



Albert Boronat llega al teatro en un momento en que se están discutiendo las oposiciones y las composiciones conceptuales, las palabras y las metáforas claves con que se intenta pensar los problemas dramáticos de una época sobrada de cambios: teatro posdramático, dominio del impersonaje, drama rapsódico, dramaturgias de lo real, teatro implosivo, actor performer, teatro postespectacular, escrituras escénicas, dramaturgias de la incertidumbre...; o conceptos con aplicaciones más amplias y generales: estética relacional, estética de la ausencia; poéticas inclusivas, estética de la emergencia, o de lo performático..., y así un prolongadísimo etcétera. En tales términos abstractos, las cuestiones e inquietudes más variadas de la teatrología -o incluso de la sociedad del espectáculo en general- se someten constantemente a procesos de sutiles estilizaciones teóricas; aunque también esos horizontes conceptuales terminan transcribiéndose en fórmulas teatrales o parateatrales de todo tipo, al ser transpuestos de modos tan variados e híbridos como el arco de la imaginación pueda alcanzar en cada caso, y a través de lenguajes multiformes que transitan sin rubor de lo más ingenuo a lo más complejo, de la más reticente hermeticidad a la más gruñida rotundidad, usando un cuerpo gloriosamente abyecto o un cuerpo meramente conceptual, con ausencia de actores o bajo el dominio actoral más profesional...

A nadie extraña por ese motivo la gran variedad de propuestas escénicas que se nos pueden ofrecer en la actualidad. Y a nadie tampoco extraña que un dramaturgo joven se enfrente a una legión de dudas y de dilemas.

A Albert Boronat le interesa sobre todo la escritura. Y si se plantea y se confronta -directa o indirectamente- con la aglomeración de ideas, conceptos e inquietudes teatrales en uso, lo hace en el terreno de la dramaturgia textual. No es que le sea ajena o refractaria la escena, al contrario, con frecuencia se le ve metido en ella, rascándose la cabeza e inquiriendo escénicamente del mismo modo que lo hace en sus textos: por los lados perimetrales del objeto de su búsqueda. Ya Nietzsche decía que la línea que une más próxima y vívidamente dos puntos distantes en el universo del arte es siempre la línea curva y no la línea recta. Pareciendo confiar en ello, la estrategia narrativa y dramática de Boronat enardecen este tipo de relaciones perifrásticas. Escudriñan siempre indirecta y lateralmente lo que persiguen, como buscando la tercera ribera del río, para usar una célebre imagen de Guimarães Rosa. Por eso su indagación recuerda a veces también la pericia de la Teología Negativa, que al saberse incapaz de decir a Dios de manera directa, recurre a la vía indirecta, diciendo todo aquello que Dios no es, y con esa aproximación asintótica esbozar una zona quizá nuclear.

Algo semejante hace Boronat al abordar los temas en sus obras. En ellas, y Este no es un lugar adecuado para morir es un caso ejemplar, consigue -sin renunciar a su pertenencia al género dramático, sin dejar de exponernos conflictos en torno a una historia principal que, en su caso, suele ramificarse en otras múltiples historias adyacentes relacionadas con aquella-, consigue, digo, presentar problema sin límites. De hecho, podríamos decir que sus obras no tiene límites en la medida en que logra que su lenguaje dramático transite desde

la más extrema proximidad narrativa hasta la más lejana en un ámbito dentro del que las relaciones no crean sólo un espacio, sino que, muy intencionadamente, logran que ese espacio nos revele su esencial dimensión temporal, esa tercera ribera del río. En efecto, la intangible y paradójica sustancia del tiempo es siempre la que crea en su caso la posibilidad de la pieza teatral. Por eso es igualmente difícil llevar a escena sus obras: requieren de una dimensión inclusivamente ecoica en el terreno temporal que ha de conseguirse de manera performática y a través de la plástica, es decir, también de manera perifrástica.

En Este no es un lugar adecuado para morir, esa dimensión polifónica queda incluso referida en la composición gráfica del texto, que indica a través de los márgenes con los que se adentran unos fragmentos del texto en otros que los amparan. Los márgenes escalonados del texto de esta pieza señalan distintos umbrales de temporalidad: tiempos que están dentro de otros tiempo, como unas Matrioskas dentro de unas de mayor cavidad. Con la paradójica característica de que, en algunos casos, las Matrioskas temporales más pequeñas son capaces de contener a aquellas que las contienen en su propio seno, como en los trucos matemáticos de Möbius. Las narraciones que nos presenta Albert Boronat afloran justamente ahí, en las paradójicas torsiones producidas por la colisión entre una exposición crónica y una narración sincrónica.

Por eso este texto utiliza diversas modalidades de futuro, y prácticamente toda la trama principal se despliega en torno a las

diferentes posibilidades formuladas en futuro: el simple, el perfecto, el perifrástico, o el futuro perfecto y el imperfecto del indicativo; o incluso el condicional, indicando la acción futura como hipótesis...; el futuro tiñe de potencialidad un acontecimiento que se extiende sincrónicamente en la cabeza de un narrador que, sin embargo, habla en el presente. Aunque su presente resulta extraño: no sólo porque a veces lo formula con prótasis condicional, o a veces son meramente durativos, sino, sobre todo, porque se trata de presentes que tejen un dibujo atemporal. La torsión problemática arriba cuando el futuro preponderante de la pieza termina por girar alrededor de un pasado que progresivamente se va develando como dominante. Las torsiones provocadas por colisiones o por encuentros son materia prima de su forma narrativa.

Este no es un lugar adecuado para morir comienza precisamente con un tipo de colisión, la producida por dos imágenes enfrentadas, una visual y otra acústica. Y lo hace a propósito de una choque entre un coche (quizás un tráiler) y Buster, el perro del anónimo protagonista. Hay que advertir que en esta obra sólo el perro tiene nombre. No lo tiene el hombre que atiende la ferretería del pueblo, que aparece como El Vendedor, no lo tiene La madre, ni El padre, ni El hermano, ni El Vecino, ni menos aún e el narrador, que es El joven. Sólo Buster, el perro muerto. La primera imagen es precisamente la de su cadáver ya en descomposición que ocasiona el recuerdo de una voz, la del padre, sentenciando sobre la impertinencia de ese sitio respecto a la muerte. “Miro a Buster que está tirado frente a mis pies y sólo puedo pensar

en la voz de mi padre sentenciando que éste no es un lugar adecuado para morir”, dice el narrador presentando el núcleo de un conflicto que pronto nos coloca en su elucubración temporal: el narrador sabe que volverá y abrazará al perro. Pero ese saber elucubrado sólo podrá ser el dibujo de una metáfora que adquirirá el valor opuesto: a su posible vuelta será el perro muerto quien lo abrace a él, y por tanto él será el perro (“sé que dentro de unas horas, cuando vuelva aquí a recoger su cuerpo bajo la lluvia, me agacharé hasta el suelo y acariciaré su asqueroso pelaje de chucho muerto... y presionaré su carne apestosa y blanda y comenzaré a intentar balancear su cuerpo mugriento para moverlo... pero sentiré que en realidad es Buster quien pasa la mano por mi lomo, quien agarra mi hocico y quien me rasca bajo la barbilla, mientras mi madre llora y mi padre no deja de repetir que éste no es un lugar adecuado para morir”.) Otra trampa fenomenológicamente möbiuca: Un ser humano vivo que se vuelve un perro muerto justo en el momento en que el primero toca al segundo, invirtiendo así el rol de sus integrantes. Pero esa equivalencia sólo es válida y certera para nosotros como inicio de una cadena identificatoria sin límites: primero dando paso a otra identificación aún más dolorosa, la del perro muerto con la del hermano muerto en un tiempo anterior, y cuyo cadáver yace en el lindero del jardín de la casa familiar donde furtivamente fue enterrado por el padre. De modo que si el perro se identifica con el hermano muerto, el joven se identifica con el padre enterrador. Pero el cadáver de ese perro se convertirá en el cadáver (ahora un cadáver viviente) de toda la familia, y se identificará también con el cadáver del pueblo entero, y así, ad infinitum, hasta ocupar todo

el mundo en su integridad, el cual, al terminar de leer la obra, parece yacer igual que Buster, corrompiéndose al borde de un camino que no lleva ya a ninguna parte.

Si todo el mundo de Proust sale de una taza té, y ocupa más tiempo que el tiempo vivido, todo el mundo de Este no es un lugar adecuado para morir emerge de las entrañas informes del perro muerto. Las pútridas entrañas del perro son el centro y el telón de fondo de esta pieza, ocupando también más tiempo que el tiempo referido: lo informe del cadáver perruno, ese “montón informe de vísceras malolientes y cubiertas de polvo, sangre y moscas” en las que se ha transformado Buster, es la metáfora que vehicula el tema y la forma sin forma de un pasado que sólo queda como un posible futuro paralelo finalmente irrealizable. Un futuro que a su vez quedará atropellado en medio del camino. El perro es en una metáfora elástica que le concede al texto la libertad necesaria para moverse en el amplio horizonte de su tema. Ya sabemos que “tener una vida de perros” es tener una vida penosa (y es casi desolador comprobar que en esa sentencia se hable del animal siempre en un inquietante plural, como asegurando con ello la multiplicidad de formas que la vida de perros puede llegar a tener), pero si vivir así es lamentable, morir como un perro es morir miserablemente, vilmente abandonado, míseramente desvalido (y la perversa e inquietante forma del singular con la que se habla del perro en esta frase parece recordar la inexorable singularidad de la muerte). Por eso es más desasosegador el mundo luctuoso dibujado en esta obra. Todo lo que era vivo tiene aquí ese tipo de muerte. Es

así como descubrimos que ha muerto la familia, es así la muerte de la comunidad, y la del amor, y la de la amistad, o la muerte de la relación filial, o la de la realidad, o la muerte de la historia..., etcétera. El hocico del perro aquí se ha convertido en el hocico de todo y de todos. Un hocico que -entre tanto- se va alimentando de bolitas de carne que con vocación nostálgicamente afectuosa elabora La madre.

Señala Bakhtin que el encuentro del hombre con el mundo tiene lugar en el interior de una boca que muerde, mastica, traga. Y en Este no es un lugar adecuado para morir lo hace masticando carne picada de animal muerto. Una carne que pretende recuperar la forma que expresa el equilibrio armónico de todas las fuerzas: la esfera, como una vieja metáfora de la burbuja familiar, ya inexorablemente petrificada, convertida en albóndiga. La madre de esta pieza -que aparece como una figura mítica carcomida por el tiempo y por el peso de un patriarcalismo desmañado sobre sus espaldas, e intentando salir del mundo a través de una ingenua relación con un patético vecino, una relación que parodia en parte la de Clitemnestra con la de Egisto-, se dedica vorazmente a hacer bolitas de carne picada, mientras que en su jardín crecen los árboles en torno y sobre el cadáver de uno de sus hijos. Una imagen tan apropiada para una tragedia griega o una fábula medieval, como para exponer la realidad contemporánea en la que vivimos. (No deja de ser dolorosa la parodia de El vendedor cuando aplica la definición dada por Stendhal a la belleza, como definición de un jardín familiar convertido en un cementerio ilegal: “una promesa de felicidad”)



Fotografía · Paula Maestro

Las albóndigas de la madre son centrales en esta fábula. Sabemos que el cuerpo se abre y los límites entre el ser humano y el mundo se desdibujan a favor del primero, que incorpora el mundo exterior en provecho propio. Pero la muerte es -como el propio dionisismo ya lo había puesto en evidencia- parte del mundo. Y si comer aparece como un acto generador y triunfante, en seguida sin embargo revela su paradoja, pues la supervivencia de unos significa invariablemente la muerte de otros, con lo que adquiere un sentido de extinción. De ahí que en esta obra se revela la ingesta de carne como uno de los símbolos más antiguos y persistentes de la destrucción y la muerte, y que en última instancia se traduce en el arquetipo del ser devorado: ser directamente devorado, o serlo indirectamente, a través del acto del tiempo, o incluso devorado por la madre tierra; o peor aún, ahora que los dios y los padres ancestrales han marchado fuera de la tribu, por la intemperie de una cuneta, al lado de una carretera comarcal.

Hasta en la comida más inocente de estas albóndigas de carne que con tanto esmero elabora La madre comporta una violencia en la que aparece el fantasma del canibalismo, que implica que los que devoran serán devorados en turno posterior. Y ese en parte es otro de los diversos motivos por los que resulta pertinente el gesto narrativo en futuro de esta obra, el eco en la pieza de un gesto oracular perdido.

Decía al principio que las obras de Boronat se abren en el tiempo mediante agrupaciones de raíz temporal (raíz crónica, sincrónica y

Fotografía · Paula Maestro

acrónica) hasta llegar a ese punto donde en su obra coinciden la historia mítica, la doméstica y la llamada historia universal, sirviéndose para ello de las coordenadas ondulantes del destino. Para hacerlo, Boronat echa mano de una inagotable multitud de referencias culturales. No es imprescindible su identificación por parte del lector, pero no deja de ser interesante su reconocimiento. En esta obra aparece la decidida sombra de Antígona ante el cadáver que debe enterrar, la de Agamenon sustituido por Egisto, la del canibalismo de Ágave que termina ingiriendo a su propio hijo...; está el eco del oráculo del acontecimiento previo, pero contado a posteriori; está ese degradado Tiresias convertido en un prisionero de la sombra y cavernosa pantalla platónica, que juega aquí el papel de un viejo que atiende una ferretería pueblerina, y que aunque parece conocer la realidad sólo a través de la televisión (los documentales), su palabra queda siempre flotando como una nube cuya tormenta amenaza empapar el destino de todos los sobrevivientes, como la lluvia que pudre el cuerpo de Buster, y no de manera distinta a como lo hacen las brujas con el destino de Macbeth; aparece también aquí la sombra de las Parcas, que juegan con la vida de los mortales. Todo un mundo de referentes culturales puestos en juego dramático en esta pequeña pieza no como un ejercicio de erudición, sino como un compromiso con su tema. Lo que nos dice con ello es que todo lo que ha pasado es lo que pasa aún, pero ya no tiene salida. Queda expuesto, como una destacada figura sobre el fondo de lo informe, pero reconociendo en esa naturaleza informe su propio destino.

Y detrás de tanto nihil, sólo puede existir en rigor una certeza absoluta que todo lo resuelve, y esa certeza se llama muerte. Aunque en otro giro paradójico, las obras de Boronat nos revelan que sólo existen las direcciones, no las metas. Por ello presenta en sus piezas lugares de paso: Un extraño hotel de camino (en Waits FM), una curva de carretera (en Este no es un lugar adecuado para morir), una estación de servicio (en Shell), la búsqueda de un campo apropiado donde se pueda llevar a cabo el juego de la vida, de ese juego que ya no responde a reglas de ningún tipo (en Vamos a por Guti).

A Samuel Beckett le gustaba recordar una hermosa e inquietante sentencia que Pierre Schneider había escrito a propósito de Corbière, “La vida -escribía Schneider- es una falta de ortografía en el texto de la muerte.” Si quisiéramos identificar una de las principales preocupaciones dramáticas que animan las piezas de Albert Boronat, debemos concederle a esa ortografía una de sus prioridades. Atender a esa gramática agramática es por ahora la respuesta de Boronat a la abundancia de perspectivas conceptuales con las que se intentan retratar el perfil del teatro de nuestros tiempos. Al menos por ahora, y hasta nuevo aviso.

VÍCTOR MOLINA

Barcelona, Noviembre 2014