

2. Fa referència a les representacions de l'any 1968 i 1977, que va dirigir Ricard Salvat (consulteu: Catàleg de l'exposició *Ricard Salvat i la seva època*. Barcelona: Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, 2003) i la realitzada per Lluís Pasqual l'any 1982.

Ivan Viripaev, una renovación en la escritura teatral rusa

José Gabriel López Antuñano

El teatro ruso durante muchas décadas encontró en la escena la válvula de escape para aflorar sus sentimientos, para reflejar la realidad de una forma verdadera aunque contraria a la verdad oficial, y para expresar su disidencia y oposición al totalitarismo comunista a través de la escritura y el arte. Sin embargo, abolido el régimen, escritores y artistas quedaron sin norte ¿hacia dónde orientar los montajes?, ¿qué decir cuando todo, aparentemente, podía leerse en los periódicos? Este desconcierto ocupó buena parte de los años noventa del pasado siglo, hasta que escritores y directores comprendieron que coexistían versiones contradictorias entre lo transmitido por los organismos oficiales y la vida real: la guerra de Chechenia, la pobreza de una

parte importante de la población mientras algunos se enriquecen en un estado donde las mafias se multiplican; la vida miserable más allá de las grandes capitales; el paro entre los más jóvenes; la falta de perspectivas para la población; o problemas como los derivados de la droga y el alcohol empezaron a subir a los escenarios de teatros alternativos. En este marco, surge el movimiento del «nuevo drama» que acoge una serie de obras valientes y distintas por su contenido, originales y fragmentadas en su estructura. Algunos escritores representativos del nuevo drama son Elena Gremina, Mijail Ougarov, Vassilii Sigariov, Olga Mikhailova, Maxime Kourotchkin, Vladimir Sorokin, Nikolay Kolada o Ivan Viripaev.

Las obras de éstos y otros escritores poseen un fuerte atractivo, aunque acaso éste decaiga en la medida que el espectador se distancie de los asuntos abordados, cotidianos y reconocibles en países del este de Europa. Sin embargo de este paisaje escapa Viripaev, un joven escritor que sin rechazar los problemas locales que atenazan al pueblo ruso, los generaliza al afrontarlos con una perspectiva universal, la del hombre contemporáneo en una sociedad sin referencias, a través de unas estructuras dramáticas novedosas y atractivas, acompañadas de un lenguaje lírico e irónico, a la par que teatral.

Ivan Viripaev (Irkoutsk, Siberia, 1974) trabajó como actor en los teatros de la Rusia asiática (Magadan y Kamchatka) antes de fundar su propia compañía en su ciudad natal. En 2000, estrena su primera obra *Sny* (*Los sueños*), que se representa también en Moscú, Francia (2001) y Austria (2002). En este año, Declan Donnellan monta esta pieza en el Royal Court de Londres, al tiempo que Galin Stoev, un director búlgaro que ha estrenado todas las obras de Viripaev, hace otro tanto en el Festival Internacional de Varna (Bulgaria). En 2003, estrena en Moscú *Kislorod* (*Oxígeno*), dirigida por Víctor Ryjakov y un año después Stoev la sube a escena en Bruselas. En 2004 estrena su tercera obra dramática, *Bytie n. 2* (*Génesis n. 2*) con los mismos directores en Rusia y Bélgica. Con *Génesis n. 2* y de la mano de Galin Stoev se presentó en 2007 en el Festival de Aviñón. Su corta carrera como dramaturgo se cierra, de momento, con *Julio*, un monólogo interpretado por una actriz bien conocida del público madrileño, Polina Agureyeva, habitual en el elenco de Piotr Fomenko que frecuenta la programación del Festival de Otoño de Madrid. Viripaev, por terminar este breve perfil, ha realizado dos películas, *Euforia* y *Tragedia griega en un pai-*

saje ruso, estrenadas asimismo en Francia con bastante éxito de crítica.

Los sueños, *Oxígeno* y *Génesis n. 2*, de manera especial los dos primeros textos, conectan con la realidad social de Rusia: en el primero, aborda la cuestión de la droga; el segundo descansa sobre dos historias que se entrecruzan, la de un Sacha/Alexander, hombre de campo, y Sacha, mujer de ciudad, que le sirven para esbozar dos realidades sociales bien diferentes. *Génesis n. 2* recoge las supuestas cartas que una esquizofrénica le envía a Viripaev para que éste las reconstruya con lenguaje dramático. Sin embargo, como escribía antes, el interés de estas obras no reside en la traslación a escena de retazos de la vida en Rusia, sino en los personajes (o si se quiere en las ideas que se sustentan en ellos) que reflejan la tragedia del hombre contemporáneo, de la persona que ha perdido sus referencias y camina a tientas, en medio de la oscuridad, sin saber hacia dónde dirigirse.

Acabo de escribir, de intento, la palabra tragedia, porque Viripaev busca este género en su sentido original para encauzar su visión del mundo. Al respecto, el autor ha escrito:

Soy consciente de que hoy no se pueden escribir tragedias como las de la Antigüedad o el Renacimiento. El elemento que sustenta la tragedia es la confrontación entre un héroe y una fuerza superior. Este conflicto existe siempre, (por ello, aunque hoy no se puede escribir una tragedia en su forma pura), es posible, sin embargo, utilizar algunos destellos de esta energía arcaica. Sueño con escribir un texto donde sólo exista energía pura. Pero esto no depende únicamente de mí, sino igualmente de la época y de la percepción de los espectadores.¹

Destellos de esta energía se encuentran en el conflicto latente en sus obras (menos perceptible en *Los sueños*) entre el concepto de divinidad y el hombre, oposición que Viripaev verbaliza con el recurso de introdu-

cir pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento «porque la Biblia da una base, un medio para reflexionar sobre la actualidad, sobre la civilización en el marco de un problema espiritual».² Así en *Oxígeno*, pone en boca de sus personajes fragmentos de los Mandamientos («no matarás», «no comerás adulterio») sentencias («no tiréis perlas a los puercos») o frases de Jesucristo («no juzguéis y no seréis juzgados»)³ o inicia una escena con el diálogo entre los dos personajes que utilizan frases bíblicas;⁴ mientras que en *Génesis n. 2* recoge en la escena segunda el pasaje del fuego arrojado desde el cielo sobre Sodoma y Gomorra, la huida de Lot y su familia, y la mutación de la mujer de éste en una estatua de sal al mirar hacia atrás, desobedeciendo a Yahvé. Más adelante inserta algunos versículos del *Génesis* dedicados a la creación del hombre.

La idea de Dios se cuela no sólo a través de las referencias escriturísticas, sino también mediante las apelaciones que formulan sus personajes: ¿quién está?, ¿Dios?, ¿qué Dios?, ¿el de los cristianos, judíos o budistas? Son algunas de las preguntas que se lanzan a la espera de respuestas que se escuchan o quedan suspendidas en sus obras: en *Los sueños* la escena IV, titulada Dios, deja claro que éste o no existe o es lo que cada personaje imagina; en *Oxígeno*, los dos personajes obran de manera contraria a las palabras de la Escritura que pronuncian, creándoles este proceder una inquietud creciente; en *Génesis n. 2*, la paradoja aumenta: un personaje es Dios, otro la mujer de Lot. Ésta se dirige a Dios como Ser Supremo pero éste después de un largo parlamento, al poco de comenzar la obra, concluye: «No existe ningún dios, créeme, soy yo mismo, tu dios, quien te lo dice».⁵

Con este juego se plantea la duda entre la existencia de Dios o su denegación y Viripaev a través de este tema muestra la esquizofrenia

del hombre, la misma enfermedad que padece la mujer que le envía el manuscrito en *Génesis n. 2*: de una parte, el hombre se muestra autosuficiente y no necesitado de más certidumbres que las proporcionadas por el hecho de existir; de otra, sin pretenderlo, escucha en su interior una voz y siente la necesidad de creer en algo o en alguien. Con esta incertidumbre, el dramaturgo deja a sus personajes suspendidos en el aire, sin pisar tierra firme, carentes de referencias existenciales, sumidos en una profunda perplejidad y con una conciencia deconstruida, que les aboca hacia un nihilismo existencial y un relativismo social. Para el autor, ésta es la tragedia del hombre contemporáneo: «Si se me pregunta —dice Viripaev— cual es el principal conflicto contemporáneo, respondería: es el conflicto entre la civilización y la eterna cuestión de la espiritualidad»;⁶ es decir, el problema de la existencia de Dios, que afecta a todos, creyentes o no. ¿Por qué, existe alguna cosa más importante que este problema en el mundo?⁷ Viripaev recoge la tragedia del hombre contemporáneo que de una parte reduce la idea de Dios a las construcciones mentales de cada persona, al ámbito de la subjetividad, y, al carecer de un sentido trascendente, se entretiene con lo cotidiano, se distrae, huye del hoy y ahora, mientras libra este debate interior. El hombre, encarnado en los personajes de Viripaev, tiene «el deseo desesperado de creer» y se desespera al no encontrar un motivo, un asidero firme o una respuesta válida para esta cuestión.

En *Los sueños* a través de los diálogos que se entablan entre los cinco personajes, unos drogadicotos, se observa una creciente degradación de éstos, más acusada en unos al principio hasta que en la última escena todos se enrasan. Con ideas formuladas bajo un síndrome alucinatorio, expresadas en voz alta

y de forma contradictoria, discuten sobre la belleza, el amor, la libertad, Dios, el nirvana o el infierno. Sin embargo en el substrato de estos diálogos existe una búsqueda de algo que proporciona un sentido a sus existencias hasta que el hombre sucumbe en el infierno, definido como lugar sin esperanza:

La vida, la vida, son los sueños, los sueños están para evadirse. Cierro los ojos y busco la salida, busco una puerta, una puerta para salir. La he encontrado pero está pintada en la pared. ¿Queréis que os muestre dónde se encuentran las verdaderas puertas? Desvelo el secreto: las verdaderas puertas se encuentran por todas partes, pero sólo en el infierno no existen. ¿Sabéis por qué? Porque en el infierno no existen los sueños.⁸

En *Oxígeno* el problema de la existencia de Dios se extrae del subtexto, porque una lectura superficial puede llevar a la conclusión de que se trata de una historia de pareja, contada desde dos percepciones enfrentadas, la del hombre y la mujer; sin embargo, esta dialéctica no sólo se entabla a través del género sino de la contraposición entre las referencias bíblicas y las acciones de los personajes, que derivan hacia la intranquilidad de conciencia, que es considerada como el oxígeno⁹ sin el que no se puede vivir y que acompaña durante la existencia. Debajo de esta inquietud se encuentra esa dialéctica entre la existencia de Dios o su negación, cuestión que Viripaev deja abierta al concluir su obra.

La recurrencia a la existencia de Dios se exhibe de manera más rotunda en *Génesis n. 2* desde los compases iniciales, cuando dialogan la mujer de Lot, que siente «que hay algo más», y Dios que además de no creer en sí, piensa que el hombre es «la quintaesencia del polvo», es decir de la nada.¹⁰ Esta confrontación se extiende por toda la obra y alcanza su punto cumbre en la escena séptima mientras

se entabla el diálogo entre Dios y la mujer de Lot, que comienza en los siguientes términos:

LA MUJER DE LOT: Pero si no hay nada, ¿entonces qué existe? / En este caso, la existencia tiene algún sentido, / o ninguno. / En este caso ¿qué es lo que existe?

DIOS: No existe nada. Este es el asunto. No hay nada. / Ni papel, ni dinero / ni plumas de oca, ni palomas, no existe nada. / Esta es la cuestión. Donde se encuentra la sal de la historia, no existe nada.¹¹

Ante esta situación desesperada de los personajes, la muerte como en la tragedia griega podría ser una salida posible. Lo es en *Los sueños*, pero no en *Oxígeno*, mientras que en *Génesis n. 2* «Dios y la mujer de Lot se montan en un nave y levantan el vuelo hacia el sol»,¹² dejando sin resolver el problema. Estos finales abiertos son una salida lógica a la «esquizofrenia cultural», al decir de Viripaev que sufre el hombre contemporáneo, que no se tranquiliza cuando decide prescindir de Dios, porque, cuando lo pone entre paréntesis, siente en su interior una necesidad imperiosa de caminar hacia ese «algo más», que buscan la mujer de Lot y otros personajes.

Este tema atraviesa las tres obras de Viripaev, y se convierte en tragedia para el hombre del nuevo milenio, que padece de angustia y desesperación al carecer de asideros, de respuestas contundentes para salir de posiciones inciertas. Junto a este tema o, si se prefiere, formando parte de él, una segunda cuestión subyace en la obra del dramaturgo ruso, el análisis de la complejidad de la mente humana, enfrentada a situaciones límite que, en su formulación oral, se muestra con meandros y recovecos.

El espectador ante este flujo oral no puede limitarse a escuchar los parlamentos o los diálogos e intentar comprenderlos de una

forma racional, porque los personajes hablan como piensan, utilizando el procedimiento de «corriente de conciencia». Sus palabras no obedecen a la lógica del razonamiento, sino a la sinuosidad de la mente que no se expresa con lógica, sino por asociación de ideas, por intuiciones, impresiones o imágenes. Así, por ejemplo, se escucha en *Oxígeno*:

ÉL: De acuerdo, el camello se diferencia del cerdo porque el primero tiene agua bendita en su joroba, mientras que el cerdo sólo tiene grasa en su estómago.

ELLA: En ese caso porque en el zoo, tú has hecho una mueca de asco, cuando el camello te ha escupido a la cara, mientras que tú disfrutabas probando las brochetas de cerdo asado.

ÉL: Porque mientras comía carne de cerdo, pensaba en la grandeza de este barco del desierto y cuando este barco del desierto me ha escupido en el rostro, yo he pronunciado la palabra puerco.

ELLA: Pero ¿qué diferencia existe entre un collar al cuello de un camello y un collar al cuello de un cerdo?

ÉL: ¿Tú tienes un novio?

ELLA: Sí, pero ¿qué puedo hacer?

ÉL: ¿Le quieres?

ELLA: Sí.

ÉL: Y tú ¿me quieres con el mismo amor que a tu novio?

ELLA: No. Ahora sé que me vas a preguntar: ¿Podrías acostarte conmigo? Respondo: No, no podría y no porque no pueda sino porque ni siquiera se me ha venido a la cabeza, tú tienes tu vida, yo la mía. Y nuestros caminos fuera de esta escena no se cruzan.

ÉL: No tenía intención alguna de plantearte la cuestión del sexo, esta parte de tu vida no me interesa nada, quería simplemente decir, que tú no me quieres y que estás dispuesta a hacerme confidencias. Es poco probable que con tu novio discutas de parecidos temas.¹³

Con estos procedimientos, Viripaev se propone un doble objetivo: de una parte que el espectador tenga la impresión que lo escuchado se elabora en la mente del personaje en ese mismo instante, que las palabras surjan de manera espontánea y que, por tanto, no exista un texto codificado por debajo del discurso del actor; de otra, que el espectador

tenga la posibilidad de entrar en el laberinto mental de cada personaje sin la intermediación del escritor, para que extraiga de la escucha durante la función aquello que más le impresione, no a causa de la lógica racional sino de las emociones o sensaciones que provoquen en cada uno. De este modo, el espectáculo no se propone de una manera unívoca sino que existen pluralidad de interpretaciones. Con estos parlamentos el dramaturgo se separa del tradicional lenguaje realista y provoca situaciones paradójicas y absurdas que subrayan la incomunicación del hombre o el sinsentido de las relaciones humanas.

El análisis de la estructura de cualquiera de las obras de Viripaev muestra la inexistencia de una sucesión lógica de temas. Para apreciar esta falta de concatenación basta con la lectura de los enunciados de las diez escenas («composiciones», según expresión del autor) que articulan *Oxígeno*, que no simples títulos, sino orientaciones temáticas. Así se suceden: «Danzas»; «Sacha ama a Sacha»; «No y sí»; «El ron moscovita»; «El mundo árabe»; «Como sin sentimientos»; «Amnesia»; «Las perlas»; «Lo esencial»; «Un walkman en las orejas». A su vez, cada una de estas escenas carecen de una ligazón causal o de una sucesión lineal: los dos personajes saltan de un tema a otro de forma incoherente e inconsciente, aunque existe un motivo recurrente, el asesinato cometido por un hombre joven en el medio rural, que mata a su mujer en la huerta de su casa con una pala, porque se ha enamorado de una joven chica en la capital, que engañará a su marido. Con esta formulación, las obras de Viripaev trascurren en círculos, ahondando cada vez más sobre unos determinados temas y permitiendo extraer conclusiones, una vez se remansan las sensaciones que quedan tras la lectura.

Los personajes, como se deduce de lo expuesto hasta el momento y de la lectura de los *dramatis personae*, no se corresponden con sujetos que deambulan por las calles de cualquier ciudad, aunque tome de ellos muchos de los rasgos que se proyectan sobre la escena. Viripaev se aleja del personaje psicológico, coincidiendo en esta línea con un importante número de creadores rusos a los que les asusta proponer dramas con estos personajes porque abocan, en su opinión, a puestas en escena pesadas y distanciadas de lo que el espectador espera. Los razonamientos ilógicos, las situaciones absurdas o paradójicas evitan cualquier identificación espectador-personaje, si bien existen preocupaciones comunes, como las reflejadas en los párrafos precedentes. Este distanciamiento del personaje tradicional permite que el público perciba la propuesta del dramaturgo por una vía más emocional que intelectual que comparta inquietudes o se enfrente con problemas de difícil solución. Los diálogos entre los personajes no contienen conflictos: se trata de parlamentos que se complementan sin chocar o bien soliloquios sin respuesta, abundando la incomunicación de las personas. Alterna, por otra parte, unos parlamentos breves con otros más extensos, contruidos con cierta frecuencia con interpolaciones de otros textos e ilógicos desde una perspectiva racional. Pese a estos planteamientos abstractos o intelectuales, las obras de Viripaev interesan por la capacidad de aproximar al espectador al terreno de lo misterioso, por su carácter apelativo y por la posibilidad de inquietar la conciencia del receptor.

Junto al interés por el contenido, la obra de Viripaev atrae por algunas cualidades más ligadas a la forma: el carácter lírico, que le permite al escritor proceder de un modo más

acumulativo e intensificador que explicativo y lineal. De esta característica se sigue la densidad poética de los parlamentos, alimentada por la sucesión de figuras retóricas, relacionadas con el ritmo y la melodía; la búsqueda de la belleza en la expresión de sensaciones o imágenes; y el recurso a metáforas (oxígeno, sal, drogas, etc.) que se repiten, intensifican el discurso y arrojan mayor significado por su función referencial. Este lenguaje poético, no impide un cierto carácter irónico, paródico o absurdo de muchos de los parlamentos, como huida de lugares comunes o alejamiento de un tratamiento trágico de las cuestiones propuestas.

El ritmo y la musicalidad de los textos se siente cuando se asiste a alguna representación de las obras de Viripaev en ruso y esta cuestión debe estar presente en cualquier puesta en escena en otros idiomas, porque en «todas mis piezas, trabajo con precisión el ritmo. Es necesario leer mis textos como la poesía, pues todas las tentativas de contarlos violando el ritmo propuesto se saldan con un fracaso. Yo me digo a mi mismo que no construyo un texto, sino una partitura musical».¹⁴ Cabe reseñar, también, la presencia de una parte coral que recuerda al coro de la tragedia griega por su carácter reiterativo de la acción principal.

El director búlgaro, Stoev, consciente de la cualidad musical de la obra de Viripaev, cuando ha realizado sus puestas en escena, siempre en lenguas diferentes al texto original, ha procurado mantener la estructura interna de la pieza, introduciendo composiciones musicales y cuidando el ritmo en la dicción de los intérpretes, por respeto a los deseos del autor y por necesidades del montaje. Pese a los problemas que plantean las puestas en escena, Ryjakov y Stoev han resuelto bien las dificultades encontrando la teatralidad im-

prescindible para que estos textos adquieran su verdadera dimensión pues, como escribe Stoev:

Pienso sinceramente que los textos de Viripaev son imposibles de leer. Encuentran su significación, se les entiende cuando se montan. Entonces los múltiples sentidos que Viripaev ha querido dar a sus textos, pueden existir. Es por esta razón que yo monto y vuelvo a montar sus textos. Su lado inacabado me interpela; me interesa el sentido que huye constantemente; o esa sensación que desprenden de falta de algo. Sobre el trabajo teatral, son unas propuestas formidables. Al montar un texto de Viripaev, uno se siente coautor, lejos de la jerarquía habitual en este trabajo. Todo el mundo se encuentra en un plano de igualdad: autor, director, actores. Sin embargo estos textos exigen que alcance un nivel de densidad equivalente a la del autor cuando los escribe. Después, esto repercute y resuena en la recepción del texto sobre la escena, cuando cada espectador puede escoger aquello que ve y comprende.¹⁵

Estas palabras del director búlgaro y las características esbozadas en las líneas precedentes indican la dificultad para montar la obra dramática de Viripaev, que retan al director de escena para encontrar esa teatralidad que encierran los textos, alejándose de cualquier intención de ilustrarlos. La teatralidad debe buscarla con montajes que se desliguen de cualquier atisbo realista y que transmitan con fuerza e interés cuanto se dice en la obra dramática en la que importa encontrar la cadencia musical, la palabra cargada de intención y expresada con claridad, y con acciones que deben añadir densidad dramática e intensificar algunos contenidos, pero lejos de toda brusquedad en el lenguaje corporal o gestual que puede distraer y confundir al espectador.



■ *Kislorod*, d'Ivan Viripaev. Direcció: Víctor Ryjakov (Moscou), 2003.

NOTES

1. VIRIPAËV, Ivan. «Programme de *Genèse n. 2*». Lieja: Editado por el Théâtre de la Place, 2006.
 2. Ibidem.
 3. VIRIPAËV, Ivan. *Les rêves y Oxygène*. Besançon: Ed. Les solitaires intempestifs, 2005, p. 46, 47, 73.
 4. Cfr. Ibidem p. 84.
 5. VIRIPAËV, Ivan. *Genèse n. 2*. Besançon: Ed. Les solitaires intempestifs, 2005, p. 22.
 6. VIRIPAËV, Ivan. *Programme*. Art. cit., p. 22.
 7. Ibidem, p. 23.
 8. VIRIPAËV, Ivan. *Les rêves y Oxygène*. Op. cit., p. 38.
 9. Cfr, por ejemplo, VIRIPAËV, Ivan. *Les rêves y Oxygène*. Op. cit., p. 87, 88, 91, etc.
 10. Cfr, VIRIPAËV, Ivan. *Genèse n° 2*. Op. cit., p. 23 y ss.
 11. VIRIPAËV, Ivan. *Genèse n° 2*. Op. cit., p. 23.
 12. Ibidem, p. 56.
 13. VIRIPAËV, Ivan. *Les rêves y Oxygène*. Op. cit., p. 82.
 14. VIRIPAËV, Ivan. *Programme*. Art. cit., p. 20.
 15. STOEY, Galin. *Programme*. Art. cit., p. 30.
-