

# TEATRO ÁRABE: TESTIMONIO EN TIEMPOS DIFÍCILES

---

José Gabriel López-Antuñano

El Festival Internacional de Teatre de Tortosa Entre Cultures en su segundo fin de semana propuso un conjunto de espectáculos que permitían asomarse a las tres culturas representadas, la árabe, la judía y la cristiana a través de sus formas teatrales: un contraste enriquecedor en sí mismo pero acrecentado por la inmediatez de las variadas propuestas y la posibilidad de reflexionar sobre ellas al mismo tiempo. En las líneas que siguen se reseñan cuatro espectáculos: dos iraquíes (*El incendio de la violeta* y *Para un amigo íntimo en una tierra extranjera*), uno egipcio (*Máscaras, telas y destinos*) y otro español (*La Celestina*). Recojo las impresiones suscitadas por cada montaje, pero más allá de lo singular quizás vale la pena llamar la atención sobre una de las características de las propuestas en lengua árabe programadas en Tortosa, el carácter testimonial y la visión de un teatro que parte de sus raíces y de su estética, sin que sea perceptible el complejo de otras manifestaciones artísticas procedentes de esos mismos países que resultan artificiales y discutibles, cuando se limitan a copiar el modelo europeo dejando a un lado su concepción del arte y la preocupación por sus asuntos.

## *La permanente presencia de la guerra*

Durante el pase técnico previo al inicio del espectáculo *El incendio de la violeta*, Haider Munather Hussain, el actor principal, autor y director de la compañía iraquí Turtusa, avanzó más de lo debido, tapado por una gran tela que le cubría por completo, y cayó desde el proscenio al patio de butacas. Quedó tendido en el suelo, por unos segundos inconsciente, cuando se iniciaba la cuenta atrás. Faltaba sólo una hora para el inicio del espectáculo. Éste fue el comienzo, entre paradójico y trágico, de la primera de las funciones dedicadas al teatro de un país en guerra, Irak, en el Festival Entre Cultures. Mientras el desconcierto se apoderaba de todos, la actriz de la compañía, Zarha Badan, se lamentaba de este accidente fortuito, cuando parecía que el peligro había quedado atrás. Antes, en el camino desde Bagdad la compañía atravesó la ciudad de Faluya y allí uno de los actores quedó herido por una explosión. Ahora el accidente parecía, al menos, más comprometedor para el desarrollo del espectáculo. Pero los actores como los toreros siempre llegan a tiempo para la lidia y de este modo con unos minutos de retraso se alzó el telón.

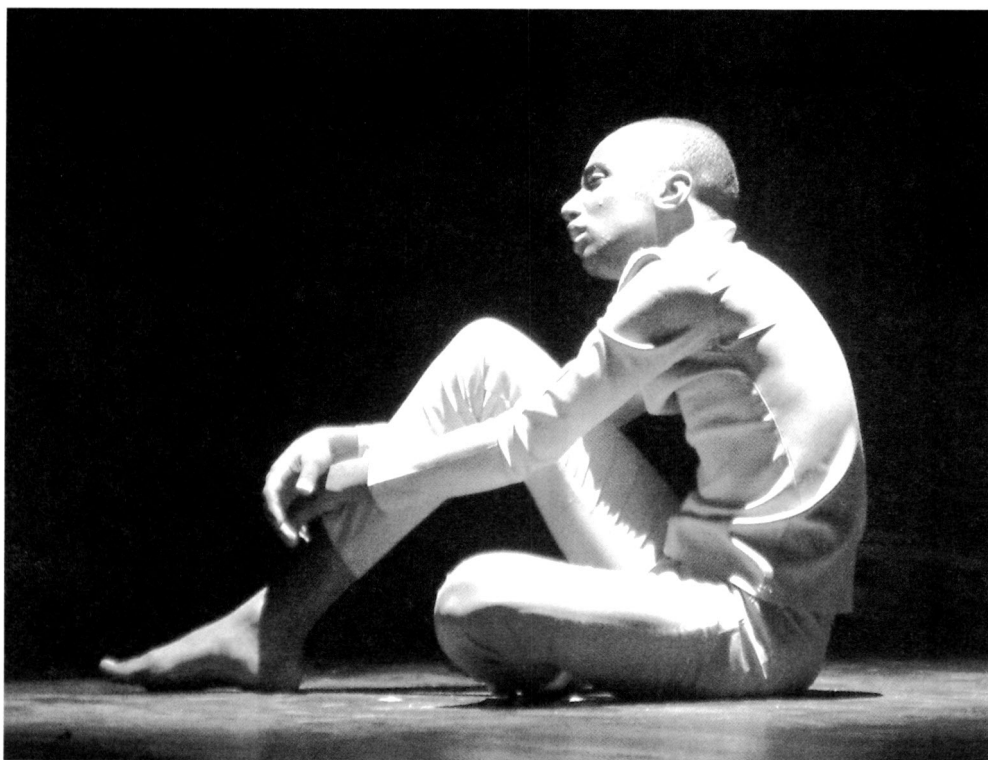
La función, a través del texto y de la puesta en escena, habla de la guerra, de ésta y de otras anteriores, porque en Irak no hay un momento de tregua. Haider Munather Hussain plantea un

alegato contra la guerra desde una actitud resignada. ¿Algún día llegará la paz? Esos bellos sueños que se contemplan en alguna de las escenas de *El incendio de la violeta* ¿se realizarán algún día? Con otras palabras, ¿se normalizarán las relaciones entre una población que vive odiándose? Las preguntas quedan abiertas, arrojadas sobre un público que comparte a través de las imágenes la congoja y el sufrimiento del pueblo iraquí. El tema de esta obra es sencillo, la destrucción del amor por la guerra, y se desarrolla de una manera lineal y, si se quiere, ingenua. Cada actor avanza hacia la boca del escenario y cuenta; entre ellos, un hombre y una mujer hablan de amor y de una felicidad que se empaña por la marcha al campo de batalla del hombre. Unos muñecos que salen del telón por donde se ha marchado el hombre anuncian negros presagios. Éste no regresa a su hogar, pero sí otros hombres que intentan poseer a la mujer. Son los desastres de las guerras, vislumbrados por el padre de la mujer, un hombre mayor que a la vuelta de los años rezuma escepticismo; tragedias que se escriben a diario, cuando las vidas se siegan las relaciones se rompen, los sentimientos se anegan.

Esta historia se interpreta con sencillez con la incorporación de una gestualidad convencional y acaso tópica, pero con unos actores que transmiten verdad y emoción, que incorporan a sus vidas cuanto hacen o, tal vez, que convierten en arte la angustia y la congoja que soportan. Cada personaje encarna un concepto con una nota dominante: el sufrimiento, la belleza, el mal, la sabiduría, etcétera. Al juego actoral se incorporan algunas danzas originarias con alguna función dentro del espectáculo que no alcancé a entender en su significación. La puesta en escena es también humilde, una gran tela blanca colgada del fondo del escenario envuelve a unos personajes, oprime a un pueblo. Esta tela avanza o retrocede sobre el escenario como la esperanza, creando momentos por una parte emotivos, por otra parte de una gran belleza estética al combinar la luz con las sombras que produce este gran lienzo por los pliegues que se forman al cubrir a los actores en movimiento por debajo.

El planteamiento alegórico de *El incendio de la violeta* se apoya en la historia, en el juego de la tela en movimiento constante, pero más allá de exquisiteces artísticas, la propuesta iraquí de Turtusa recupera esa función de testimonio del teatro. Sobre el escenario no hay grandes actores, ni tampoco la exhuberancia de los medios técnicos, a los que acostumbra el teatro de Occidente. Existen unos hombres con la verdad y sin artificios, que hablan del sufrimiento en tiempos de una guerra que les persigue desde hace bastantes décadas. Terminada la representación ninguno quiere hablar del presente, ni del pasado, con Sadam Husein; ni de las guerras con el vecino Irán o de las fratricidas: hay mucho tormento para condensarlo en una conversación.

De la verdad auténtica a la verdad sofisticada podría ser el itinerario a recorrer desde *El incendio de la violeta* hasta el espectáculo unipersonal de Kassim Bayatly, *Para un amigo íntimo en una tierra extranjera*, un monólogo que habla de la soledad de un hombre desarraigado por el exilio, que vive rodeado de fantasmas y perseguido por la guerra, el dolor, la impotencia y la muerte. *Para un amigo íntimo...* comienza con Bayatly que prende fuego para preparar un té que ofrecerá al público en señal de amistad, como el título, cuando finalice el espectáculo. Mientras el té se calienta en un rincón, en el escenario con una luz matizada y poblado de objetos se crea una atmósfera melancólica y dolorida que intensifica el sufrimiento que desgrana Bayatly a través de un texto que se escucha con una prosodia melódica muy sugeridora para golpear emocionalmente a los espectadores.



Aqmisha ..Aqnia ..w Masaer, de la companyia Hanager Arts Center, el 28 de novembre de 2004.  
(Joan Carles Prats)

El texto posee una elevada densidad poética que proviene de imágenes visuales, a través de las que recoge, con añoranza y plasticidad, la belleza de su tierra (desiertos inmensos, bosques de palmeras luminosas, ríos eternos) en doloroso contraste al fusionarse en su imaginación con los bosques arrasados por el fuego y cubiertos por el humo negro de las bombas. Lo tenebroso y desolador avanza en *crescendo* en este poema, cuando ya no es el paisaje el que se tiñe de negro, sino que los jóvenes y las mujeres se tiznan de muerte. Junto con las palabras, pocas, el lenguaje del cuerpo se adueña del escenario y Bayatly con admirable expresividad gestual transmite la reflexión y la angustia ante un mundo, el de su país, hostil y sin posibilidades de cambio. Cuando el gesto no basta, el actor interpreta diferentes danzas, donde las danzas de guerra se sustituyen por otras, como la *sufí* o la de los derviches: son un intento, una ilusión por recuperar un pasado perdido y añorado. La propuesta de Bayatly resulta hermosa y emotiva. Su estancia en Italia desde hace más de diez años ha depurado el lenguaje que se ha enriquecido con los artificios de la teatralidad occidental. Nada que oponer, aunque lo que ha ganado en belleza y artificio lo haya perdido en autenticidad. Una opción legítima.

## Un espectáculo visual

La función de cierre del Festival Entre Cultures corrió a cargo de la compañía egipcia Hanager Arts Center, que presentó el espectáculo *Aqmisha..Aqnia.. w Masaer* (*Máscaras, telas y destinos*), definido como improvisaciones a partir de poemas egipcios y árabes, elaborado por Qassem Mohamad. El espectáculo está interpretado por diecisiete actores que componen un personaje coral, porque *Aqmisha..Aqnia.. w Masaer* denuncia la imposición de ideas y conductas de parte de una sociedad sobre otra; o más bien de una civilización, la occidental, contra la que engloba el mundo árabe.

Sobre la escena aparece un grupo de personajes, escondidos detrás de unas máscaras desagradables y cambiantes, revestidos de un ropaje idéntico y con objetos a modo de instrumentos coactivos en sus manos. Éstos, con su presencia intimidatoria, sus actitudes beligerantes y su proceder sombrío, imponen sus criterios y convicciones a otra población, que es despojada de



La Celestina, adaptació del text de Fernando de Rojas, el 26 de novembre de 2004.  
(Joan Carles Prats)

su libertad, de sus relaciones o sentimientos. Un pueblo que se encarna en personajes vestidos con elegantes túnicas y que se muestran siempre con la cara descubierta. Esta alegoría encierra varias significaciones: de una parte opone la maldad y la fealdad, contra la armonía, la bondad y la belleza que ostentan algunas relaciones humanas como aquellas que personifica una pareja, que ve amenazadas sus castas relaciones amorosas por esos seres deformes que ocupan un lugar preeminente en el mundo y ganan la partida; por otra, la insinuación de que los enmascarados, representantes de otras culturas, con otros valores y referencias (algunos signos que portan los enmascarados apuntan en esa dirección), intentan imponerse a esos personajes más débiles. Esta teatralidad se refuerza con los poemas que se recitan mientras las imágenes se proponen a los espectadores.

El director de este montaje, Hany El-Metennawy, acierta al plantear plásticamente esta idea sobre la escena con sencillez y pocos medios basándose en la composición con los actores sobre el escenario, la distribución y entonación de colores y la utilización de algunos objetos con un claro simbolismo, destinados a conseguir en el espectador reacciones muy primarias. Con relación a esto último, se refiere lo arriba mencionado en la traslación de significaciones desde la fealdad hasta la maldad o de la belleza a la bondad. El-Metennawy asimismo intenta con la distribución de los actores proponer al espectador una correlación de fuerzas y poderes: de este modo los enmascarados siempre se situarán por detrás y arriba, con una clara posición de dominio por la altura o su colocación sobre el escenario; o de sorpresa cuando se sitúan en retaguardia. Con esta disposición, de ordinario, reserva el proscenio para los personajes atribulados, pero situándolos, salvo excepciones, separados del eje central del escenario y muchas veces en los extremos del mismo. Además de esta distribución en función del simbolismo de *Aqmisha.. Aqnia.. w Masaer*, el director también se esmera en la situación de los actores sobre imaginarias líneas diagonales que se pierden hacia el fondo del escenario aumentando la sensación de profundidad o bien establece agrupaciones de actores que ocupan diferentes lugares de la escena, reuniendo siempre en mayor número a los que portan una máscara para marcar su superioridad y dominio. Con esta distribución y movimientos consigue de una parte que la escena no se inmovilice en ningún momento; y de otra, produce sensaciones que operan en el ánimo del espectador. El tercer elemento en el que se apoya para crear este mundo sensorial es la combinación de colores donde juega la tonalidad de los sencillos trajes de los actores con la variedad cromática procedente de la iluminación, donde predominan el claroscuro para reforzar esa sensación de espacio tenebroso, donde operan las fuerzas del mal.

El planteamiento ostensivo de esta puesta en escena produce variadas sensaciones en el espectador que sin duda quedarán reforzadas por los textos que dicen los actores; sin embargo el espectáculo se hace reiterativo y pierde emotividad conforme avanza hacia su desenlace, aunque El-Metennawy se propone que la escena no se paralice y que el diseño plástico golpee el mundo sensorial. La corta duración de *Aqmisha.. Aqnia.. w Masaer*, una hora escasa, aminora estos problemas, que se crean cuando no existen otros recursos que los visuales.

## Una interesante versión

*La tragicomedia de Calixto y Melibea*, el primer texto teatral de la literatura dramática española, aparece y desaparece de la programación de los teatros o compañías con una falta de lógica difícilmente explicable, cuando por muchos motivos debería permanecer en el repertorio del teatro español. En el 2004, se han estrenado hasta tres versiones de *La Celestina*: Calixto Bieito en el Festival de Edimburgo con actores ingleses; Robert Lepage y su compañía *Ex Machine*; y Zampanó, dirigidos por José Maya. Los dos últimos espectáculos, el de Lepage y Maya, son evidentemente muy distintos, pero guardan un punto de contacto porque son propuestas que requieren ser vistas sin una contextualización literaria documental; es decir, como textos o montajes autónomos, sin establecer paralelismos entre el recuerdo del texto leído y el espectáculo del escenario. En el de Lepage todo está en función de un montaje espectacular y concebido para conseguir un continuo ritmo escenográfico; en el de Maya todo se concentra en cuatro personajes.

La adaptación de *La Celestina* plantea muchos problemas que aquí tan sólo pueden esbozarse en su mínima expresión: unos derivan de su extensión; otros del distinto tratamiento de la escena primera, más desarrollada, con relación a las restantes. Las soluciones que se han propuesto en montajes precedentes no siempre han resultado satisfactorias puesto que, en el intento por ofrecer la totalidad de la tragicomedia, unas veces se aligeran excesivamente los conflictos internos de los personajes; otras se incluyen demasiados episodios que entretienen y distraen, al tiempo que alejan los conflictos entre los personajes de manera excesiva y, por esta distancia, la obra pierde tensión dramática. Otro inconveniente radica en la dificultad del texto para que los actores trabajen de una manera orgánica, por lo que muchas veces los intérpretes se conforman con decir un texto dirigido al público.

La versión que realiza José María Ruano de la Haza para Zampanó, probablemente condicionada por el encargo de adaptarla a pocos actores, posee alicientes. De entrada efectúa una reducción a cuatro personajes: Calixto, Melibea, Celestina y Sempronio. Luego recoge los conflictos que existen entre los dos amantes de un lado y de otro entre Celestina y Sempronio por la cuestión del reparto de las prebendas, que ocasiona la muerte de Celestina a manos de Sempronio. Al consumir esta versión consigue dos logros de interés: concentrar la acción en una única línea argumental que avanza con la resolución de los conflictos, y dar consistencia a cada personaje, de modo que el espectador puede asistir a las sucesivas transformaciones que suceden en el interior de cada uno. Estos aciertos se logran al podar el texto y reducirlo al ámbito de las relaciones entre estos cuatro personajes y sus consecuencias interiores. Sin embargo, esta fórmula no está exenta de problemas: el de mayor envergadura procede de la supresión de los episodios de transición y de los enlaces, en los que participan estos personajes con otros. Al eliminarlos, la acción se concentra excesivamente, sin ofrecer respiro al espectador, de manera que se pasa de una escena importante a otra sin solución de continuidad, provocando cierta fatiga y disminución del interés. Otro inconveniente que se podría haber resuelto sería el de haber procedido a cortar algunos parlamentos, de modo especial en el caso de Celestina, que no añaden nada y ralentizan excesivamente. Asimismo, podría haberse buscado alguna solución para eliminar todo resto de otros personajes que, los cuatro que están en escena,



Hariq Al-Banafsag, de *Haider Munather*, el 25 de noviembre de 2004.  
(Joan Carles Prats)

mencionan sin que sea necesario. Con todo es una versión a tener en cuenta porque es de las más sobresalientes que se han escrito.

El texto de Ruano de la Haza brinda muchas posibilidades a los actores porque pueden construir un buen personaje, sin embargo, esto no sucede porque se echa en falta el trabajo del director de escena. Da la impresión que cada intérprete ha trabajado por su cuenta para perfilar su personaje con escasas ayudas externas más allá de la discutible situación sobre la escena o movimientos. De este modo Eva Rufo (Melibea) y Francesc Galceran (Calixto) realiza cada uno por su cuenta un buen trabajo, pero les falta actuar en un mismo estilo y registro interpretativo, muy importantes porque los sentimientos, las palabras y el modo de pronunciarlas, las distancias, etcétera, condicionan las reacciones, encienden o apagan las pasiones. Otro tanto ocurre con Amaya Curieses (Celestina) y Francisco Hernández (Sempronio) que se enfrentan a dos personajes quizás más estereotipados, más lineales y definidos, pero que necesitan de una concreción externa para dar relieve a los matices y recovecos que muestran. Sin ayuda ajena, sin indicaciones, estos dos personajes se aplanan.

La puesta en escena se concibe con una amplia plataforma en el centro del escenario, cuatro sillas a ambos lados y un músico que toca un buen número de instrumentos en el fondo. La plataforma les sirve para situar la convención de dentro o fuera de la casa según se concrete la escena en interiores o exteriores, pero este acuerdo de vez en cuando se transgrede y el recorrido por el perímetro de la plataforma acaba por resultar monótono. Las sillas, donde se sientan los personajes cuando no intervienen, tampoco adquieren una significación nada clara con relación al tipo de interpretación que se requiere. En conjunto, esta *Celestina* arroja luces y sombras, que podrían disminuir en la medida que el director definiera más el trabajo.