# EL VIAJE INTERCULTURAL DE LA FÁBRICA DE TEATRO IMAGINARIO: *YURI SAM. UNA ORACIÓN*

## THE INTERCULTURAL JOURNEY OF THE FÁBRICA DE TEATRO IMAGINARIO: *YURI SAM. UNA ORACIÓN*

**Jaime VALVERDE RODRÍGUEZ**

Euskal Herriko Unibertsitatea
jaime.valverde@ehu.es

**Resumen**: En este artículo se analiza a fondo la dramaturgia y puesta de escena de *Yuri Sam. Una oración* (2003), obra cumbre de uno de los grupos más innovadores y talentosos del panorama teatral vasco de los últimos años: la Fábrica de Teatro Imaginario. La obra constituye un viaje intercultural e intracultural a través de técnicas teatrales indias y balinesas, ceremonias mapuches y formas folclóricas vascas, que tiene como resultado la escenificación de un rito primigenio en el que el actor se convierte en chamán para generar una experiencia catártica en el público.

**Abstract**: This article analyses the dramaturgy and *mise en scéne* of the play "*uri Sam. Una oración* (2003), which is the masterpiece of one of the most innovative and talented groups in Basque theatre over the lasts years: the Fábrica de Teatro Imaginario. The play consist in an intercultural and intracultural journey across Indian and Balinese theatrical techniques, mapuche ceremonies and traditional Basque forms, resulting in an original

ritual performance where the actor becomes a shaman in order to produce a cathartic experience among the public.

**Palabras clave**: *Yuri Sam. Una oración*. Fábrica de Teatro Imaginario. Teatro intercultural. Teatro ritual. Teatro contemporáneo vasco. Hibridación cultural.

**Key Words**: *Yuri Sam. Una oración*.Fábrica de Teatro Imaginario. Intercultural Theatre. Ritual theatre. Contemporary Basque Theatre. Cultural Hybridisation.

# 1. La Fábrica de Teatro Imaginario (FTI)

La Fábrica de Teatro Imaginario[462] nace en el Bilbao de finales del siglo pasado. La ciudad se encontraba sumergida en un profundo proceso de cambio: la reconversión industrial es ya un hecho y la villa se encamina a su nueva concepción como ciudad de servicios y de ambición turística, cuyo principal símbolo será el museo Guggenheim. Ante un proyecto urbanístico que, en palabras del responsable de la misión Bilbao Metropoli-30, Alfonso Martínez Cearra, exigía "romper decididamente con la cultura local" (Rérolle, 2013: 4) un grupo de artistas jóvenes pone en marcha un espacio de creación interdisciplinar, llamado Mina Espazioa, y hace coincidir su apertura con la inauguración del museo, en un intento de manifestar una actitud de oposición ante una política cultural que se considera mercantilizada y amnésica. Entre sus reivindicaciones y rogativas, se encuentra la de aprovechar como espacios de creación los edificios industriales en desuso que en aquella época rodeaban la ciudad, lo cual viene a ser una muestra esclarecedora de la actitud de este grupo frente a la cultura y el patrimonio:

> *Pretendemos por lo tanto, ser fabricadores de esas fábricas; vamos a darle [sic.] vida, a poblar de música, de poemas, de mitos, de teatro, de apariciones, de fantasmas... los rojizos e inmensos cementerios que nos ha dejado este fin de siglo (Lipus, 1997: 1).*

De este caldo de cultivo nacerá ese mismo año, 1997, la FTI, sobre la base que conforman el actor y director Ander Lipus[463] (1971), el poeta y antropólogo Jon Gerediaga (1975), el músico Aitor Agiriano (1971) y el iluminador Oier Ituarte (1972). Aparte de ellos, durante sus diez años de existencia, el grupo contará con la colaboración de actores y actrices como Miren Gaztañaga, Veronica Fernández, Leire Ucha, Alex Gerediaga, Na Gomes, Terri Florido, Miriam K. Martxante, Gabriel Ocina, Ainhoa Jauregi, Eriko Monroe o Itziar Izarra, entre otras personas.

## 1.1. Postura vital y artística

Desde el primer momento el grupo apuesta por la investigación y la experimentación artística, lo cual hace que rápidamente sea visto como un grupo vanguardista. Situado lejos tanto del teatro psicológico y burgués como de la comedia tradicional —tan común en el panorama vasco—, el grupo se embarca con gran ilusión en un proyecto artístico y vital basado en una visión utópica del arte y del teatro, que, aunque finalmente les conducirá a un separación no carente de desilusión, en el camino les va a permitir convertirse en una de

[462] "Antzerkiola Imaginarioa" en euskera. De aquí en adelante nos referiremos a ella también como FTI.
[463] Sobrenombre artístico de Íñigo Ibarra.

las experiencias más innovadoras e interesantes del teatro vasco de los últimos años, como ya en su momento preveía el crítico Carlos Gil:

> *Hay actualmente experiencias tan esperanzadoras como las de Fábrica de Teatro Imaginario, que primero alrededor de Mina Espacio y actualmente en el Laboratorio del Drama, son los que mantienen un discurso más novedoso y con claras intencionalidades de romper los moldes clásicos (Gil, 2002: 770).*

El grupo adopta como credo la *estética de la negación* y la *estética del caos*. La primera consiste en el rechazo visceral de las formas de teatro tradicionales y de la sociedad alienada asociada a ellas; un "grito contra los tópicos, fórmulas, estereotipos y jorobas de teatro"[464] (FTI, 2007: 6). Y junto con ello, la reivindicación del caos como motor de cambio y fuente de fertilidad. Tal y como hiciera Artaud (2001: 12-13), el grupo se opone tanto a los fundamentos del teatro hegemónico en Occidente como a la civilización que lo sustenta, ya que el primero no es más que el producto lógico de la segunda.

Sin embargo, la postura utópica de la que parte el proyecto va hacer con el tiempo que el desengaño se convierta en una parada recurrente en el viaje del grupo. Esto va a ser así en tal medida que puede decirse que la biografía artística de la FTI se resume en una sucesión de pequeñas victorias y grandes derrotas en su empresa de cambiar el mundo a través del teatro. Precisamente esa tensión que se produce entre el vitalismo utópico del grupo y los encontronazos con la cruda realidad puede considerarse como una de las características más reveladoras de la estética y actitud de la FTI. El contraste entre la esperanza idealista y la derrota que ésta a veces conlleva es la base sentimental que alimenta el mundo particular que se reproduce sobre la escena, una atmósfera concreta y plenamente reconocible que podemos definir, en la línea del "vitalismo nihilista" señalado por el crítico Fernando Andú[465] (Andú, 2004: 51), como *vitalismo oscuro*.

Es así que en las puestas en escena de la FTI nos vamos a encontrar con ambientes sombríos en los que la música melancólica de Aitor Agiriano dibuja parajes marginales e irreales. La iluminación de Oier Ituarte tiende generar espacios nocturnos salpicados muchas veces de colores vivos que nos remiten a la fantasía y al mundo de los sueños. La escenografía adusta, simbólica y hierática proporciona contextos imaginativos para que unos personajes, muchas veces grotescos, deformes o fantasmagóricos emprendan su particular deconstrucción de las leyes del drama aristotélico. De hecho, una de las cualidades fundamentales de los montajes de la FTI es que el conflicto dramático no se da entre los personajes, sino que se da entre las fuerzas que operan en el interior de cada uno de ellos.

La oscuridad de la FTI toma su forma culminante en la imagen de la muerte. No en vano, entre las influencias estéticas del grupo —el ya citado Artaud, además de Meyerhold o Grotowski—, hay que destacar sin duda a Tadeusz Kantor y su teatro de la muerte. Como es sabido, Kantor relacionaba la escena con la muerte. A su juicio, la escena es el lugar en el cual el ser humano mide su destino según la "escala implacable y definitiva" de la muerte (Kantor, 2004: 249); siendo al mismo tiempo esta muerte el único medio a través del cual puede ser expresada la vida (Kantor, 2004: 247):

---

[464] "Antzerkiaren topiko, formula, estereotipo eta konkorren kontrako orroa".

[465] En su crítica sobre *Yuri Sam. Una oración*, Andú (2004: 51) habla de un "vitalismo nihilista" en la obra, pero en mi opinión el nihilismo no es un atributo exacto de la obra ni del grupo, sino que su actitud se define por todo lo contrario: el idealismo y el sentimiento utópico; a pesar de que la desilusión aparezca en constante tensión con ello.

*La impresión confusa, inexplicada, de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y destino: eso es lo que provoca en nosotros ese sentimiento de transgresión, que es al mismo tiempo atracción y rechazo (Kantor, 2004: 246).*

La FTI encuentra un paisaje conocido en el teatro de Kantor: en los objetos inertes que pueblan las escenas del director polaco reconocen el entorno sentimental del Bilbao postindustrial. Las fábricas abandonadas, los pabellones desarmados; todos esos edificios descomunales que un día fueron el motor de la sociedad y que ahora yacen como cadáveres arquitectónicos acuden a la memoria colectiva y hablan del pasado de manera similar a como los objetos de Kantor le hablan de su pasado personal.

Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre la visión de la muerte que tiene Kantor y la que la FTI muestra en sus espectáculos. Para el director polaco la muerte habla de la vida desde la acentuación de su ausencia, pero en cambio para la FTI la muerte es siempre sinónimo de una nueva vida, pues la muerte y la vida están intrínsecamente unidas por el ciclo de la naturaleza. Es por eso que en las fábricas abandonadas reconocen la imagen de la muerte pero al mismo tiempo y sobretodo intuyen las infinitas posibilidades que estos espacios atesoran. Esta imagen de la ruina industrial es de hecho una metáfora adecuada para explicar el vitalismo oscuro de la FTI: la fábrica abandonada representa el desuso, la muerte y la derrota; pero al mismo tiempo es símbolo de una vida nueva: un espacio vacío capaz de albergar infinidad de nuevos proyectos gracias al motor de la ilusión.

## 1.2. El aspecto espiritual

Dentro de la FTI Ander Lipus emerge como director de la mayoría de los montajes y como alma del grupo, y a través de los artículos que publica, podemos atisbar el poso filosófico que después se va a plasmar en las obras teatrales. Como base de la crítica que se hace sobre la sociedad actual, y también coincidiendo con Artaud, la pérdida de la espiritualidad se subraya como la razón fundamental de la degeneración occidental: "En esta época de almas semi-perdidas, en esta época carente de fe y valores, tratamos, sin rumbo fijo, de detener la gran maquinaria"[466] (Lipus, 2004: 41). Además, la pérdida de la espiritualidad lleva consigo la ruptura para con la tierra, la tradición y la comunidad: "lo que antes era sagrado, ahora se nos muestra desabrigado, lo que antes se compartía y convivía en comunidad, ahora se da de manera individual. Las personas no hemos vuelto dioses"[467] (Lipus, 2005: 58). Un teatro ligado a ese tipo de sociedad alienada no puede ser más que un "altar vacuo"[468]: "Olvidados los fundamentos del rito y la cultura, el teatro actual se ha convertido en un espectáculo vacío"[469] (Lipus, 2001: 40).

A pesar de que la teoría que defiende el origen ritual del teatro ha sido cuestionada por algunos autores (Schechner, 1988: 1—6), en el caso de la FTI la idea de rescatar esta supuesta ritualidad original del teatro va a marcar en gran medida la dirección del proyecto artístico.

[466] "Arima erdi galduen garai honetan, fede eta balio gabeko garai honetan, makinaria eder eta biribil hau deuseztatu nahian gabiltza. Nora ezean".
[467] "Sakratua zena, biluztua agertzen zaigu, komunitatean elkartu eta konpartitzen zena, orain modu indibidualean ematen da. Pertsonak Jainko bihurtu gara".
[468]"Aldare hutsa".
[469]" Erritoaren eta kulturaren oinarriak ahaztuta, ikuskizun hutsa bilakatu da egungo antzerkia".

La FTI propone la recuperación de un teatro pleno de contenido cuya legitimidad y valor resida en su contenido espiritual, su relación intrínseca con la comunidad y su conexión con la tradición cultural. La espiritualidad debe llenar ese altar vacuo de sentido, acercándolo el teatro al rito; la comunidad debe ser el tema y objeto fundamental del teatro: teatro para el pueblo, acerca del pueblo y, en la medida de lo posible, hecho por el pueblo; finalmente, la tradición se entiende como el alma de la comunidad: aquello que une el presente tanto con la tierra como con los y las antepasadas. De esta manera, el grupo se va encaminar en una investigación que tiene dos objetivos confluyentes: por una lado la recuperación del teatro ritual, y por el otro el reencuentro con la raíces de la cultura vasca. Ninguno de cuales, sin embargo, va a ser realizado solamente desde la autarquía cultural, sino que, gracias a la influencia de autores como Eugenio Barba o Joseph Campbell, se van a llevar a cabo también a través del conocimiento y la investigación de otras culturas.

## 1.3. El viaje intercultural

A partir de las lecturas de Artaud, Ander Lipus, como muchos otros europeos, siente curiosidad por el teatro no-occidental y se interesa por autores como Grotowski y, sobre todo, por Eugenio Barba. Como es sabido, la antropología teatral de Barba supone la existencia de unos principios recurrentes en todas las técnicas teatrales del mundo y se ocupa de su identificación e investigación en las distintas tradiciones (Barba y Savarese, 1991: 8). Las teorías de Artaud y Barba llevan a Lipus a realizar varios viajes a India, participar en un *stage* del maestro balinés Mas Soegeng, y a tomar parte en un encuentro de la ISTA[470] en el 2000.

Al mismo tiempo, la teoría del "monomito" de Joseph Campbell, que presupone un origen cultural común para toda la humanidad (Campbell, 2004), viene a confluir con las de Barba en el imaginario del grupo: las raíces culturales de un pueblo son las raíces culturales de todos los pueblos. Eso quiere decir que tanto la recuperación de esas raíces como la del teatro ritual y primigenio pueden hacerse a través de la investigación e hibridación de tradiciones foráneas como la india o la balinesa, ya que los principios del hecho teatral, su base ritual, se encuentran en las formas teatrales de todos los pueblos del planeta. Esta búsqueda de lo primordial y común a toda la raza humana va a obtener como resultado la obra que nos ocupa, que puede por ello ser considerada como la más representativa del grupo:

> *En YURI SAM. Una Oración de FTI, presentamos una versión ficticia y tal vez deformada del mito, ajustada a las exigencias del hecho teatral, sí, pero que no por ello renuncia a la santidad de sus contenidos ni a la ritualidad de sus formas. Para ello nos hemos permitido la licencia de hacer nuestra la hipótesis de Joseph Campbell que propugna, a través del estudio comparado de los mitos de cientos de culturas pasadas o presentes, la unidad originaria de la raza humana y la contigüidad de los diferentes temas míticos del mundo (FTI, 2002: 29).*

*Yuri Sam una Oración* es pues el resultado de la hibridación las tradiciones teatrales y rituales de las culturas india, mapuche, japonesa, balinesa y vasca. La obra es fruto de la búsqueda de un arte primordial y sagrado que se encuentra en la base de todas las culturas

[470] "International School of Theatre Anthropology".

humanas, y en la cual teatro y rito se funden en una sola cosa. La obra se inscribe así en el ámbito de lo que Pavis ha llamado "theatre at the crossroads", "where foreign cultures, unfamiliar discourses and the myriad artistic effects of estrangement are jumbled together" (1992: 1). Según el sistema de categorías establecido por este autor (1992: 333), *Yuri Sam. Una oración* sería una obra de teatro intercultural, puesto que "crea formas híbridas a partir de la mezcla más o menos consciente y voluntaria de tradiciones de actuación reconocibles en áreas culturales distintas".

Sin embargo, aunque este espíritu intercultural venga imbuido de humanismo y buenas intenciones, no podemos por ello dejar de señalar algunos prejuicios que afloran y ciertos peligros que se corren. Como advierte el propio Pavis: "cualesquiera que sean la forma y la estrategia de las interacciones culturales, el intercambio implica una teoría y una ética de la otredad" (Pavis, 1994: 337). Y es que junto con el mensaje de confraternidad que el proyecto de *Yuri Sam. Una oración* propone, se proyectan prejuicios de arcaísmo sobre las culturas india, balinesa o mapuche, desde el momento en que se supone que sus formas culturales pertenecen de alguna forma al pasado. Al mismo tiempo, la pretensión de universalidad en lo que se refiere a mitos, formas teatrales o ritos, conlleva el riesgo de pasar por encima de la especificidad de cada una de las culturas que se toman en cuenta, de trazar sistemas de equivalencia que puede sean injustos con esas culturas o de despojarlas de significado propio y diferenciado, tal y como han criticado varios autores (Chin, 1989; Bharucha, 1993 y 1996).

En cualquier caso, nos parece fuera de toda duda que la obra se ha realizado desde el respeto y la admiración por cada una de las culturas implicadas, y aunque es necesario señalar los posibles prejuicios culturales que subyacen, también lo es decir la actitud de la FTI está muy lejos de poder ser considerada como un Orientalismo cuya esencia sea "la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental" (Said, 2003: 71). Ni tampoco con una ideología que sea, "en última instancia, una visión política de la realidad cuya estructura [acentúe] la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, «nosotros») y extraño (Oriente, el Este, «ellos»)" (Said, 2003: 73).

## 2. La obra: *Yuri Sam. Una oración*

*Yuri Sam. Una oración* nace como idea en el verano de 2001, durante el trabajo de campo que Jon Gerediaga realizó en comunidades mapuches para su tesis doctoral sobre la religiosidad de este pueblo. Tras una intensa labor de creación escénica con Lipus como director a partir del primer boceto de texto, —que fue reescrito hasta en 10 ocasiones—, la obra se estrena en 2003 en su versión eusquérica y unos meses más tarde en la castellana. Se trata de la representación de un rito basado en las ceremonias mapuches, a lo largo del cual el chamán realiza bailes y movimientos que nacen de la hibridación de las técnicas del Kathakali indio, la danza-teatro balinesa, el Nô y Kabuki japoneses y las danzas vascas.

La obra tuvo una gran acogida tanto entre la crítica local como foránea: fue galardonada en 2004 con el premio Donostia Antzerki Saria[471], y el grupo fue invitado a participar en festivales en varios continentes: Argentina (2003), Madrid (2004), Egipto (2004), Nuevo México (2004), Chicago (2004), Tortosa (2005), Miami (2006) e Irán (2006). Además la

[471] Se trata del premio más importante que se convoca para obras representadas en euskera.

obra consiguió algo que muy pocas obras vascas, de cualquier disciplina artística, han conseguido, como es el haber sido representada en el museo Guggenheim Bilbao, en 2007 por el aniversario del museo. Con todo, se da la circunstancia de que la gran aceptación que tuvo fuera del País Vasco contrasta con las dificultades que el grupo tuvo a la hora de encontrar contratación en su lugar de origen:

> *Con este trabajo llegaron los premios y mientras que en el País Vasco apenas hacíamos alguna que otra representación, fuimos a Argentina, a los Estados Unidos, y a Egipto, y a Irán, y el público y la crítica nos recibía muy bien, pero, de nuevo, parece ser que en casa no había necesidad de un ritual*[472] *(FTI, 2007: 7).*

En cuanto a las críticas, todas ellas alabaron con mayor o menor intensidad el gran trabajo actoral y lo impactante de la obra. Por citar algunas de las más relevantes: Agus Pérez destacó el gran poderío de la propuesta, la presencia escénica de los y las actrices, la cuidada estética del montaje, la simbología de los elementos escénicos y la belleza de la iluminación (Pérez, 2003: 21). Gloria Montero habla de la obra como de "un espectáculo hechizante de extraordinaria belleza", y ofrece pistas sobre el sentido profundo de la obra al decir que "Yuri Sam abarca todas las culturas y lo que nos quiere enseñar es lo que hemos perdido a través de los siglos". Así mismo, intuye perfectamente los pormenores del proceso creativo y sus implicaciones filosóficas:

> *El espectáculo responde a la búsqueda de una verdadera interculturalidad y al enriquecimiento que conlleva. Hace hincapié en la posible relación entre nuestro teatro occidental y las grandes tradiciones teatrales de otras culturas, por ejemplo el katakali [sic.] de la India. El nô y kabuki de Japón, hasta los rituales de los indios Mapuche de América Latina (Montero, 2006: 139).*

Por su parte, Fernando Andú veía la obra como una "sugestiva incursión en los dominios de la muerte", que con "presupuestos próximos al teatro de la crueldad de Artaud", propone una "experiencia ceremonial primitiva", con objeto de liberar el "inconsciente" de artistas y público, "a partir de un exorcismo mágico que es un canto a la vida". Eso sí, considera Andú que "la preponderancia de lo verbal" quizá pueda restar credibilidad a una experiencia que "se supone más entrañada en la tierra, más visceral, más poderosa" (Andú, 2004: 51).

Finalmente, desde Argentina Julio Cejas subrayaba la "minuciosa rigurosidad estética y actoral donde se destaca la labor de Ander Lipus", y Carlos Pacheco consideraba el espectáculo como una "interesante síntesis en la que el texto, la música, la luz, la danza, el teatro y el trabajo con objetos componen una dramaturgia bastante ajustada y provocadora."

[472] "Lan honekin heldu ziren sariak, eta Euskal Herrian apenas emanaldiren bat edo beste egiten genuen bitartean, Argentinara joan ginen, eta Estatu Batuetara, eta Egiptora, eta Iranera, eta publikoak eta kritikak ederto hartzen gintuzten, baina, berriro ere, etxean ez zegoen, antza, erritual baten beharrik."

## 2.1. Análisis

El hecho de que *Yuri Sam. Una oración* consista en la representación de un rito hace que toda la dramaturgia se articule entorno a la concatenación de los elementos rituales. Por ejemplo, resulta difícil identificar una fábula en la obra; además, la interacción entre los personajes, más que un auténtico diálogo, es una narración compartida y dirigida directamente al público, fruto de lo cual es la abundancia de frases apelativas en el texto. Si en el teatro tradicional la dramaturgia se dispone con miras a contar una historia, en este caso la dramaturgia se somete a la ejecución de un rito. Es por eso que si en las obras teatrales tradicionales el hilo narrativo supone un apoyo ideal para dar cuenta de la dramaturgia, en el caso de *Yuri Sam una oración* va a ser la estructura ritual y los elementos simbólicos que la componen los que nos den la llave para entender y explicar la obra.

En una primera aproximación podríamos pensar que la representación de un rito confiere a la obra una condición de metadiscurso; es decir, que se convierte en una representación de una representación —el conocido motivo del *teatro dentro del teatro* que aparece ya en el *Hamlet* de Shakespeare—. Sin embargo, debemos tener en cuenta que lo que sucede en el plano interior, es decir, el rito, no constituye una representación en sí misma, ya que carece del elemento indispensable para serlo: el público. En la escena de *Hamlet* en que la banda de artistas representa una pequeña obra en palacio, sí existe un público para el plano interior. Pero en el caso que nos ocupa, nos encontramos con que el rito no se ofrece a ninguno de los personajes de la representación. En Y*uri Sam una Oración* hay un único público, el real, y esto debe llevarnos a pensar que existe también un único plano de representación, en el cual la representación estética que corresponde al teatro y la representación ritual que corresponde al rito confluyen y se identifican.

### *2.1.1. Personajes*

En la obra aparecen tres personajes: el chamán Yuri Sam y dos espíritus ayudantes que fueron añadidos al monólogo original de Gerediaga durante el proceso de "escritura escénica"[473] (Sánchez, 2002: 78): Kurma, espíritu de la luna interpretado por Miren Gaztañaga; y Kumalen, espíritu del sol interpretado por Verónica Fernández.

Yuri Sam, cuyos atributos surgen de la fusión de culturas, es un chamán que es invocado desde el mundo de los muertos para ser sacrificado de nuevo. Aunque este personaje está representado por un hombre, en un momento de la obra se nos va a presentar como "hija de la Ayahuasca, hermana de la Datura"[474][475] (FTI, 2007: 21), poniendo así de manifiesto su sexo ambiguo, indeterminado o su condición de transgénero. No hay que olvidar que, tanto en la cultura mapuche como en la vasca antigua, la función de oficiantes rituales la desempeñan mujeres, —*machis* en el primer caso y *sorginak* en el segundo—. Yuri Sam va a ser pues la abstracción artística de la persona que guía espiritualmente a la comunidad tanto en sus versiones femeninas como masculinas. En cualquier caso, el conflicto interno que define a este personaje atormentado es el lamento

[473] "Lo central de la obra escénica no es el texto, sino el diseño del movimiento. [...] De ahí que todo texto deba ser cortado, analizado, ampliado, recompuesto, hasta obtener un material que pueda [...] ser encajado en la partitura, convirtiéndose en escritura escénica".

[474] Para las citas del texto de la obra tomamos como fuente la única versión publicada, que es la eusquérica, y ofrecemos aquí traducciones propias hechas para la ocasión.

[475] "Yuri Sam: Ayahuaskaren alaba naiz, Daturaren arreba".

por haber perdido la espiritualidad, con ella la vida, y con la vida todos los placeres terrenales. Esa incapacidad de disfrutar de los sentidos y de un cuerpo vivo es lo que lo atormenta y lo que provoca su arrepentimiento.

Yuri Sam tiene un gran paralelismo simbólico con la figura de Jesucristo, aunque en cierto sentido sea su imagen opuesta —o cuando menos lo opuesto a la imagen de Jesucristo que la Iglesia Católica ha difundido—. El sacrificio de Yuri Sam también es de alguna forma provocado por los pecados del ser humano; sin embargo, los pecados a los que uno y otro hacen referencia tienen valor opuesto. Si para el catolicismo tradicional la vida terrenal es un lugar de sufrimiento y los pecados son aquellos ligados a la carne, Yuri Sam va a reivindicar una vida de gozo ilimitado, y los placeres que él considera sublimes son precisamente aquellos que el catolicismo condena con más firmeza. Del mismo modo, lo que Yuri Sam considera un pecado imperdonable es haber dejado de lado su parte espiritual en favor de una visión racional de la vida; en ese sentido, Yuri Sam funciona como metáfora del devenir de la civilización occidental, cuya crítica supone uno de los fundamentos filosóficos de la FTI, y el mensaje principal de la obra, tal y como se irá viendo.

Por su parte, Kurma y Kumalen poseen una caracterización plana y una función secundaria en la obra. Los espíritus le ofrecen interacción a Yuri Sam en el aspecto dramático y, en lo que se refiere al rito, cumplen la función de ayudantes. Hay que decir que, a pesar de esa función secundaria, estos dos personajes tienen una gran importancia estética, ya que refuerzan la presencia escénica de Yuri Sam y, en ciertos momentos, realizan juegos y escenifican luchas ceremoniales. Además, con sus intervenciones evitan que el parlamento de Yuri Sam resulte monótono y, lo que es más importante, son estos dos espíritus los que llevarán a cabo el sacrificio ceremonial del chamán.

A parte de estos tres, existen varios personajes que sólo aparecen a nivel metadiegético: Evohé, Henk y Wendel, entre algún otro sin apenas importancia. Estos personajes habitan como fantasmas entre los recuerdos caóticos del chamán, que una y otra vez los trae a colación como recordatorios de la vida perdida. Evohé es el "príncipe de la luz", el amante de Yuri Sam cuando estaba con vida y el destinatario ausente de sus lamentos y confesiones a lo largo de la obra. Henk y Wendel son personajes desdibujados y difusos que Yuri Sam declara haber conocido en un psiquiátrico llamado Parnaso, funcionando de esta manera como símbolo de la locura, que es otro de los motivos de la obra. Henk parece ser un personaje que repetía una y otra vez la pregunta: "¿Quién es el culpable?"; mientras que Wendel vendría a representar la locura feliz.

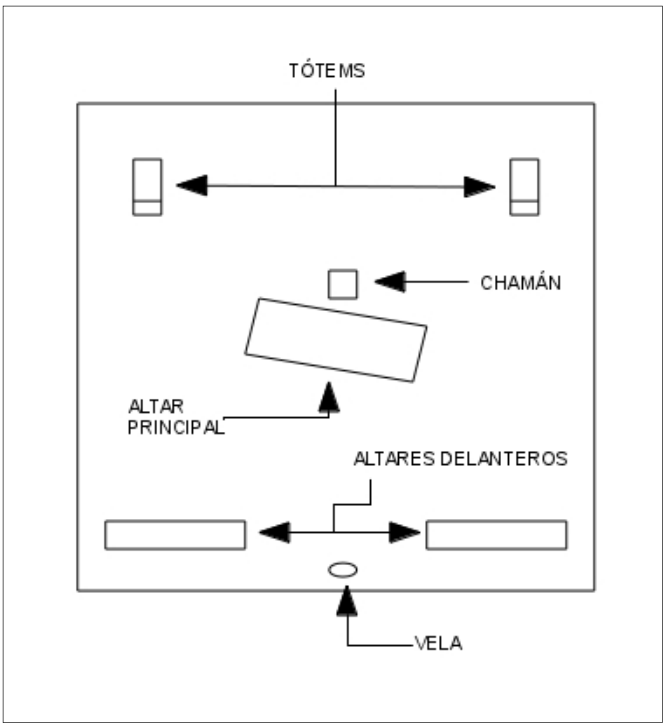


Ilustración 1: Plano del escenario

### 2.1.2. Escenografía, atrezo y vestuario

Como en el resto de los elementos de la obra, los componentes simbólicos del rito determinan las características de la escenografía, el atrezo, —ambos a cargo de José Pablo Arriaga— y el vestuario —a cargo de Miren Lore Garmendia y Azegiñe Urigoitia. En el centro de la escena vemos el altar principal, dos altares auxiliares a ambos lados del proscenio, una vela encendida entre ambos, y en la parte de atrás del escenario, a izquierda y derecha, dos sencillos tótem. El altar principal es el centro de la representación —y del rito—: en ciertos momentos de la obra será usado como podio por los personajes y, además, sirve como depositario de varios objetos. En el final de la representación los espíritus tumban de lado este altar y de esa manera toma forma de ataúd para ejecutar en él el sacrificio de Yuri Sam.

A parte de eso, los espíritus van a extraer varios objetos desde estos dos tótem durante la obra; a saber, una vela portable, las espadas con las que llevar a cabo el sacrificio y varios palos de madera que tienen gran importancia simbólica ya que en ciertos momentos de la obra los espíritus van a hacerlos chocar para crear así un ritmo ceremonial que evoca el sonido de la *txalaparta*[476]. En total son veinte el número de palos utilizados, y se agrupan en cuatro grupos distintos según su significado, —contacto, lucha, orden y espiritualidad— según los cuales son utilizados en un momento u otro de la ceremonia. A lo largo de la obra los espíritus van colocando los palos a lo largo de los dos altares auxiliares delanteros para formar dos composiciones escultóricas. Finalmente, el propio Yuri Sam se vale también de

[476] Instrumento de percusión tradicional vasco.

una especie de báculo que en su extremo forma la insignia de la FTI: un círculo abierto que para el grupo representa la primera imagen plasmada por el ser humano.

El vestido de Yuri Sam, realizado por Miren Lore Garmendia con gran detalle, constituye una versión vasca de las vestimentas tradicionales que portan los actores indios del Kathakali. Los trajes de los espíritus, creados por Azegiñe Urigoitia, están pensados para ofrecer contraste frente al atuendo del chamán, de modo que están confeccionados con gran simpleza: en color blanco y carentes de todo tipo de abalorios. Además, cada uno de ellos cubre su rostro con una tela blanca semi-transparente para realzar la presencia escénica de Yuri Sam.

Ilustración2: Yuri Sam. Fotografía: Ainhoa Resano

### *2.1.3. Espacio y tiempo*

La obra está pensada para ser representada en un escenario "a la italiana", en el que "la acción y los actores están confinados en una caja abierta frontalmente a la mirada del público" (Pavis, 1984: 171). La iluminación de Oier Ituarte oculta mediante sombras las tres paredes del escenario haciendo así que el espacio semeje una especie de limbo indeterminado. Ituarte juega con sombras y luces tenues para infundir de misterio la escena y mantener la desnudez escenográfica.

En cualquier caso, tanto el espacio como el tiempo poseen una configuración especial que se corresponde con el nivel simbólico. Todas las acciones de la obra tienen lugar en el mismo espacio-tiempo; sin embargo, no debemos ver en ello ninguna relación con las leyes aristotélicas, sino que esta unidad se explica por el hecho de ser la obra, tal y como venimos diciendo, la representación de un rito que tiene una duración finita en un espacio concreto.

Así, este tratamiento especial nos lleva a pensar que el espacio-tiempo escénico y el diegético son coincidentes[477]. A pesar de que los elementos del atrezo están definidos al detalle y creados a partir de la hibridación de rasgos culturales de las culturas en que se

[477] Sigo aquí la clasificación de tipos de tiempo y espacio de García Barrientos (2003: 82–83; 128).

basan, —principalmente motivos indios, mapuches y vascos—, no hay en la escenografía ningún aspecto que nos dé referencias acerca de cuál puede ser el espacio diegético; la información acerca del espacio está, por así decirlo, sin concretar. Así las cosas, podemos pensar que este espacio imaginado es cualquiera o ninguno en absoluto, pero teniendo en cuenta la poética de la FTI, tenemos que concluir que el espacio diegético coincide como decimos con el espacio escénico o real; que el lugar en el que Yuri Sam resucita y es sacrificado no es otro que el escenario mismo del teatro.

La misma identificación entre los planos diegético y escénico se va a dar con respecto al tiempo, el cual va es posible de determinar gracias a la información que se nos ofrecen los personajes. Cuando Kumalen dice que "Yuri Sam murió en el invierno de 2000"[478] (FTI, 2007: 16), a la vez que se establecen los antecedentes de la acción, se concreta el tiempo diegético, que no es otro que el mismo tiempo de la representación o tiempo escénico. Es decir, al situar el momento de la muerte del protagonista en el pasado cercano, se establece el presente real como continuación histórica del trasfondo temporal diegético; o dicho de otro modo, al hacer esa referencia para con el tiempo histórico real, los personajes de la obra se sitúan en la misma perspectiva temporal que el público, a la misma *distancia* de ese suceso. Con lo cual se pretende mostrar que, habiendo Yuri Sam muerto en el invierno de 2000, está siendo resucitado en ese mismo momento de la representación: las invocaciones de Yuri Sam se van a repetir, —como se repiten los ritos—, en cada una de las representaciones que se lleven a cabo: en 2003, 2004, 2005, etc.

Este planteamiento es totalmente coherente con el resto de los elementos de la obra. Por ejemplo, el diálogo que se da entre los personajes no tiene como objeto un intercambio de información y opiniones, sino que está dirigido directamente al público —considerado como participante del rito—. Los personajes no sólo son conscientes de su presencia, sino que actúan y hablan *porque* se encuentra ahí. Las personas que asisten a la representación no son obviadas siguiendo las leyes de la representación teatral; no son una realidad ajena a los personajes, sino todo lo contrario: Yuri Sam resucita sobre el escenario para difundir un mensaje cuyas destinatarias son precisamente esas personas. Así las cosas, el espacio diegético es el escenario mismo, de la misma manera que el tiempo diegético es el tiempo escénico; una hora. Al fin y al cabo, con *Yuri Sam. Una oración* se trata de cumplir el objetivo de (re)convertir el teatro en un espacio sagrado.

### *2.1.4. La presencia escénica de Yuri Sam*

Uno de los aspectos más importantes de la obra es sin duda la presencia corporal de Yuri Sam, ya que es producto directo de la investigación intercultural, así como el reflejo fiel de los principios filosóficos que subyacen a todo el proyecto artístico del grupo. La postura corporal en la que Ander Lipus se coloca para dar vida a Yuri Sam se caracteriza por la flexión continua de las rodillas, a la manera de los bailarines de Kathakali. Esto sitúa su centro de gravedad en un punto más bajo de lo normal y hace que tanto la energía como la fuerza del actor radiquen en su bajo vientre. Así, el hecho de que el centro vital del chamán esté en la zona genital resulta clave a la hora de conferirle su carácter sensual, lascivo y escatológico; al mismo tiempo que refuerza su conexión con la tierra; su esencia telúrica. Además, junto con la energía y la fuerza, también la voz se proyecta desde el bajo vientre, confiriéndole una

[478] "Yuri Sam, 2000. urteko neguan hil zen".

calidad especial: un tono extremadamente bajo, oculto y oscuro a un tiempo, que nos recuerda su pertenencia al otro mundo.

Asimismo, en la actitud escénica del chamán son también clave los movimientos hipnóticos correspondientes a las danzas balinesas, según los cuales la posición corporal se lleva constantemente al extremo del equilibrio pero, gracias a un control riguroso de cada parte del cuerpo, el actor es capaz de transmitir comodidad física en cada momento. Del mismo modo, es patente también la contención expresiva del teatro Nô en los movimientos del actor, —que parece en algunos momentos haberse congelado sobre la escena—, la cual se combina con gestos e impulsos esperpénticos propios del Kabuki, generándose interesantes contrastes.

Así pues en el cuerpo de Yuri Sam se funden orgánicamente técnicas actorales y modos de estar en el escenario que corresponden a culturas muy distintas, con las que acomete danzas y rituales que a su vez provienen de otras tradiciones, y es la fusión armónica de todos esos elementos —hasta tal punto que resulta difícil discernir qué movimiento corresponde a cada técnica— lo que confiere a Yuri Sam su presencia irreal, al mismo tiempo solemne y fantástica, mágica y atractiva.

### *2.1.5. Secuencia del rito*[479]

- "Purificación inicial": Los espíritus purifican el espacio mediante una danza frenética mientras Yuri Sam se hace visible en el escenario. Después recitan una oración en idioma mapudungun[480] mientras enarbolan los palos que simbolizan el contacto.
- "Oración de respeto a los espíritus": Recitación de otra oración mapuche mientras los palos del contacto son colocados en los altares delanteros. Kumalen anuncia la muerte del chamán: "Yuri Sam murió en el 2000." (FTI, 2007: 16).
- "Letanía del recuerdo": Yuri Sam recuerda su vida pasada y su amante Evohé. Seguidamente los espíritus y el chamán efectúan una danza ceremonial en la que éste es sujetado mediante cintas rojas.
- "Celebración de los ángeles": Nueva danza en la que los espíritus marcan el ritmo con los palos que simbolizan la lucha, para después colocarlos en los altares delanteros.
- "Presentación del chamán a los dioses": Los espíritus presentan a Yuri Sam encaramados al altar principal y con los palos del orden. Después es Yuri Sam el que ejecuta una danza.
- "Culpa": Yuri Sam se arrodilla en el suelo y es golpeado por los espíritus con los palos del orden.
- "El eterno retorno de la culpa": se escenifica la entrega de los palos al chamán para luego arrebatárselos. Tras eso, los espíritus colocan los palos en los altares auxiliares.

[479] Las unidades simbólicas del rito vienen determinadas por las acotaciones del texto; respectivamente: "Sarrerako purifikazioa", "Otoitza izpirituen begirunerako", "Oroimenaren letania", "Aingeruen ospakizuna", "Xamanaren aurkezpena, jainkoen lekuko", "Errua", "Erruaren itzulera eternala", "Jakin-minaren bekatua", "Sakrifizioaren odola", "Agindutako lur galdua", "Guda dantza", "Porrota", "Maitasun mezua pekatarientzat", "Azken aurreko otoitza", "Galdutakoaren aienea", "Azken sakrifizioa", "Agonia geldoa", "Epilogoa", "Erituala bukatu da".

[480] Idioma del pueblo mapuche.

- "El pecado de la curiosidad": Kurma y Kumalen se ocultan tras los tótems posteriores para luego volver a aparecer y recitar una nueva oración mapuche.
- "La sangre del sacrificio": los espíritus extraen dos cintas de color rojo del pecho de Yuri Sam para simbolizar la pérdida de la vida terrenal. Yuri Sam toma una copa llena de polvo y deja que se le caiga entre los dedos. Después uno de los espíritus coloca la copa con el polvo en el centro del proscenio sobre una tela blanca.
- "El paraíso prometido": Kurma toca una concertina mientras Kumalen coge una vela desde uno de los tótems. Al apagarse la vela el humo se esparce por todo el escenario. Yuri Sam empuña dos espadas pequeñas.
- "Danza de la lucha": los espíritus cogen los palos que simbolizan la espiritualidad y los tres oficiantes inician la danza de la lucha, que finaliza cuando Kurma y Kumalen arrebatan las espadas a Yuri Sam.
- "El fracaso": los espíritus extraen una caja de madera del altar principal y después colocan las espadas y los palos en los altares delanteros. Kumalen comienza a esparcir el polvo del interior de la caja "a los cuatro vientos".
- "Mensaje de amor para los/as pecadores/as": los espíritus esparcen pétalos de flores por el espacio escénico.
- "Penúltima oración": los tres oficiantes toman los palos de la espiritualidad.
- "El lamento por lo perdido": entre todos marcan un ritmo ceremonial golpeando los palos. En un momento dado los espíritus arrebatan sus palos a Yuri Sam y colocan todos ellos en los altares delanteros. Con estos últimos palos la composición escultórica del proscenio queda completada.
- "Último sacrificio": Kurma y Kumalen tumban el altar principal para preparar el sacrificio. Yuri Sam se coloca dentro del altar que ahora tiene forma de ataúd. Los espíritus arreglan los vestidos de Yuri Sam como si prepararan su mortaja e insertan el báculo del chamán en el extremo del ataúd. Después toman las espadas y las clavan en el pecho del chamán.
- "Lenta agonía": Kurma y Kumalen recitan las últimas oraciones; subidos a ambos lados del ataúd juegan con el báculo del chamán mientras cantan. Al insertar las espadas en los extremos del ataúd se consuma el sacrificio.
- "Epílogo": levantan el cuerpo de Yuri Sam y lo conducen fuera del foco del escenario.
- "Fin del rito": el chamán es ayudado a desvestirse.

Ilustración3: Sacrificio. Fotografía: Aihhoa Resano

## 2.2. La *hybris* de Yuri Sam

Como hemos dicho, Yuri Sam es la personificación metafórica de la sociedad occidental, y tanto su *hybris* como la subsiguiente condena vienen a representar el proyecto de la Modernidad y sus consecuencias, respectivamente. A la manera de los héroes trágicos, Yuri Sam se nos presenta como un alma en pena que sufre la condena —en este caso, de muerte—, por los pecados de arrogancia o *hybris* cometidos en vida:

> *Kurma: Yuri Sam, en el pasado, fue un panteísta apasionado, en cualquier lugar presentía el rastro de algún dios amistoso.*
>
> *Kumalen: en la luz blanca de la luna,*
>
> *Kurma: en las verdes praderas de los montes,*
>
> *Kumalen: en la aguas oscuras del mar,*
>
> *Kurma: aquí y allá se le aparecían dioses de nombres desconocidos.*
>
> *Kumalen: Después, desgraciadamente, cuando el espíritu se oculto y él comenzó a pensar con la cabeza, el mundo se le volvió profano y el caracol nada más que un caracol*[481] *(FTI, 2007: 14).*

El pecado que comete Yuri Sam y que le hace perder esta relación estrecha con la naturaleza; esta espiritualidad animista y mitológica, es haber "aprendido a pensar con la cabeza"[482] (FTI, 2007: 15) y "haber intentado ser Dios"[483] (FTI, 2007: 26):

[481] "Kurma: Yuri Sam, lehen, panteista amorratua zen, edonon sumatzen zuen jainko adiskidetsu baten aztarna: / Kumalen: ilargiaren argi zurian, / Kurma: mendietako bedar berdeetan, / Kumalen: itxasoaren ur ilunetan, / Kurma: han eta hemen azaltzen zitzaion izen ezezaguneko jainko bat. / Kumalen: Gero, tamalez, izpiritua ezkutatu eta buruarekin pentsatzen ikasi zuenean, mundua profano bilakatu zitzaion eta barraskiloa barraskilo."

[482] "Buruarekin pentsatzen ikasi".

[483] "Jainkoa izaten saiatu".

*Yuri Sam: Oh amado Evohé, te lo diré al oído, por no despertar a los muebles, que no fue la estúpida indiferencia humana, ni el haber tomado en broma a los grillos, sino haber acabado con todos los dioses. Con la rabia del recién llegado, acabar con todos los dioses. Esa la fue la única razón de haber arruinado aquel apego tuyo para con el cielo. Pero entonces la vida no era suficiente...*

*Kurma: Intentaste ser dios.*

*Kumalen: Querías ser dios*[484] *(FTI, 2002: 26).*

Se trata de la pretensión ilustrada de situar el pensamiento racionalista como centro del mundo y de los sucesos que lo rigen; el intento de explicar la realidad en su totalidad a partir de la razón humana. Ramón Grosfoguel explica que Descartes, como "fundador de la filosofía moderna con su lema del «yo pienso, luego soy», entendía lo universal como un conocimiento eterno más allá del tiempo y el espacio, es decir, equivalente a la mirada de Dios" (Grosfoguel, 2008: 201). La filosofía positivista acaba con la percepción de la naturaleza como ente sagrado y celestial y la convierte en un sistema de reacciones inertes gobernadas por la física y susceptibles de ser aprehendidas en su totalidad por la ciencia humana, lo cual significa el sometimiento psicológico de la naturaleza; la muerte de "todos los dioses". Como señala Castro-Gómez (2000: 146): "Ya no es la voluntad inescrutable de Dios quien decide sobre los acontecimientos de la vida individual y social, sino que es el hombre mismo quien, sirviéndose de la razón, es capaz de descifrar las leyes inherentes a la naturaleza para colocarlas a su servicio." De esta manera, en su visión del mundo el ser humano occidental sustituye a Dios y se sitúa en un lugar privilegiado, no solamente con respecto a la naturaleza, sino también con respecto al resto de culturas y pueblos; el lugar de la prepotencia que Castro-Gómez ha llamado "punto cero":

*Los habitantes del punto cero (científicos y filósofos ilustrados) están convencidos de que pueden adquirir un punto de vista sobre el cual no es posible adoptar ningún punto de vista. Esta pretensión, que recuerda la imagen teológica del Deus absconditus (que observa sin ser observado), [...] ejemplifica con claridad la hybris del pensamiento ilustrado (Castro-Gómez, 2005: 18).*

Pero es que además esta arrogancia trae consigo la pérdida de la espiritualidad. La visión racionalista de la naturaleza implica dejar de lado el tipo de vida cercano a la tierra. El dualismo cartesiano abandona la parte corporal de la vida y se instala en el pensamiento. Al comenzar a "pensar con la cabeza", el mundo se vuelve profano, la vida pierde su pureza y se aliena, y el ser humano es expulsado del paraíso prometido en el que habitaba felizmente:

*Kurma: ...Recuerdo aquellos tiempos del sol [...]. Me acuerdo, cómo no voy a acordarme, aquel era el tiempo de la tierra, aquel era el tiempo del olor de la tierra, la tierra adorada, la tierra seca que enterraba a nuestros amigos, [...] y no conocíamos más tierra santa que aquella tierra negra […]. Aquel era el tiempo de la tierra verdadera, el tiempo en que la tierra tenía olor a tierra, cómo no voy a recordarlo. Nuestras manos eran capaces de*

[484] "Yuri Sam: Ai Evohé, laztana, belarrira esango dizut, altzariak ez iratzartzearren, ez zela giza axolagabetasun ergela izan, ezta kilkerrak brometan hartzea ere, baizik eta jainko guztiak akatzea. Etorberrien amorruarekin, jainko guztiak akatzea. Hori izan zen zure zeruarekiko zaletasun hura zapuzteko arrazoi bakarra. Baina orduan bizitza ez zen nahiko... / Kurma: Jainko izaten saiatu zinen. / Kumalen: Jainko izan nahi zenuen."

*agarrar aquella tierra. El tiempo inolvidable en el que estábamos vivos sobre la tierra, sí, lo recuerdo, recuerdo que todas las cosas hacían ruido al caer, nosotros mirábamos en todas direcciones con nuestros ojos sabios, nuestros oídos entendían todos los matices del aire [...], nuestras manos podían tomar lo mismo una flor que un hacha, lo mismo una piedra del río que un fusil. Aquél era el tiempo, me acuerdo, en que nuestras manos no podían atrapar el humo.*

*Kumalen: Y ahora en cambio, humo es todo lo que nuestras manos pueden atrapar*[485] *(FTI, 2007: 30).*

Este parlamento de Kurma es una paráfrasis del poema *Nostalgia de la tierra* del chileno Jorge Teillier[486] (2013: 37), cuya obra está fuertemente marcada por el mito del paraíso perdido. Como explica Candia, "para reescribir el mito de la edad de oro, Teillier emplea un método mítico, es decir, un relato originario tendiente a enfrentar la disolución, la fragmentación y el caos del mundo contemporáneo" (Candia, 2007: 61). De hecho, la apreciación que Binns hace sobre este autor es perfectamente aplicable al caso de *Yuri Sam. Una oración*: "Teillier responde al mundo enajenante en que habita con un esfuerzo por recuperar, poéticamente, la armonía de tiempos mejores borrados por la modernización y por la pérdida de los mitos tradicionales" (Binns, 2001: 139). Se trataría pues, según Candia, de responder, "en algún sentido, a la alienación propia de la posmodernidad, la que introduce altas cuotas de incertidumbre y acrecienta la distancia entre los seres humanos y la naturaleza" (Candia, 2007: 61). Así, el paso de un modo de vida concreto y en armonía con la tierra a uno artificioso y alienado se simboliza por el hecho de perder la capacidad de "tomar lo mismo una flor que un hacha, lo mismo una piedra del río que un fusil"; para después no ser capaces más que de "atrapar humo". La capacidad de "atrapar humo" nos remite a una concepción abstracta del mundo y a una preponderancia exagerada del pensamiento y la racionalidad. Esta racionalidad extrema es lo que conduce a la locura, cuya referencia viene dada por la mención del psiquiátrico llamada Parnaso: "Pero finalmente, tomaron preso a Evohé y lo llevaron a un psiquiátrico llamado Parnaso"[487] (FTI, 2007: 34).

Pero es que además, la pérdida de la espiritualidad, este "desencantamiento" weberiano o "racionalización del mundo", conlleva también la negación de los placeres terrenales. A los ojos del ilustrado, el cuerpo es la parte terrenal que le impide completar su identificación total con Dios, un aspecto de su identidad que debe ser eliminado pues no es

[485] "Kurma: ...Akordatzen naiz eguzkiaren garai harekin, [...]. Akordatzen naiz bai, nola ez naiz ba akordatuko, hura zen lurraren garaia, hura zen lurraren usainaren garaia, lur gurtua, hildako lagunak ehorzten zuen lur lehorraren garaia [...], lur marroi hura baino beste lur santurik ez genuen ezagutzen orduan. [...] Hura zen bai benetako lurraren garaia, lur zena lur usaina zueneko garai ahaztezina, nola ez naiz akordatuko ba. Gure eskuak lur hura harrapatzeko gai ziren. Lurran [sic] bizirik geundeneko garai ahaztezin hura, bat, akordatzen naiz, edozein gauza erortzen zenean zarata egiten zuela, guk leku guztietara begiratzen genuela gure begi jakintsuekin, gure belarriek haizearen soinu guztiak ulertzen zituztela [...], gure eskuak bai lorea, bai aizkora, bar harri txintxarra, bai fusila harrapatzeko gai zirela. Garai hartan, akordatzen naiz, gure eskuek ezin zuten kea harrapatu. / Kumalen: Orain ordea, kea da gure eskuek harrapatu dezaketen gauza bakarra."

[486] "Un día diremos: "Era el tiempo del sol / acuérdense, él va a aclarar la menor ramilla / tanto a la anciana como a la joven asombrada, / él sabía dar su color a cada objeto en que se posaba, / él seguía el galope del caballo y se detenía con él. / Era el tiempo inolvidable en el que estábamos en la Tierra, / cuando cualquier cosa hacía ruido al caer, / nosotros mirábamos por todas partes con nuestros sabios ojos, / nuestros oídos entendían todos los matices del aire, / sabíamos de lejos cuando venían los pasos de los amigos, / podíamos tomar lo mismo una flor que un guijarro del río / era el tiempo en que no podíamos atrapar el humo, / que es todo lo que nuestras manos pueden atrapar ahora".

[487] "Baina azkenean... preso hartu eta Parnaso izeneko psikiatrikoan sartu dute Evohé".

más que fuente de debilidades y bajas pasiones. Es por esta razón que la pérdida de la espiritualidad en favor del racionalismo está asociada a la prohibición de los placeres terrenales y la construcción de la idea del pecado carnal[488] (Federici, 2010: 213): "The radical elimination of magic from the world allowed no other psychological course than the practice of worldly asceticism." (Weber, 2001: 97).

En cuanto que alma resucitada, Yuri Sam aparece privado de cuerpo, pero no de mente; su condena consiste precisamente en que su logos vague por el cosmos recordando los placeres corporales sabiendo que jamás podrá volver a gozar de ellos. Es decir, por una parte se denuncia el dualismo cartesiano que proscribe la corporalidad y por el otro el ascetismo que señala Weber.

Así es que el mensaje de Yuri Sam es el mensaje del Carpe Diem, el de la reivindicación de una espiritualidad intrínsecamente ligada a la corporalidad y a la vida terrenal. El rito de resurrección y sacrificio de Yuri Sam tiene como objeto recordar al público la urgencia de vivir y la importancia de disfrutar de cada una de los pequeños y grandes placeres de una vida llena de "meandros" (FTI, 2007: 14):

> *Yuri Sam: Ustedes no, ustedes tranquilos y tranquilas, gocen sin límite la oportunidad única, la única oportunidad que tienen de gozar. Los amantes, las amigas, las virtudes de la carne, la saliva en el pecho, el olor a sexo, la piel lujuriosa, las putas y los chaperos de la ciudad, las castañas calientes en los bolsillos, las blancas lombrices que adoran las narices, etcétera...*[489] *(FTI, 2007: 19).*

## 3. Conclusión

La obra *Yuri Sam. Una oración* se basa en la idea de una tradición cultural universal para toda la humanidad. El rito que se presenta en escena constituye una abstracción poética de los rituales de todas las culturas del mundo. De la misma manera, Yuri Sam es la representación de un guía espiritual que podría encontrarse en cualquier parte del mundo, tanto en el presente como el pasado. Como dice Gloria Montero: "Yuri Sam abarca todas las culturas y lo que nos quiere enseñar es lo que hemos perdido a través de los siglos" (Montero, 2006: 139).

Al mismo tiempo que se busca un origen espiritual común, con *Yuri Sam. Una oración* se busca también recuperar las formas del teatro sagrado cuyo rastro parece perdido en el tiempo. Es decir, además de ser un viaje *intercultural*, *Yuri Sam. Una oración* constituye también un viaje *intracultural*, desde el momento en que, como señala Brandon, "it takes the theatre artist back through time in search of once 'familiar' modes of thought and behaviour that have, through the passage of generations, become lost, discarded, 'foreign'" (Brandon, 1990: 95). Es precisamente el teatro ritual y la espiritualidad como rasgo cultural e identitario lo que ha sido "perdido, descartado y convertido en extraño", y lo que es recuperado gracias

[488] "A medida que el individuo se disociaba cada vez más del cuerpo, este último se convertía en un objeto de observación constante, como si se tratara de un enemigo. El cuerpo comenzó a inspirar miedo y repugnancia. […] Eran particularmente repugnantes aquellas funciones corporales que directamente enfrentaban a los "hombres" con su animalidad".

[489] "Yuri Sam: Zuek ez, zuek lasai, goza ezazue gozatzeko daukazuen aukera paregabea. Maitalea, lagunak, haragiaren bertuteak, lerdea bularretan, sexuaren usaina, azal lizunak, hiriko puta eta txaperoak, patriketako gaztaina beroak, zizare zuri sudurzulozaleak, etabarrak...."

a los modelos de las otras culturas. En realidad, *Yuri Sam. Una oración* es intracultural *porque* es intercultural, y viceversa. Desde el punto de vista de la FTI, la investigación intercultural es imprescindible para poder desarrollar la intracultural, del mismo modo que la primera es el resultado lógico de ésta última: *"Profundizar en la propia identidad profesional implica la superación etnocéntrica hasta llegar al descubrimiento de nuestro centro en la «tradición de las tradiciones»" (Barba, 1991: 23)*. En *Yuri Sam. Una oración* se pone de manifiesto la reflexión que Brandon plantea sobre la relación entre estos dos tipos de teatro, que son también al fin y al cabo viajes culturales:

> *The journey to an outside other and the journey to a culturally familiar, but historically distant other have the same aim: to regenerate theatre creation, to move beyond what is currently ordinary. [..] In the final analysis, the two journeys are not discrete and unrelated [...]. As in a symbiosis, each feeds from and inspires the other (Brandon, 1990: 96).*

Teniendo en cuenta que el fundamento del arte es un diálogo interminable entre artistas de distintas épocas, hay que señalar como uno de los principales objetivos de esta obra la recuperación del diálogo artístico con los y las antepasadas; es decir, recuperar la cadena de transmisión cultural para con el pasado. *Yuri Sam. Una oración* es pues el intento que la FTI hace por reencontrarse con sus orígenes culturales. Al fin y al cabo, Yuri Sam es, en gran medida, la imagen que Ander Lipus ve reflejada en el espejo mítico de las raíces. Yuri Sam, en su condición de actor primigenio —como chamán o *sorgina*—, es la idealización de un antepasado que se concibe como precursor del arte teatral, en un momento de la historia en el que la espiritualidad era la razón de ser del teatro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ANDÚ, F. (2014)."El último chamán". *Heraldo*, 23 de mayo, 51.

ARTAUD, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

BARBA, E. (1991). "Teatro eurasiano". *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 45, 21-25.

BARBA, E. y SAVARESE, N. (1991). *A Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret art of the Performer*. London: Routledge.

BHARUCHA, R. (1993). *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: New York: Routledge.

—(1996). "Somebody's other. Disorientations in the Cultural Politics of our Times". En *The Intercultural Performance Reader*, P. Pavis (ed.), 196—216. London: New York: Routledge.

BINNS, N. (2001). *La poesía de Jorge Teillier: la tragedia de los lares*. Concepción: Ediciones Lar.

BRANDON, J. R. (1990). "Contemporary Japanese Theatre: Interculturalism and Intraculturalism". En *The Dramatic touch of Difference: Theatre, own and Foreign*, E. Fischer-Lichte, J. Riley y M. Gissenwehrer (eds.), 89—97. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

CAMPBELL, J. (2004). *The Hero with a thousand Faces*. New York: Princeton University Press.

CANDIA, A. (2007). "El paraíso perdido de Jorge Teillier". *Revista Chilena de Literatura* 70, 57—77.

CASTRO-GÓMEZ, S. (2000). "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, E. Lander (ed.), 145—162. Buenos Aires / Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO / UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe.

—(2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

CHIN, D. (1989). "Interculturalism, postmodernism, pluralism». *Performing arts journal* 11, 3, 163-175.

FEDERICI, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.

FTI. (2002). «Yuri Sam. Solicitud de subvención al Gobierno Vasco para obras teatrales" (texto inédito).

—(2007). *Yuri Sam. Otoitza; Au revoir, triunfadoreak!: garai berrietako komedia tristea*. Bilbao: Artezblai.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Síntesis.

GIL, C. (2002). "El teatro vasco profesional desde su creación hasta la fecha". En *Eusko Ikaskuntzaren XV. kongresua: Donostia-Baiona 2001. Euskal zientzia eta kultura, eta sare telematikoak*, 765-771. San Sebastián: Eusko-Ikaskuntza.

GROSFOGUEL, R. (2008). "Hacia un pluriversalismo transmoderno decolonial". *Tabula Rasa* 9, 199-216.

KANTOR, T. (2004). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

LIPUS, A. (1997). "UTOPIA" (texto inédito).

—(2001). "Euskal antzertiaren aldare hutsa". *Argia* 1806, 6 de mayo, 40.

—(2004). "Munduak biraka jarraitzen du". *Berria*, 29 de junio, 41.

——— (2005). "Urrezko Armiarma". *Nabarra*, 16 de mayo, 58.

MONTERO, G. (2006). "El hechizante Yuri Sam". *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 52-53, 139-140.

PAVIS, P. (1984). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidos Iberica Ediciones.

—(1992). *Theatre at the crossroads of culture*. London: New York: Routledge.

—(1994). "¿Hacia una teoría de la interculturalidad en el teatro?". En *Tendencias interculturales y práctica escénica*, G. Rosa y P. Pavis, 325-347. México: Grupo Editorial Gaceta.

PÉREZ, A. (2003). "Zer dago mugaz bestalde?". *Egunero*, 14 de marzo, 21.

RÉROLLE, R. (2013). "Le Guggenheim, et après?". *Le Monde. Culture & idées*, 31 de agosto, 4-5.

SAID, E. W. (2003). *Orientalismo*. J. Goytisolo (ed.). M. L. Fuentes (trad.). Barcelona: Debolsillo.

SÁNCHEZ, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

SCHECHNER, R. (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.

TEILLIER, J. (1997). *En el mudo corazón del bosque*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

WEBER, M. (2001). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London: New York: Routledge.

Recibido el 1 de junio de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.