectivo contemporáneo configurado por algunos de los iconos de la sociedad de consumo, sarcásticamente vapuleados –*Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* o *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donalds*–, pero no es extraño que estos dos grandes referentes se combinen en una extraña lectura contemporánea de la tragedia clásica.

Y divido la TRAGEDIA en siete actos
 Y a cada acto le pongo el nombre
 de uno de los países más ricos del mundo
 Una alita de pollo frito: Alemania
 Otra alita de pollo frito: Japón
 –Y le digo a mi familia: *vamos escribiendo los nombres*
Con mostaza, ketchup y salsa barbacoa al lado de cada alita–
 Otra alita de pollo frito: Francia
 Otra alita de pollo frito: Gran Bretaña
 Otra alita de pollo frito: Canadá
 Otra alita de pollo frito: Italia
 Y en medio, una pechuga de pollo entera: Estados Unidos
 Y viene la camarera y me dice
Usted ya está mayor para jugar con la comida
¿Quiere que llame al guardia de seguridad?
Yo no juego con la comida, le digo
Estoy explicando a mi hijo el significado de la TRAGEDIA
 Y la camarera me dice: *no entiendo*
 Y el segurata que se acaba de acercar a la mesa
 Con la mano en la porra dice: *yo tampoco*

Y mi hijo dice:
Pues es muy fácil, capullos
Las alitas de pollo son las grandes potencias
Representan al mundo industrializado
Y si la TRAGEDIA se planifica desde el mundo industrializado
La cuestión que nos planteamos es:
¿Dónde hay que ir a buscar la ESPERANZA? (García 2003, 19)

La mirada es distanciadora y crítica, mordaz siempre, y la imagen que resulta es corrosiva y despiadada. Las palabra no se pone al servicio de un diálogo



dramático, casi o totalmente inexistente, pero sí a disposición de la confianza personal, de la reproducción de materiales textuales previos y de muy distinta procedencia —desde una conferencia de Ortega y Gasset hasta el reclamo publicitario de un producto contemporáneo—, de expansiones líricas delicadas o brutales, o del panfleto político o social. La verbosidad —o incluso la verborrea— es perceptible en algunos de sus trabajos, aspecto en el que cabría advertir también la influencia de Thomas Bernhard. Aunque los espectáculos parezcan caracterizarse por la potencia de sus acciones físicas, la lectura de los textos nos confirma su poderío verbal, que se advierte, por ejemplo, en la combinación de registros populares, o incluso jergales, con registros literarios de gran belleza estética, en la incisiva agudeza de sus desahogos y exabruptos, en la propensión al aforismo, o en la contundencia de tantos pasajes. Desde estos usos, la palabra recupera una poderosa carga ritual, seria o irónica, que, en los espectáculos, se refuerza con algunos recursos de la interpretación actoral, que la convierten en una suerte de salmodia, o la recitan en un tono neutro y distante, o bien la integran en una ceremonia cruenta y feroz, ligada a acciones físicas poderosas e incluso violentas, inequívocamente significativa, que adquiere una singular dimensión catártica. Pero estos usos de la palabra la desligan de quienes la pronuncian, convertidos en ejecutantes de la función y no en personajes a quienes esa palabra desvela o caracteriza, o en criaturas escénicas que pretenden transformar a los otros personajes mediante la palabra. No importa entonces que pierdan su *status* de personaje, su nombre propio, sus antecedentes, sus rasgos definitorios, porque nada aportarían.

Todos estos rasgos nos sitúan en un ámbito difícil de calificar con una etiqueta inequívoca o definitiva —*Happening, performance, acción*—, alejado ya de los géneros tradicionales. Sin embargo, no deja de observar esos viejos géneros —la tragedia fundamentalmente—, aunque sea desde la ironía y desde la renuncia a la ingenuidad. Si la tragedia clásica presentaba una traslación estilizada y metafórica de la realidad, a través de la mimesis de las acciones de los personajes, como explicaba Aristóteles, aquí se ha convertido la realidad en espectáculo obsceno, degradación torpe de una tragedia que ha perdido completamente su nobleza, pero no la violencia de sus acciones ni sus consecuencias catastróficas.

El recurso a un lenguaje apocalíptico e incisivo, lírico y atroz, a un tiempo, emitido por ejecutantes de un extraño rito, tal como lo utiliza Rodrigo García, ha contagiado también a otros creadores escénicos de vanguardia, que, como él, lo emplean como procedimiento de respuesta ante una sociedad injusta, deshumanizadora e inmoral. Es el caso, por ejemplo, de Angélica Lidell, con textos muy duros de carácter crítico, en los que el referente, como



en las obras de García, puede encontrarse a veces en una tragedia de Shakespeare, o también en una noticia del periódico o en un hecho extremadamente cotidiano, presentado de manera muy inmediata, casi impúdica, visto muy de cerca, poderosamente real, como si el paso intermedio de la ficción no fuera necesario, porque esa realidad se ha convertido ya en ficcional y espectacular.

Otros creadores de vanguardia que han explorado este cuestionamiento de los elementos clásicos del texto dramático, e incluso de la ficcionalidad misma, han preferido, sin embargo, que su discurso se impregne de humor, no el humor ácido y sarcástico de García, sino un humor más amable a partir de una mirada irónica que los engloba a ellos mismos y es quizás este factor el que acentúa más decididamente el cuestionamiento de la ficcionalidad. Entre ellos, aunque con planteamientos y estilos muy diferentes, se encuentran Sara Molina y la compañía Q Teatro, Alberto Jiménez, la compañía Amaranto, Sonia Gómez y, sobre todo, Ana Vallés y su compañía Matarile. Y, en cierto modo, también algunos trabajos de Marina Wainer, Carlos Fernández, Marta Carrasco, Elisa Gálvez y Juan Úbeda, etc.

Los espectáculos de Sara Molina, siempre muy elaborados y complejos, suelen tomar como punto de referencia textos de hondo calado intelectual – en *Mónadas*, por ejemplo, se empleaban textos de Lacan y de Fernando Pessoa–, aunque utilizados con plena libertad y con informalidad aparente, desde los que se plantea un juego metateatral y una reflexión sobre la existencia del ser humano para sí mismo y para los demás, sobre el teatro como instrumento de realización personal y de revelación a los demás, y sobre el tránsito entre actor y personaje o el paso del ser humano a la adopción de un papel, es decir, una reflexión sobre la ficcionalidad teatral realizada desde la ironía y el humor, al que no le faltan dosis de ternura, pero tampoco de acidez, todo ello ejecutado con un fuerte grado de implicación física de los actores, cuyos movimientos, danzas, luchas o acrobacias parecen contrapuntar las reflexiones y subrayar, desde luego, la dimensión escénica y espectacular. La bisagra entre el espectáculo y la realidad se subrayaba en el mencionado trabajo *Mónadas* mediante la presencia de la directora, no exactamente como actriz, ni siquiera, a la manera de Kantor, como maestra de ceremonias, aunque no quedaran del todo excluidas ninguna de estas posibilidades, sino, preferentemente, como una suerte de auxiliar en el servicio de la escena, en la que irrumpe de forma discreta, pero asidua a lo largo del espectáculo. La fragmentación deliberada de las unidades componentes de los espectáculos y la fractura constante del discurso acentuaban esa imagen de tránsito entre ficción y vida.

El actor Alberto Jiménez inició hace unos años su ciclo titulado *Nada es casual*, que ha alcanzado ya su tercera entrega. Todo comenzó con la presen-



cia del propio actor en un escenario convertido en una singular máscara de sí mismo que necesita ajustar cuentas con el público, con el mundo y también con su propia conciencia o con las construcciones de ésta que pacientemente ha elaborado. Los fragmentos de materiales diversos que componen el espectáculo adquieren un marcado tono personal y un enfoque humorístico —a veces corrosivo y a veces tierno— complementado con un lenguaje directo de crítica o de protesta airada. Pero posiblemente los momentos más reveladores de la primera entrega de *Nada es casual* fuesen la aparición del padre del actor como doble del personaje y la comunicación telefónica directa con alguien del público, que constituirían una provocadora apelación a la ruptura de la barrera ficcional.

Esta ruptura ha sido explorada de manera diferente por la compañía Amaranto, que en espectáculos como *Tazón de sopa china y un tenedor (o hacer el gilipollas)* o *Indignos* proponen una reflexión, lúcida y acerada, sobre algunos aspectos oscuros de las relaciones afectivas, ligados a la auto humillación o a la humillación del otro, que se llevan a cabo, paradójicamente desde actitudes pretendidamente protectoras, amables o cómplices, o desde conductas supuestamente inspiradas por el cariño o el afecto, reflexión en la que la mordacidad y la crudeza conviven con el humor y la ternura. Sus espectáculos son también muy elaborados y siguen la tónica de los mencionados en líneas anteriores en cuanto a la constante fragmentación y el recurso a las interrupciones, los quiebros o los guiños al público y a la combinación de materiales expresivos diferentes, desde la música a las proyecciones, con las propias acciones físicas de los personajes, siempre desorbitadas y acrobáticas, pero de una intensidad y de una plasticidad extraordinarias, y una expresión verbal dura, pero de gran belleza en ocasiones y transida habitualmente por la ironía, la comicidad y el humor. Pero lo más destacable de este espectáculo es su elaborado lenguaje dramático, el contraste entre una aparente informalidad del trabajo y su resolución precisa, incisiva e intencionada. Se juega en *Indignos* y en *Tazón de sopa china y un tenedor* con una supuesta desaparición del personaje, sustituido por las identidades de los propios actores, pero, aunque la confusión entre la biografía del actor y la del personaje que encarna es deliberada, es también irónica y limitada, y resulta un juego teatral más, que aproxima y distancia, a la vez. El tono casual se convierte así en una brillante disección dramática de situaciones. No es casual, sin embargo, que la compañía prefiera la denominación de *performers* para los actores, como si quisiera subrayar la diferencia con los viejos intérpretes que encarnan un papel con estos nuevos ejecutantes del juego o del rito espectacular.

Sonia Gómez, una creadora que procede del ámbito de la danza y que ha trabajado en algunos espectáculos de Rodrigo García, aporta algunas de las



tentativas que de forma más inmediata e irónica cuestionan la ficcionalidad, sobre todo con una insólita e incisiva performance titulada *Mi madre y yo*. En ella, la artista aparecía en escena con su madre y se desarrollaba entre las dos un proceso que tenía mucho de reencuentro, de confianza, de pugna –ritual, cómica y violenta–, o de ajuste de cuentas, proceso que se verificaba desde el humor y la ironía, aunque no estaba exento de una cierta dosis de crueldad entreverada de una perceptible ternura.

En su último trabajo, *Egomotion*, presenta una trilogía autobiográfica que explora a las edades de la infancia, la adolescencia y la juventud de la creadora, vertidas en un lenguaje ácido e ingenuo a la vez, íntimo, despegado e irónico, como sugieren los títulos respectivos de cada una de las partes: *Yo estoy en este mundo porque tiene que haber de todo*, *Yo no soy nadie pero me cago en tu puta madre*, *Yo no hablo inglés pero a veces me lo paso bien*. El relato directo al público está apoyado por la presencia de dos actores–ejecutores que encarnan algunos de los personajes que emergen de la narración o sirven distintos elementos del espectáculo: luz, música, proyecciones, etc., lo que proporciona un aire ingenuo e irónico, reforzado por la fingida indolencia y el desparpajo que la creadora muestra ante los materiales biográficos. El juego se completa con las coreografías que ejecuta Sonia Gómez, y con otros materiales –proyecciones y música– que proporcionan un aire de *collage* característico de tantas *performances* contemporáneas.

Matarile, la compañía que dirige Ana Vallés, comenzó su trabajo a mediados de los ochenta. Dedicada inicialmente al teatro de marionetas, dato que no resulta despreciable a la hora de valorar su trayectoria posterior, experimentó la atracción por formas de teatro de vanguardia asociadas a Heiner Müller y próximas a las que por aquellos años se mostraban en la sala Olimpia y en la sala Pradillo de Madrid, a las que antes nos hemos referido. Más tarde evolucionó, sin embargo, hacia un lenguaje propio, en el que se advierten ecos de Kantor o Handke, y, desde luego, la inevitable huella beckettiana, pero en el que la impronta de la creadora es cada vez más decidida y más nítidamente perceptible. Y a lo largo de esta evolución se va intensificando el diálogo del teatro con otras formas de expresión artística e intelectual: la danza, la música, la escultura, la pintura, la literatura o la filosofía, pero también el rito, la fiesta, el circo u otras diversiones populares. En cualquiera de sus espectáculos puede entrecruzarse una conjunción de elementos antagónicos, que, si en los primeros trabajos parecía expresarse mediante formas que resaltarían su conflictividad, en los espectáculos posteriores parecen convivir en una armonía que tiene mucho de irónica y de escéptica, pero acaso procede también de una decidida voluntad de dicha, que recordaría a algunos aspectos pensamiento y a la literatura de Camus. Ese deseo de disfrutar de lo



inmediato, incluso de lo arduo o de lo inquietante, va tomando cuerpo en el teatro de Vallés y traslada al espectador una sensación de gozo sin restricciones, que llega a adquirir un tono festivo y restallante. En sus trabajos, la historia se fragmenta en un conjunto de situaciones, de citas y de momentos de gran intensidad estética y singular expresión artística, aunque exentas siempre de solemnidad y desprovistas de cualquier pretensión, porque el humor, la ironía y hasta la parodia, en ocasiones, van ganando terreno en la trayectoria de Matarile.

Como sucede con casi todos los creadores citados anteriormente, Ana Vallés se hace eco abundante de la tradición estética e intelectual, clásica y contemporánea, y abarca los motivos más variados: la música de Purcell, la iconografía religiosa tradicional, la pintura de Rubens, la escritura de Peter Handke, el pensamiento utópico, la literatura de viajes o la danza contemporánea, por citar sólo algunos ejemplos. Pero la amalgama o el eclecticismo de los motivos se perciben desde la mirada irónica, que conduce a la distancia o a la parodia –indulgentemente casi siempre en el teatro de Ana Vallés– o a una leve mordacidad. Ni la fábula, ni los personajes, ni sus formalizaciones estéticas pueden abordarse ya desde la credulidad acrítica o ingenua, pero es preciso dar respuesta a la inquietudes vitales e intelectuales que les aquejan.

Así, las últimas propuestas de Matarile –*Illa Reunión, Historia natural (Elogio del entusiasmo)*– arrancan ya desde un irónico cuestionamiento de la ficcionalidad. Se renuncia a la fábula tradicional, vertebrada y lógica, que se considera ya inviable, y se la sustituye por la elaboración de una serie de tentativas, aparente y reiteradamente infructuosas, que ejecutan unos actores que no tienen entre sus objetivos el de convertirse en personajes. Por el contrario, estos actores mantienen celosamente su identidad, en ocasiones hasta la desmesura o la hipertrofia, porque esta relación con su propia identidad les permite reírse de sí mismos y convertirse en objeto de las miradas curiosas, burlonas e indulgentes del público, que, paradójicamente, puede verse a sí mismo, como en un espejo, en esas figuras. El ámbito del espectáculo y el ámbito privado de los actores que lo llevan a cabo parecen confundirse o entremezclarse. Estos prestarían a aquellas opiniones, experiencias, sentimientos, relatos, y hasta manías personales, además de sus nombres, características físicas y circunstancias biográficas. Pero estos elementos no se transmutan para obtener un personaje diferente de los actores que lo encarnan, sino que son los actores los que acentúan su propio perfil, indagan en su propia personalidad e incluso se recrean en sus propias circunstancias y experiencias vitales.

El humor, preponderante en el discurso, procede precisamente de la insólita perspectiva desde la que se aborda el personaje, que tiene que ver, a su vez, con ese continuo hacerse del espectáculo, convertido en continuo



ensayo, en permanente proceso de búsqueda, en ejercicio metateatral, pero también en metáfora de la vida, entendida en los trabajos de Ana Vallés como ese entretenimiento aparentemente informal, pero constante e irrenunciable, de jugar a ser felices mientras se espera –o se conjura– la caída del telón de la muerte. Es el humor uno de los rasgos pertinentes del trabajo de la compañía, claramente contrapuesto a los lenguajes desgarrados, tenebrosos, brutales o sarcásticos tan frecuentes en otras experiencias de vanguardia.

Las constantes temáticas del teatro de Ana Vallés se relacionan con la invitación a una felicidad sencilla y profunda a un tiempo, caracterizada con frecuencia por el disfrute de placeres elementales: el juego, el baile, la canción, la broma, la conversación amistosa o la confidencia más o menos íntima, la comida y la bebida –reales, abundantes y apetitosas–, el paseo o la excursión campestre, o hasta el ejercicio de unas tareas cotidianas asumidas con un humor chispeante y agridulce. Sin embargo, esa felicidad ha de abrirse paso entre un cúmulo de circunstancias que aquejan al ser humano, como la represión, las restricciones que impone la convención social, las limitaciones personales, el dolor, la angustia, la incertidumbre, la enfermedad, el castigo y, sobre todas ellas, la muerte. Precisamente esta búsqueda de la felicidad o el disfrute del gozo de la vida, sería la respuesta, entre estoica e irónica, a esa muerte que, con un disfraz o con otro, asoma en los espectáculos creados por Ana Vallés. Felicidad sencilla y muerte omnipresente constituyen el anverso y el reverso de los trabajos de la creadora. La aparición relativamente abrupta o inopinada de momentos de poderosa dramaticidad, entre fases del espectáculo dominadas por el juego o la broma, actúa como contrapunto y proporciona un preciso contexto al empleo del humor.

En *Historia natural* el propio título anticipaba, irónica y amistosamente, el contenido del espectáculo y su más profundo sentido: la estampa entrañable y socarrona que Matarile proponía como imagen metateatral de la compañía. Una nueva fiesta de la vida, un elogio de ese frágil entusiasmo de la existencia, una celebración dichosa.

En el último espectáculo presentado hasta ahora, *Illa Reunión*, se abordan cuestiones como la identidad individual y colectiva, la emigración o el exilio, o los proyectos de convivencia personal y social, que se expresan mediante motivos de la cultura clásica –literaria, musical, dancística o pictórica– reproducidos de manera irónica: rituales mortuorios o sacros, viajes iniciáticos, llegada a islas utópicas, justas poéticas o físicas, etc. Fragmentos de historias rescatadas o mixtificadas, confidencias biográficas íntimas –sinceras o no–, lecciones y correcciones de unos personajes a otros, guiños cómplices, o más o menos maliciosos, a un público situado en un preciso contexto social y político, digresiones filosóficas, filológicas y psicológicas explicadas en un



lenguaje preciso e irónico, etc., son algunos de los materiales que se amalgaman en esta *Illa Reunión*, parodia de tantos referentes utópicos o míticos. La exposición verbal se interrumpe, se quiebra o se bifurca siempre, mediante el uso de otros lenguajes escénicos que cuestionan o relativizan la palabra. Los principales son la música, la danza y la acrobacia, pero no menos eficaces resultan la ritualización repentina y momentánea de las acciones, la hipertrofia de determinadas exposiciones corporales, o el traslado de la escena dramática de un popular número de ventrilocuo, y, sobre todos ellos, la revisión, la relectura o la parodia de algunos cuadros emblemáticos de la historia de la pintura, compuestos con los cuerpos de los actores, en lo que constituye una suerte de homenaje a Kantor, aunque también su amable parodia.

El teatro de Ana Vallés constituye la tentativa más audaz y sistemática, hasta ahora, en lo que al cuestionamiento de la ficcionalidad se refiere, pero también una de las aportaciones más originales, complejas y elaboradas del teatro español de vanguardia. Vallés parece haber asimilado las aportaciones anteriores y las ha enriquecido mediante un proceso de conversión de los lenguajes angustiados o sarcásticos dominantes en un discurso irónico y festivo, aunque no por ello frívolo o carente de profundidad. Por el contrario, las fiestas en que se convierten los espectáculos de Matarile pueden verse como una audaz respuesta a los problemas del hombre contemporáneo. Por lo demás, su capacidad para la integración de lenguajes escénicos diversos y el planteamiento de un nuevo tipo de trabajo actoral abren nuevas perspectivas y posibilidades y exigen una reflexión teórica y práctica capaz de desprenderse de las viejas rutinas y de cuestionar las formas habituales de percibir la labor del intérprete de teatro.

OBRAS CITADAS

- García, Rodrigo. *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. Madrid: Pliegos de teatro y danza, 2003.
- . *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba. Primer acto* 294 (jul.-ag.-sept. 2002): 43-62. Texto completo en *Estreno* 31.1 (2005): 19-23.
- . *Rey Lear*. Madrid: La Avispa, 1997.
- Handke, Peter. *Insultos al público*. Madrid: Alianza, 1982.
- Molina, Sara. *Mónadas*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- Müller, Heiner. *Camino de Wolokolamsk*. Madrid: ADE, 1989.
- . *Hamlet máquina*. Madrid: Primer acto, 1990.
- Wright, Edward A. *Para comprender el teatro actual*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.