

TEATRO INVISIBLE de Matarile
LA MUERTE DE LAS LUCIÉRNAGAS
Julio Fernández Peláez



“Escenas para el cambio”, Santiago de Compostela, 5 de febrero de 2015

En la mecánica de la fotografía química, las imágenes se forman en el papel gracias a la exposición lumínica sobre un soporte fotosensible. De forma similar, nuestro cerebro fija los recuerdos, exponiéndose a sí mismo a través de la emoción, filtrando solo aquello que provocó una reacción en nuestro interior, en un momento determinado, o en un lugar, y originando, al fin, fotogramas capaces de perdurar y de ser recordados a lo largo del tiempo.

Es el Teatro Invisible, que Matarile decide mostrarnos, un teatro de la memoria, una revelación de material sensible, un intento desesperado por hacer aflorar lo invisible, para que como invisible perdure en la memoria de quienes lo recibimos. Pero este teatro no se mueve solo por un simple propósito de desvelar; su misión no es que –como espectadores- podamos admirar de forma expectante un mundo que no conocíamos –el mundo interior de Ana Vallés-, sino que va más allá: pretende crear conmoción en quienes de manera presente presenciemos el acto de recordar, tiene como misión establecer un insoslayable lazo emocional entre actuante y público, mediante el cual sea imposible la desconexión sensorial, para que el propio tiempo de exposición a las sensaciones fije como vital lo vivido.

En esta comunicación de lo invisible, podríamos decir que el teatro desaparece, que el teatro deja de ser teatro para convertirse en un acto de emancipación de los sentidos, donde la vista apenas es la herramienta para que se produzca el liberador fluir de emociones. Un fluir que en gran medida es recíproco. Pues Ana Vallés necesita estar acompañada en este acto, sentir que el acto en sí mismo es un sentimiento compartido, y no una flaca representación de sentimientos. Por esta razón nos da la mano en penumbra, nos besa en silencio, e invita a quienes formando parte del público –pero también de su memoria-, se dejan invitar para bailar con ella, o para para compartir a la mesa unos minutos de extrema intimidad.

El teatro en su compleja inutilidad apenas contiene luziferasa, y tan absurdo como pretender alumbrar a las luciérnagas sería intentar alumbrar los acontecimientos escénicos que se apropian de lo interno. Frente al teatro visible que se autodefine como espectáculo, y que aprovecha su utilidad para crear ilusiones de realidad, el teatro de Matarile se vuelve de pronto invisible, para reivindicar la química interna de la única realidad sin engaños posibles: la profunda y radical expresión de los latidos, los inaudibles pulsos tenues de luz que señalan nuestra existencia individual, la inconsistencia intermitente de las verdades cotidianas, ese olor a romero que nos hace sentir la respiración.

A través de la lectura del ensayo Supervivencia de las luciérnagas de Didi-Huberman, el cual es citado como fuente primaria y de uso directo para la reflexión, Ana Vallés nos introduce en el problema de la invisibilidad. Pero no lo hace desde la defensa discursiva de lo invisible, de aquel invisible producido por la ausencia de luz, o ese otro producido por la saturación mediática de las imágenes –siguiendo la lógica también expuesta por Didi-Huberman-, sino mediante la experiencia, y la creación de una pieza que tiene como materia primordial la sensibilidad misma, es decir, la propiedad de ser sensible a lo que acontece, para finalmente sobrepasar la muerte en la que vivimos.

Casi al final, Ana Vallés invita a María Muñoz (Mal Pelo) a sentarse con ella a la mesa. Se sirven una copa de vino y Ana le confiesa a María su peculiar estado de viva, y a la vez de muerta. La escena, única irrepetible, absolutamente inundada por la fragilidad, es de esas raras escenas en el teatro contemporáneo que surgiendo desde la falta de previsión provocan en el espectador un estado de imborrable estremecimiento, causado apenas por una palpitación casi visible en el ánimo de Ana y de María.

El teatro de la muerte, bajo el estigma de Kantor, constituyó durante mucho tiempo una de los rasgos principales de Matarile. Pero en ese oficio de revivificar lo inanimado, de invocar a la muerte con la danza o incluso de reconstruir la memoria colectiva mediante la recuperación de fragmentos inertes de un naufragio global, habría que añadir ahora la autoconsciencia de seres que se autodestruyen, que son muerte en la medida que se dejan triturar por la vida y que son vida cuando se sobreponen a la automanipulación –como marionetas que se confunden con su manipulador-. Cuenta Ana Vallés que empujada por un impulso inexplicable se plantó en el entierro del propio Kantor, allá por 1990. Quizá para quedarse con una parte del espíritu de Kantor y poder seguir la estela de su teatro con la dignidad de quien reconoce las huellas que pisa. Vivimos para otros puedan vivir con nuestra muerte, de modo que la muerte se confirme con la gran ceremonia final de la vida. Sin la existencia de Kantor, es posible que tendríamos que hablar de otro Matarile, del mismo modo que la existencia invisible de Matarile confirmará los anhelos de nuevas compañías por apropiarse de sus espiraciones. No en vano, y tal como se explica en el programa, la pieza surge de un encuentro de Ana Vallés con estudiantes en una escuela de Arte Dramático, y en torno a la simple pregunta de “¿por qué haces teatro?”

En su marginalidad, la escena de las emociones se convierte en revolucionaria, pues reivindica lugares cegados por el propio devenir histórico de los acontecimientos que nos empujan hacia ese «genocidio cultural» del que hablaba Pasolini, y que amenaza con desterrar lo auténticamente humano de la propia sociedad. Esos lugares donde viven las luciérnagas del teatro invisible, las cuales, probablemente, hayan dejado de ser avistadas, no tanto por su paulatina desaparición sino porque han sido relegadas a un habitar fuera de lo visible. De modo que el auténtico teatro ocupa ahora los márgenes, se sitúa lejos de los focos que pretenden que veamos al arte como un producto industrial y de consumo, ese arte para el cual Matarile solo tiene una respuesta, la misma que daba una y otra vez Barteby: «Preferiría no hacerlo». En su demente marginalidad, Ana Vallés nos acerca a su profundo exilio, para que seamos testigos de su necesidad de ser persona, una necesidad que conlleva un juicio social que pasa por señalar a la persona con capirote y sambenito –como aquel reo ante un auto de fe que retrató Goya en sus caprichos-.

Baltasar Patiño ilumina los bordes, el espacio que ocuparon esas paredes que ya no están y que protegían lo íntimo del exterior totalitario, deja que la tenue luz de la noche huya hacia el techo mientras en escena permanece el silencio del huerto de Ana, con su limonero, quizá bañado solo por la luz fría de los insectos –que nos invitan al amor, pero también a la muerte-. Baltasar, si pudiera, iluminaría el rostro de Ana con la luz dramática y cotidiana de Caravaggio que se cuelga por las mañanas en el desván donde se encuentra ese escritorio con cajones vacíos pero en los que siempre algo queda olvidado. Baltasar ayuda a Ana a transformarse en luciérnaga, introduciendo luz por su boca abierta por completo.

Es posible que la belleza no sea ya un artificio, sino un atributo de la propia inocencia, incapaz de recubrir con convenciones la inherente desnudez de las cosas que como tales se muestran. Ver lo interno a través de nuestra cándida e inexperta entrega. Estar simplemente presentes ante lo que con sinceridad se nos ofrece, algo así como una extraña amistad que va creciendo con cada confidencia y con cada gesto de ternura, y que nos obliga a emocionarnos ante la intensidad de la absoluta debilidad y vulnerabilidad de lo íntimo. Esta es la humanidad que reivindica Teatro invisible, esta es su desgarradora manera de denunciar la muerte de lo inútil a cada instante vivido, y también de reivindicar el sacrificio de lo visible para abrir las carnes a lo auténtico.