

RABIH MROUÉ

AUTOR Y DIRECTOR DE ESCENA

El artista libanés dirigió a comienzos de agosto el taller “Ausente pero susceptible de volver” en el centro de creación L’animal a l’esquena (Celrá, Girona). Estructurado en torno a temas como la desaparición, la latencia, el vacío, la memoria, la guerra o la muerte, el taller contó con la participación de un grupo reducido de performers, escritores y dramaturgos.

«El teatro está aquí, pero no podemos verlo»

Isabel de NAVERÁN

Desde 1990, Rabih Mroué (Beirut, 1967) desarrolla un trabajo independiente como actor, director de escena, guionista y escritor. Sus piezas revelan las tensiones entre el teatro y la política, el documental y la ficción, y ponen de manifiesto los problemas de representación de un país en continuo conflicto bélico, como es Líbano.

Uno de los conceptos que propone y sobre el que ha insistido repetidas veces durante el taller es el de «latencia».

Tanto mi trabajo como otros que he mostrado insisten sobre este concepto. Por ejemplo, Walid Raad y su Atlas Group o el proyecto “Wonder Beirut” de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, basado en las fotografías de Abdallah Farah, que sirvieron como cartas postales de Beirut en los años sesenta. Durante la guerra civil, Farah quemó sistemáticamente los negativos originales en las zonas correspondientes a los bombardeos, fotografiando de nuevo la imagen resultante. Estas fotografías nunca se revelaban, por lo que permanecían en

DOS CONCEPTOS

«Trabajo mucho entre estos dos conceptos: la latencia como algo que está aquí pero no podemos ver, y la desaparición como algo que ya no está, pero que puede retornar en cualquier momento»

un estado de latencia. Pero hay otros artistas, como el arquitecto Tony Char, la directora de escena Lina Saneh, o yo mismo, que no formamos un grupo, ni pertenecemos a la misma generación, pero trabajamos sobre los mismos temas, especialmente la guerra y la post-guerra. La latencia permite cierta libertad para hablar, inventar, imaginar y pensar qué es lo que pasará cuando lo latente salga a la superficie, incluso sin saber bajo qué forma o estado va a aparecer: aparece y tienes que arreglártelas con lo que sea. Y lo que a mí me gusta es pasar de la latencia al concepto de ausencia, o mejor, de desaparición. La desaparición refleja una situación condensada del estado de latencia, porque lo desaparecido sigue ahí, y estás simplemente esperando que vuelva. Yo trabajo mucho entre estos dos conceptos: la latencia como algo que está aquí pero no podemos ver, y la desaparición como algo que ya no está, pero que puede retornar en cualquier momento.

¿Cómo aplica estos conceptos al trabajo en el teatro?

Quizás haya que aclarar que son conceptos, y no métodos que se puedan aplicar con pasos concretos. En las piezas hablo sobre el teatro, sobre el cuerpo en el propio trabajo. Haciendo esto, lo que digo es: el teatro está aquí, pero no podemos verlo. Procuro subrayar la ausencia del cuerpo, pero no como una declaración de la muerte del cuerpo, ni de la muerte del teatro. Se trata de una ausencia que guarda la promesa de volver, y cuanto más pospongamos su llegada, tanto más permaneceremos pensando, inventando, imaginando y creando posibilidades. El hecho de posponer nos da la posibilidad de pensar y decidir, porque cuando pospones una decisión significa que dudas de lo que sabes. Y esto guarda relación con algo que hemos tratado en este laboratorio, que es la noción de verdad. Hay que poner a prueba y cuestionar lo que tenemos delante, para situarnos en el territorio de lo incierto. Es una manera de mantenerse pensando, deconstruyendo y construyendo discursos.

Tanto su trabajo como el de otros artistas libaneses navega en los límites entre el documental y la ficción, ¿cómo se relaciona con el concepto de historia?

No juego el papel de historiador, para nada, a pesar de que algunos trabajos puedan parecer historias alternativas de un evento. Lo que hago es ponerlo en escena, pero nunca con el propósito de mostrar otra versión de los hechos. En un país como Líbano, donde existen tantas versiones de la historia, el problema es que cada partido y cada confesión religiosa tiene su propia historia, y cree que su versión es la verdadera, y las demás son falsas. A veces reúno en una misma pieza todas estas versiones diferentes, y hago que aparezcan y desaparezcan inmediatamente. Es una manera de decir que la verdad existe en cada verdad, pero que la verdad absoluta está fragmentada, porque cada grupo guarda una parte y es imposible conciliar todas las versiones, a menos que nos refiramos, claro está, al discurso religioso, que se fundamenta en la existencia de una verdad absoluta, donde no hay lugar a ningún tipo de dudas.

La dialéctica entre lo individual y lo colectivo parece ser una constante en sus

propuestas, ¿diría que es una cuestión que preocupa a los artistas libaneses?

Sí. De hecho, es uno de los principales tópicos sobre los que insistimos. Líbano es todavía un país controlado por confesiones religiosas, donde las personas son tratadas por su identidad confesional, y no como individuos. La noción de individuo es muy débil, así que para nosotros es muy importante escapar de los sistemas comunitarios que bloquean el pensamiento y la voz individual. En cierto modo, es una contradicción, porque al mismo tiempo luchamos para conseguir un Estado que considere a todos los ciudadanos por igual, pero no como grupos que siguen esta o aquella religión. Y, mientras esperamos la creación de ese Estado, donde alcanzaríamos nuestra individualidad, estamos haciendo estos trabajos. Pero es posible que, si lo conseguimos, hagamos trabajos diferentes, que se posicionen en contra de él, porque ese es el papel de la izquierda.

Muchas de sus piezas, que hacen referencia a la historia de la guerra y la post-guerra en Líbano, han sido mostradas internacionalmente, ¿cómo se relaciona con los diferentes tipos de público?, ¿trabaja para un público concreto?

Existen dos niveles en la relación con el público: el primero tiene lugar en el proceso de creación. Para mí, durante este periodo es importante no pensar en un público concreto, porque si defino el público, entonces me sentiré comprometido y censuraré o determinaré el trabajo para satisfacerlo o provocarlo... Cuando escribo, por ejemplo, siempre pienso en un lector imaginario, un lector ideal, que podría ser el propio escritor. Así que, durante ese periodo, el público ideal sería yo mismo. Y el segundo nivel en relación al público es cuando muestras el trabajo. Entonces te encuentras con que hay muchos públicos, el de Beirut, el de Barcelona, el de Madrid, que son muy diferentes, no sólo entre ellos, sino dentro de ellos. Lo primero a tener en cuenta es que se trata de individuos, y lo segundo es que se trata de un camino abierto de ida y vuelta entre el público y la propia performance, cuyo objetivo es crear un encuentro donde pueda surgir un debate o una conversación. Y a veces fracasa, como en “Three posters”, una pieza que hice en el año 2000 junto a Elias Khoury, y que queríamos mostrar fuera de Líbano, pero nos encontramos con tantos problemas que decidimos no mostrarla más.

¿Por qué resultó tan problemática?

Porque fue malinterpretada. Estamos abiertos a interpretaciones, pero cuando acaban deformando y mutilando el trabajo, es mejor parar antes de que las autoridades se apropien de él. En este caso, las autoridades, el poder, fueron los medios de comunicación. A veces un trabajo puede ser una gran tentación para el poder, que desea apropiárselo y llevarlo a su terreno. La clave está en cómo proteger el trabajo de la apropiación, o hasta cuándo posponer esta apropiación. Y cuando esto sucede, alguien debería re-apropiárselo y enfrentarlo de nuevo al poder, incluso a sabiendas de que éste volverá a re-apropiarse de la re-apropiación, y utilizarla para su propio beneficio, y así continuamente.



Isabel de NAVERÁN