



Forever

Dirección: Iñaki Rikarte.

Autoría: Iñaki Rikarte, José Dault, Garbiñe Insausti y Edu Cárcamo.

Diseño de iluminación y escenografía: Javier Ruiz de Alegría.

Diseño de vestuario y escenografía: Ikerne Giménez.

Dirección musical y espacio sonoro: Luis Miguel Cobo.

Construcción de escenografía: Readest montajes.

Máscaras: Garbiñe Insausti

Reparto: José Dault, Garbiñe Insausti y Edu Cárcamo.

PALABRAS CLAVE: KULUNKA TEATRO – MÁSCARAS – INCOMUNICACIÓN
KEYWORDS: KULUNKA TEATRO – MASKS – INCOMMUNICATION

Lo que nos dice el silencio: sobre *Forever* de Kulunka Teatro

Guadalupe Sobrón Tauber¹

Estoy en el Teatro Calderón de Valladolid, España, dispuesta a una función del ciclo *Te veo*. Primera fila. Se apagan las luces, se escucha el típico audio que llama a mantener en silencio los celulares y, finalmente, se ilumina el escenario. Se descubre un cuerpo tirado de una mujer en su habitación. El rostro, que es una máscara, extiende su plasticidad y todavía permanece en la ambigüedad entre percibir a la actriz o a una muñeca. Ingresamos otro cuerpo. La misma mujer –quizá más joven–, inicia su viaje –que luego sabremos– es hacia el pasado. Sale por la puerta y todo el escenario, dispuesto en una plataforma circular giratoria, la sigue. Comienza el recorrido. Y aunque en la función sonó un celular y la gente quiso distraerse, contra el prejuicio de que solo la palabra capta nuestra atención, las casi dos horas de espectáculo nos tuvieron a todes en vilo.

¹ Es actriz, profesora en Letras (UNMdP, Argentina), y estudiante del Máster en Literatura española y Estudios literarios en relación con las Artes (UVa, España) y del Doctorado en Letras (UNMdP, Argentina). Cumple funciones como becaria de investigación de la UNMdP en las materias *Literatura y Cultura Españolas I* y *Teoría y Crítica del Teatro*. Forma parte del grupo de investigación GLISO, dirigido por Marta Villarino. Contacto: guadalupesobrontauber@gmail.com

Esta primera narración tiene como objetivo insertarnos en la atmósfera creada por la compañía Kulunka Teatro en su último espectáculo *Forever*, recientemente reconocido con el premio Urregin de Bilbao a mejor montaje teatral de Euskadi. La compañía española fundada en 2010 en Hernani (Gipuzkoa), por Garbiñe Insausti y José Dault, es una grupalidad que se sostiene hasta el día de hoy, que cuenta con múltiples espectáculos en cartel y un gran reconocimiento internacional. Su teatro, como se desprende de la obra que comentaremos y de su página web,² busca “experimentar con diferentes lenguajes escénicos al servicio de un teatro accesible para todo tipo de público. Un teatro vital, actual, comprometido y conectado con la realidad” (Kulunka Teatro 2020: s/d). Dentro de estas exploraciones, tres de sus producciones indagan puntualmente en el lenguaje de las máscaras.



Imagen tomada de Kulunka teatro (2020)

El compromiso tanto dramático como social es claro en *Forever*, que recrea la vida cotidiana de una pareja, su sueño de ma-paternidad, la crianza de un hijo con discapacidad motriz, su separación y la paulatina violencia que crece debajo de la incomunicación. Una obra que a través de un lenguaje del silencio – paradójicamente– dice muchísimo. Como hemos sugerido, la puesta consta de un dispositivo escénico circular que al moverse da lugar a distintos ambientes. Sobre

² <https://kulunkateatro.com/>

la plataforma se recrean tres espacios domésticos; la posibilidad que le otorga su naturaleza giratoria favorece la creación de una dinámica, como bien indican ellos mismos, “cinematográfica”.

Dentro de las muchísimas cosas que pueden destacarse, llama la atención cómo logran imbricar de forma potente el lenguaje elegido con la temática abordada. Tanto desde la retórica del silencio en relación con la incomunicación como agente de conflicto, como por la tensión que se establece entre ese registro realista y la evidente prueba ante los espectadores de que los cuerpos son una máscara. Esto incluso es más extremo al inicio con esa imagen descrita de una mujer tirada, cuya disposición corporal termina por fusionarse con la de un muñeco sin vida, pudiendo ser también una muerta o una mujer dormida.

Las máscaras utilizadas son enteras, es decir, que inhabilitan la palabra, o mejor dicho, no la necesitan. Son máscaras expresivas (Lecoq 2014: 86-88), ya que tienen una esencia evidente pero a su vez mutan con la corporalización de los actores que se ponen al servicio y le dan vida. Su fisionomía mantiene un vínculo de aparente paralelismo con lo real: son color piel y retoman expresiones casi costumbristas. Un mismo personaje se representa con varias máscaras mediadas por mínimas variaciones –coloración, pelo, gestos, pigmentos– que dan cuenta del crecimiento, envejecimiento o marcas físicas que son inherentes a la existencia humana y que explicitan el paso del tiempo en la obra. Es un cambio que, al tiempo que da verosimilitud a ese mundo para acercarlo al nuestro –lo que refuerza el constante sentido de ambigüedad–, metaforiza la realidad inapelable de que a lo largo de la vida la identidad muta: la máscara de cada personaje siempre es la misma pero, simultáneamente, es otra.

En este sentido, cabe destacar que la labor actoral se pone en función de la máscara y también refuerza esa alteridad. Los tres intérpretes habitan de forma indistinta los tres personajes, respondiendo a las necesidades escénicas y situacionales. Un ejemplo claro de esto es que el hijo al inicio toma una textura más menuda, y en las escenas de crecimiento y mayor violencia, mediante otro intérprete, toma un cuerpo mayor en proporciones al de la madre.

A su vez, el diseño expresivo de la máscara retoma de forma casi caricaturesca arquetipos de familia, evidentes en la mujer/madre preocupada y en el hombre/padre pasivo. Este trabajo refuerza nuevamente la ambigüedad sugerida antes: por un lado es evidente el uso de la máscara; por el otro, parecen funcionar con la lógica de lo real. Y, si bien se atienden al consejo de Lecoq de la desproporción (2014: 86) –pues la máscara es más grande que los rostros y eso remarca la alteridad corporal que va detrás– su diseño tiene la intención de retrotraernos a la vida diaria.

De hecho, la pieza mantiene una maravillosa oscilación entre lo evidentemente ficcional y el afán de hacer aquello reconocible desde el ritmo cotidiano. Para ello, los espacios que hemos mencionado, por ejemplo, están repletos de elementos domésticos: mesa, sillas, alacenas, cuadros, percheros, por nombrar algunos. Su presencia constante promueve una construcción espacial que da un efecto de lo real, en términos de Barthes (1972). La preocupación por detalles como que de una escena a otra haya colgado o no un abrigo, que la foto del dormitorio cambie con el tiempo y el pasar de los personajes, aporta no sólo información sino que subraya el hecho de que el escenario se convierte en una casa que podría ser el hogar de cualquiera de los espectadores.



Imagen tomada de Kulunka teatro (2020)

Pero ese micromundo, tan aparentemente cotidiano, al mismo tiempo que nos atrapa y nos hace olvidar que estamos ante un espectáculo sin palabra oralizada, no deja nunca de mostrarnos su artificio: las máscaras, el dispositivo que gira y enmarca esa realidad como una pequeña burbuja y la fuerte presencia de la música. La lógica cinematográfica, que muestra los hilos de su construcción y es magistralmente acompañada por la sonorización que invoca cada uno de los climas, a la vez construye y desmonta nuestros propios códigos simbólicos para contar e interpretar el mundo. En este sentido la forma elegida toma una significación profunda ante la historia que se busca contar. Se trata de asistir al silencio de la

incomunicación y de los mandatos irreales que la sociedad nos impone desde la expectativa de una historia aparentemente muda.

El título ya funciona ante esto como dispositivo: “Forever”, que significa “para siempre” en inglés, por un lado se vincula con la promesa de ese matrimonio que se proyecta para luego romperse. Pero, también, si se desglosa en “For ever” – siendo Eder el nombre del niño–, nos lleva a pensar, por proximidad fonética, a cómo toda la vida se posterga para compensar aquello que se cree que la discapacidad del bebé soñado implica, y termina por conducir a un *in crescendo* de violencia.

En su página la compañía da una sinopsis de la pieza y la presenta con las siguientes útiles premisas para desglosar su recepción:

Sobre una plataforma giratoria y con un lenguaje muy cinematográfico, *Forever* es un tiovivo; la noria de la vida.

Pero también una espiral que, a medida que gira, ahonda en el dolor de sus protagonistas. ¿Hasta dónde puede arrastrar la incomunicación a una familia?

Tal vez lo perturbador, lo emocionante, es que la historia de esta familia podría ser la de la nuestra (2020: s/n).

Dejaremos para más adelante la noción de noria de la vida, y apuntamos ahora dos aspectos mencionados en la cita: en primer lugar, el de la incomunicación, y en segundo, el hecho de que se invita a la revisión de la propia historia. Lo primero entra en consonancia con lo comentado respecto de las máscaras: la construcción de personajes típicos, convencionales y, a la vez, individualizados. El relato de la historia es absolutamente convencional: un matrimonio que desea tener un hijo, que sufre la búsqueda infructuosa, y cuyo primer desencanto de aquella proyección es el nacimiento de un bebé con dificultades motrices. Pero lejos de que esto sea receptado con actitudes de desprecio por los padres, se trasluce en una sobreprotección que se presenta desde los signos por el amor. Se nota que ante la decepción inicial la pareja busca reponer todo aquello que cree que pueda faltarle a ese niño. Al respecto, entre los objetos escénicos de esa casa “realista”, aparece uno simbólico y clave: un almohadón con forma de corazón y dos manos, que representa primero el deseo de ser ma-padres y luego el vínculo, que al igual que el almohadón, irá rompiéndose y desgastándose.

Pero las acciones que lleva a cabo cada progenitor, conducentes a sobreproteger al niño y, particularmente, a la mujer a anularse como sujeto deseante,³ están cifradas por el silencio. El hecho de que ninguno de los personajes

³ Cabría analizar cómo en esta representación de los roles de género se exponen ciertos patrones socialmente instituidos. Y, lo destacable, es que es una exposición que no reafirma los hechos, sino

pueda expresarle abiertamente a otre su deseo o su dolor es lo que paulatinamente conduce a la ruptura vincular de los tres integrantes del grupo familiar: la mujer no puede comunicar directamente ni preocupación por su hijo ni el amor por su esposo; el hombre no puede decir abiertamente que se siente rechazado y que eso lo hace vulnerable; y, especialmente, el niño –luego adolescente–, que a pesar de toda la atención y comprensión recibidas, no puede contar a sus padres ni que es víctima de *bullying* ni su reconocimiento de una posible orientación homosexual. Esto se muestra mediante múltiples acciones cotidianas como esconder una remera dibujada con un pene para que los padres no descubran los maltratos sufridos, o los padres eligiendo y peleando por qué fruta poner en la mochila del joven.



Imagen tomada de Kulunka teatro (2020)

Todo, abiertamente reconocible en relatos de una sociedad occidental y ficcionalizado ininidad de veces en el cine convencional, retrata hechos que poco tienen de excepcionales y que van en un *in crescendo* de angustia. Las reacciones de la madre –cada vez más depresivas–, las del padre –cada vez más evadido– y las del hijo –cada vez más violento– proponen una escalada que se trasluce en el coro

que al mostrarlos los problematiza. A su vez, decir que dentro de esta distribución típica se muestran matices en donde por ejemplo las tareas de cuidado no recaen solo en ella, pero aun así se siguen reproduciendo aspectos performativos al género (Butler 2020) que, a pesar del efectivo avance sobre estas cuestiones, continúan latentes en la sociedad occidental contemporánea.

de risas que a medida que ha ido avanzando la obra va disminuyendo. Los *gags* dejan de serlo. Los portazos del chico son cada vez más feroces, y el almohadón está cada vez más roto. Aun así, es preciso remarcar que todo este mapa de angustia va acompañado del humor y la ternura. Lo comenta José Dault en una entrevista reciente:

La máscara ayuda a crear esa ternura. Como te decía antes, lo que pasa es que la máscara permite que el espectador sea partícipe: le abrimos una puerta a un universo en el que tiene que creer. El público pone de su parte para seguir la historia y emocionarse con ella. Quien viene a vernos, en general, digo, hace un ejercicio de empatía con la situación, con los personajes. Se despierta esa... esa ternura, sí. Se abre un canal a las emociones libre de... de ruido. Puro. Porque con la máscara es muy difícil mentir (Paredes 2023: s/n).

Las causas de los conflictos se vuelven transparentes para quienes observamos, que percibimos la ambivalencia del cariño y el miedo a la incompreensión, producto de la falta de espacios de diálogo. Y la empatía propiciada por esa claridad, que oscila entre el drama y la comedia, invita plenamente a la identificación. Nos ubica como observadores de un hecho que se presenta sin agregados, “puro”, y refleja aquello que puede estar pasando en cualquier familia.

En consonancia, el final de la obra es también abierto y ambivalente. Nos enfrenta como observadores ante una situación que, como el segundo aspecto que mencionan en su sinopsis, cuestiona su carácter de excepción. La escalada de incomunicación y violencia termina con un ataque hacia la mujer por parte del hijo. A lo largo de la pieza, se nos ha mostrado que el joven sufre tanto por la violencia escolar como por la forma de llevar la separación de sus progenitores, y que ha ido desarrollando una actitud de menosprecio más marcado hacia su madre. Este ataque brutal, que produjo un silencio angustiante en la sala, culmina con ella en la posición que se nos mostró por primera vez, haciéndonos dudar si está viva o muerta. Pero no es la imagen final.



Imagen tomada de Kulunka teatro (2020)

La última imagen es la de la madre –con una máscara pintada como un rostro que ha sufrido los golpes violentos– sentándose junto al hijo arrepentido y junto a su expareja, que llega a la casa y se encuentra con el espacio alterado –muebles tirados, elementos rotos– y los otros dos personajes en silencio. Les tres miran adelante y culmina la pieza. Surgen entonces dos interrogantes latentes: a la vez que nos preguntamos qué podría pasar, si finalmente se dejará de escalar el silencio y la violencia, lo otro que subyace es: ¿qué pasó para que lleguemos acá?

Se trata de un cuestionamiento atravesado por todo aquello que parece conformar nuestro día a día, por todas las decisiones que moldean una potencial violencia. Es una pregunta que lleva a problematizar los supuestos que tenemos detrás del amor, detrás del silencio y detrás de aquello que creemos natural o correcto ante lo que sucede. Es una pregunta por los supuestos también de qué implica lo normal o anormal, especialmente frente al trabajo con la discapacidad, que aunque se tematiza no se ubica en el centro del conflicto. En cómo, sin que lo busquemos, se reproducen de forma inconsciente lo que subyace en los constructos de género, de sexualidad, de “normalidad” corporal.

Forever es una obra absolutamente provocadora porque trabaja con el peligro de la normalización. Pone en tela de juicio qué es aquello que normalizamos –la maternidad sobreprotectora, la paternidad “optativa”, la violencia entre adolescentes, por ejemplo– y cuáles podrían ser sus consecuencias.

Y lo hace no desde un lugar moralista. Lejos de relatos reduccionistas, se nos presenta el silencio y la falta de lugares para la expresión auténtica de la emoción, lo que desencadena la violencia. Las máscaras reflejan nuestras propias dificultades como sociedad para asumir aquello que creemos velado. Nos muestran que los deseos y las idealizaciones no siempre son lo que queremos, pero que en realidad es negarnos la posibilidad de comprender el fracaso de esa expectativa y el propio dolor lo que tal vez esté en el fondo de muchas situaciones que nos parecen bestiales y excepcionales.

Forever presenta la noria de la vida de una familia, como cualquier otra. Pero a la vez que nos expone ante un caso que puede resonar en la cotidianidad de nuestra sociedad, invita a preguntarnos qué es lo que hará falta para cambiar esa realidad. Por eso parece más que pertinente cerrar con las palabras de Dault, reafirmando la potencia de la esperanza como agente de cambio:

[*Forever*] Es un espectáculo en el que la incomunicación es el eje que atraviesa todo. Y, sin embargo, creo que nuestras obras, en general, siempre tienen un atisbo de esperanza. Porque... porque al final, está en nuestras manos hacer las cosas de otra manera (Paredes 2023: s/n).

Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland (1972). "El efecto de realidad". En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Butler, Judith (2020). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Kulunka Teatro (2020). *Kulukca Teatro*. Disponible en: <https://kulunkateatro.com/>. Fecha de consulta: 20/11/2023.
- Lecoq, Jacques (2014). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.
- Paredes, Luna (2023). "José Dault: «Es el espectador el que, decidiendo creer en lo que ve, crea»". *Teatro Madrid. La Revista* (noviembre). Disponible en: <https://teatromadrid.com/revista/jose-dault-es-el-espectador-el-que-decidiendo-creer-en-lo-que-ve-crea?fbclid=PAaaSZ8Vdy3ZV7owwCSrLKZb5dauux-pmv6FuFZVRnih17NIpI6-RKPFerwjhs>. Fecha de consulta: 30/11/2023.