



INGOBERNABLES (2019), DE ATIROHECHO: LOS CUERPOS
ESTÁN EN EL ESCENARIO

Jesús Peris Llorca
(Universitat de València)



El 26 de noviembre de 2019, en la página web Valencia Teatros, por ejemplo, se podía leer que «en su apuesta por la creación escénica, llega a Rambleta el estreno absoluto de *‘Ingovernables’*, coproducida por Rambleta y ATIROHECHO». Se trataba, según definía la nota de prensa, de «un homenaje a las que han luchado para defender el territorio, la huerta, el derecho a vivir en paz. Y a las que han perdido. A las que están por venir, y que ya llegan. Y en la esperanza que en un mundo sin plan B, encontremos salidas en la devastación depredadora del capital» (Valencia Teatro, 2019), y ese planteamiento no podía dejar de resultar especialmente llamativo.

El teatro que concedía esta residencia y por tanto coproducía el espectáculo, la Rambleta, no era uno cualquiera de la ciudad de Valencia. Se trata de un contenedor cultural público pero de gestión privada y había estado vinculado a una operación especulativa de las que eran tan habituales en la época de la gestión municipal de Rita Barberá y el Partido Popular y a un escándalo posterior de corrupción y pago de comisiones que ya era bien conocido en el momento del estreno:

‘Tenemos muchas cosas entre manos, La Rambleta está a puntito de caramelo’. Así es como la presunta trama de comisiones que saltó desde la Diputación de Valencia a otras administraciones, como el Ayuntamiento que dirigía Rita Barberá, se refería a los contratos públicos que al

parecer tenían que cocinar para dárselos a empresas determinadas que más tarde pasarían por caja, bien la personal o bien la del partido (Nieto Ivars, 2016).

El tema elegido no podía ser entonces casual, de manera que la expectación entre el público habitual de la compañía estaba garantizada. Y es que, como la propia Carla Chillida, la directora, afirmaría en una entrevista publicada en diciembre de ese año, «entramos en estos espacios para proyectar un discurso nada complaciente con el propio espacio, ni siquiera con sus políticas culturales o con los estamentos institucionales» (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 572).

Como veremos más adelante, la expectación se vio plenamente satisfecha, incluso con creces, por la contundencia de la propuesta pero también por su inteligencia. Iban a poner en escena lo no dicho pero que probablemente el público estaba pensando. Iban a llamar la atención sobre la incoherente o débil política del gobierno municipal del momento pero también sobre la propia posición problemática de la propuesta. Por eso, entre otras razones que trataré de ir desgranando en las páginas siguientes, *Ingobernables* es un montaje que da cuenta de la plena madurez del grupo.

Y es que para ese noviembre de 2019 el grupo ya contaba con un público fiel dispuesto a llenar el teatro. Para entonces habían estrenado ya hasta seis montajes propios además de *La sección* (2017), en colaboración con el Teatro del Barrio de Madrid, y otras obras cortas, como *Usted es feliz* (2013), *Miedo por venir* (2016) o *Esta obra gentrifica* (2018) ya sobre la misma problemática, y en ellos habían consolidado una propuesta escénica, un lenguaje, una posición de enunciación y un discurso propio. Y todo ello en menos de nueve años.

EL PUNTO DE PARTIDA

Los primeros tres montajes pueden leerse como el punto de partida, como la construcción escénica de una visión del teatro y de su función social. Es en este periodo cuando transitan desde la definición de su teatro como «físico» a definirlo, tras sus primeros viajes latinoamericanos, a Argentina y Chile, abiertamente como «político»: «A partir de ese momento las obras tienen un añadido: teatro físico, teatro político y

teatro popular» (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 564). Nunca, por supuesto, dejará de ser físico, pero se explicitará el carácter político de esa actividad, de ese poner el cuerpo en el escenario.

Y es que desde el principio tenían claro que era en sí misma una propuesta ideológica: esos cuerpos que no ocultan el esfuerzo, el cansancio, la respiración, que quieren exhibir no tanto la armonía como la fuerza, eran esbozo de un proyecto consciente de trazado del lugar de enunciación. «Nos hemos atrevido a acuñar términos como danza protesta oponiéndonos a la despolitización de la danza: ¿hay algo más concreto que nuestros cuerpos puestos en pro de un mensaje? También hay una cosa muy bonita en el trabajo físico, que es que genera solidaridad obrera», explican. Y añaden: «Estamos hablando de las revoluciones de la clase obrera y, si no ponemos el cuerpo ¿cómo lo vamos a contar?» (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 573). La escenificación de los proyectos revolucionarios del pasado o de los discursos literarios que los acompañaban no podía ser sino así: no una coreografía estetizadora sino la representación del esfuerzo que implicaba -que implica- la lucha. Por decirlo en palabras de Ángela Martínez, se trata de un equivalente teatral de las «narrativas de la disputa»: «por su cariz combativo, antisistémico, explícitamente interventor, la compañía teatral valenciana se ubica en ese espacio de producción cultural que trabaja con el conflicto, enuncia alternativas y se enfrenta a las diversas formas de violencia» (Martínez Fernández, 2023, pág. 3) y ello, es claro, no puede hacerse sin esfuerzo, no puede representarse borrando la tensión. «Todas las razones están reunidas, pero no son las razones las que hacen las revoluciones, son los cuerpos, y los cuerpos están sobre el escenario», dirán en *Ingobernables* haciendo propias las palabras del Colectivo Invisible. El teatro es concebido entonces como una forma de resistencia física a las estructuras de poder.

La compañía nació en el año 2011, con sus componentes recién salidos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia, impulsada por la actriz y directora escénica Carla Chillida y el ilustrador Elías Taño, que aportará el contenido gráfico y los carteles de las obras. De hecho, poco después nace *La Miliciana Serigrafía*, que, entre otras cosas, firmará pinturas murales en la ciudad. Como ellos mismos señalan, se trata de dos proyectos paralelos que nacen de una idéntica concepción del arte como forma de intervención social y urbana:

Sí que es verdad que el proyecto teatral surgió primero pero el proyecto lo fundamos Elías y yo: él desde su visión más gráfica y yo desde la teatral, pero la idea era hacer no sólo un proyecto teatral sino un proyecto político que contemplara diferentes tipos de arte. [...] Al final la frontera es muy difusa: si estamos haciendo serigrafías o murales luego hacemos obras de teatro en las que también se contemplan esas serigrafías» (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 563).

Su primer montaje, *No te salva*, es de ese mismo año 2013 y nació acompañado de un icónico cartel que se extendió como la pólvora por las calles de Valencia. Con su tenaz trabajo artesanal de promoción muchas personas en la ciudad se enteraron de que una misteriosa compañía llamada Atirohecho le hacía un homenaje teatral a Mario Benedetti. Se trata de una primera versión, con dos actores y una actriz, la propia Carla Chillida, de la estructura básica de sus espectáculos posteriores: diálogos preñados de intertextualidad enlazados por momentos de esa danza física rotunda a la que nos referíamos. En este arranque comienzan el repaso a sus referentes literarios, en esta ocasión matizado por un inconfundible tono elegíaco que parece expresar la «melancolía de izquierdas» de la que habla Enzo Traverso (2019). Será en realidad la última vez.

Ahora la escena metonímica representa un cafetín, esquina del mundo, lugar de encuentro para tres personajes que a través de sus palabras se revelan como tres versiones del propio Benedetti, o, dos de ellos, como dos transeúntes de la vida con la subjetividad moldeada por sus versos. A veces hablan entre ellos, o interactúan físicamente. Otras se dirigen directamente al público especialmente para lanzarle poemas políticos como dardos. La música de Lucas Valera construye una atmósfera de sostenida nostalgia que atraviesa los diferentes avatares del poeta, experto en asuntos privados, o, más exactamente, forjador de fórmulas que dicen lo subjetivo, metáforas concentradas de estados de ánimo, y de sintéticas proclamas políticas, gritadas por la actriz que pone cuerpo a los versos, que repolitiza el legado de su voz.

En el lenguaje del teatro físico se escenifican cruces, despedidas, maletas y viajes, exilios y desexilios, proclamas políticas y deseo. En el suelo del cafetín se desparraman los pedazos de papel que contienen versos. Al otro lado de la obra del poeta los sueños, la revolución en marcha, pero también el amor, parecen evocarse tras su pérdida desde

la esquina del cafetín y quedan finalmente en un sobrecito de azúcar, despolitizado e integrado como apenas un adorno que tal vez acreciente el valor de cambio de un bien de consumo. «Cinco minutos bastan para soñar toda una vida. Así de relativo es el tiempo», lee allí uno de los actores. Un primer montaje de una compañía valenciana sirve para soñar toda una vida y una obra. Apenas dos años después de su muerte, al otro lado de todos sus exilios, el poeta de una Latinoamérica revolucionaria y visceral soñada desde España deviene fantasma y eco, motor de la nostalgia, encarnación del referente perdido, o acaso, más exactamente, de su falta.

El inventario de referentes heredados se haría mucho más extenso en su segundo montaje, *Ladran luego cabalgamos* (2013). Heredados literalmente, pues como afirma la propia Carla Chillida, «es basa principalment en els referents que he mamat de ma mare i de mon pare» (Campos, 2021). Entre otros, mediante referencias intertextuales acompañadas en algunos casos por representaciones gráficas, son convocadas las palabras y las voces de Chicho Sánchez Ferlosio, Pablo Milanés, Zeca Afonso, Vicent Andrés Estellés, Antonio Machado, Pablo Milanés, Miguel Hernández, Gabriel Celaya, Rafael Alberti, del lado de la poesía; y de Salvador Allende, Joan García Oliver, Buenaventura Durruti, Federica Montseny, Dolores Ibárruri o Francisco Ascaso, del lado de los referentes políticos.

Estas representaciones son enmarcadas por una asamblea con evidentes ecos en el reciente 15M y que abre y cierra el montaje. En ella puede detectarse el adanismo, la desorientación ideológica, la ausencia de genealogía, la dispersión en discursos individuales iluminados que pueden desembocar en *conspiranoias*, y, sobre todo ello, la falta de operatividad, la incapacidad de pasar de los eternos debates a la acción social efectiva. Y, sin embargo, la respuesta que reciben por parte del estado es la represión policial.

Pero entre las dos escenas de la asamblea el montaje convoca luchas obreras, discursos totalizadores, héroes de clase que sí tenían la capacidad de pasar inmediatamente a la acción, euforias, victorias que parecen anuncio de más victorias, y amargas derrotas que se niegan a asumir como definitivas. Las carreras en círculo con que acaba la primera asamblea da paso a danzas muy físicas, como no podía ser de otra manera, en las que actores y actrices interactúan, se miran y se sostienen hasta construir un sujeto colectivo: nosotros, como en el discurso

de Joan García Oliver que se reproduce por primera vez y que se convertirá en un motivo habitual con variaciones en distintos montajes, por ejemplo en *Ingovernables*, donde será invertido paródicamente.

El final de la obra parece plantear un esperanzado paso a la acción. Los miembros de la asamblea toman libros y con ellos en la mano plantean una agenda política posible: documentarse, forjarse un criterio, poner cordura en el inventario y quitar el miedo. Un personaje chino, procedente de exóticas revoluciones del pasado, será quien cierre la obra con dos gestos muy significativos que cancelan su alteridad: primero enuncia en su voz y en castellano las palabras de Allende: «La historia es nuestra y la hacen los pueblos»; después en el final mismo de la obra queda resonando su interpretación vacilante de la versión en chino de la Internacional. Se plantea así una idea que se retomará en obras posteriores: la respuesta a la globalización capitalista es el internacionalismo. Y es que los migrantes traen consigo sus propias genealogías revolucionarias que acaban por revelarse como luchas compartidas.

El tercer montaje, *Donde las papas queman* (2014), para un actor y una actriz, nacido ya después de su primer viaje a América Latina, parece superficialmente volver al tono elegíaco de *No te salves*. Sin embargo la invocación del referente perdido, en este caso de Víctor Jara —y de Violeta Parra— se resuelve en ejemplo y legado. Recuperando el viejo gesto del movimiento obrero, el recuerdo emocionado de las derrotas del pasado sirve para cimentar la lucha presente y la victoria futura, como afirmaba, por ejemplo, Rosa Luxemburgo: «de cada una extraemos una parte de nuestra fuerza, una parte de nuestra lucidez» (Traverso, 2019, pág. 80). En efecto, ahora el pasado es más una fuente de sabiduría y ejemplo que una fuente de goce melancólico.

El espectáculo se abre con la voz del presidente Allende desde el Palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973. Por tanto las voces de Víctor Jara y de Violeta Parra emergerán desde las ruinas, desde después de la derrota, como fantasmas. De nuevo la obra se basa en diálogos y monólogos llenos de referencias intertextuales, en este caso, además de canciones, de actuaciones y entrevistas del propio Víctor Jara y de Violeta Parra. Carla Chillida y Guille Zavala prestan sus voces y sus cuerpos para convocarlos, sin impostar acentos, sólo con entonaciones y silencios. Uno de los momentos centrales del espectáculo consiste en la proyección del vídeo de la canción «Vamos por ancho camino» dirigido por Hugo Arévalo en 1972. El Víctor Jara fantasmático de la proyección

corre por el campo chileno mientras el actor, golpeado por el haz de luz, remeda sus gestos y movimientos. Este momento eufórico será interrumpido por el golpe de estado de Pinochet y el bombardeo de La Moneda. «La Unidad Popular ha dicho que el año 1972 será el fin del latifundio en Chile», se ha afirmado poco antes. La derrota deviene proyecto interrumpido.

Pero este montaje va mucho más allá de la elegía. Al convocar a Víctor Jara se convoca también su proyecto artístico y político: «nosotros nos hicimos cantantes frente a ellos y con ellos, en los sindicatos, en los asentamientos campesinos, dentro de las universidades...». Evidentemente es fácil identificarlo con el de la propia compañía que justo en este momento, especialmente después de llevar la obra a Chile, se hace más que nunca nítido y consciente. «Nosaltres intentem sumar i aportar a la lluita amb projectes teatrals», afirma Chillida en una entrevista en 2021 en la que habla de sus colaboraciones con asociaciones y luchas concretas (Campos, 2021). Como veremos, de hecho, *Ingovernables* constituirá un buen ejemplo de ello. La obra además no acaba con la muerte y el silencio sino con una cueca bailada con la canción «El drugstore» de Ángel Parra. «Viva mi tierra chilena / que no soporta cadenas». Convocar el fantasma se resuelve ahora en la convicción de que la lucha continúa.

LA AGENDA DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

El cuarto montaje de la compañía, definido como «de atmósfera troglorock y sicodélica», será el primero realizado en colaboración con la sociedad civil. *El mercado es más libre que tú* (2015) nació como una acción teatral encuadrada dentro de la campaña contra la firma del TTIP. Con la estructura ya consolidada, esta vez escenifica una historia del capitalismo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y de la llamada «globalización», discurso legitimador de los sucesivos tratados de libre comercio firmados por distintos países con Estados Unidos. Además acierta a señalar la vinculación con estas estructuras globales de comportamientos individuales, fundamentalmente el consumismo, pero también la alienación o la manipulación mediática. También tiene tiempo de reivindicar otra parte de la cultura estadounidense bien diferente, como Angela Davis o los Black Panthers. Además, incluye algunas escenas

antológicas, como el paralelismo entre un ratón Mickey que juega en escena con un enorme globo celebrando la sucesión de tratados de libre comercio y el juego de *El gran dictador* de la película de Charles Chaplin con un globo terráqueo. La obra, además, de manera pedagógica y programática, se cierra con un programa de seis puntos para subvertir desde los comportamientos individuales el sistema puesto en escena de manera tan contundente.

El siguiente montaje de la compañía, después del paréntesis madrileño de *La sección*, fue *Les solidàrics* (2018). En cierto modo era como el complemento feminista de *Ladran, luego cabalgamos*, en tanto se plantea como el trazado y la actualización de una genealogía. También comparte la estructura enmarcada. En este caso, sitúa al inicio y al final la referencia al feminismo anarquista de los años 30 y a sus sus proyectos políticos, sociales y culturales. Se homenajea a las impulsoras de la Agrupación Cultural Femenina (Concha Liaño, Felisa de Castro, Áurea Cuadrado, Soledad Estorach); a las editoras de Mujeres Libres (Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada, Amparo Poch), a Federica Montseny, o a Gracia Ventura y a Pura Arcos. «El seu combat és el nostre / són nostres les seues mans», como canta la voz de Carla repetidamente.

En el centro, diferentes escenas en las que una vez más se combinan las coreografías de danza física con fragmentos discursivos dirigidos directamente al público escenifican la agenda del feminismo contemporáneo de manera precisa, programática y tomando claro partido en sus diferentes controversias internas: se impugna el patriarcado y se señala su íntima vinculación con el capitalismo, se rechaza la masculinidad hegemónica, se denuncia la cultura de la violación, pero también se posicionan nítidamente a favor de la regulación de los derechos de las trabajadoras sexuales, se afirman claramente como transinclusivas, y denuncian el feminismo occidental que puede convertirse en un aliado del imperialismo y ser entonces en este sentido «machismo disfrazado».

En este montaje, por cierto, se produce un cambio que va a mantenerse en toda la producción posterior: por primera vez tiene el valenciano como lengua principal. Y es que, como explican en la citada entrevista en Kamchatka, parecía necesario incorporar también la lucha por la visibilidad social del valenciano, que además es la lengua nativa y habitual de una parte del elenco (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 564).

El montaje inmediatamente anterior a *Ingobernables* fue *Tot explota*, estrenado el mismo año 2019 en el Teatre Rialto de la Ciudad de València, por tanto con el apoyo de Teatres de la Generalitat Valenciana, aunque no interpretado por el elenco habitual. Entre las intervenciones de un Karl Marx con acento argentino encarnado magistralmente por Juan Mandli, que explica pedagógicamente conceptos muy pertinentes todavía, como plusvalía o lucha de clases, se presentaba la situación actual de la clase obrera occidental, alienada, sin conciencia de clase, negándose a sí misma su identidad, asimilándose a una difusa clase media y generando opresión simbólica hacia la población migrante. Sin embargo, la explotación y la desigualdad no han desaparecido y, de hecho, «les nostres vides no són nostres, són seues».

Además, vuelve a trazarse la genealogía del presente, recordando en esta ocasión tanto los Pactos de la Moncloa y la integración sumisa en el Régimen del 78 de las centrales sindicales hegemónicas como el Caso Escala, que sirvió para criminalizar y neutralizar al gran sindicato histórico anarquista, la CNT, el único que no había firmado los pactos. Es interesante señalar que en una de las escenas de la obra se proyectan los nombres y los sueldos percibidos por cada uno de los componentes de la compañía en este montaje que contó con financiación pública. Se revela así aquello que debía quedar escondido y se afirma la condición de trabajadores por cuenta ajena, de obreros, de los actores y actrices. Como afirma Carla Chillida en una entrevista contemporánea al estreno, «ens identifiquem com a companyes de classe» (Ferrero, 2019).

INGOBERNABLES

Ese es el contexto en el que se produce el montaje y estreno de *Ingobernables*, un momento de madurez de la compañía, de plenitud en el dominio del lenguaje escénico y en la consciencia de su lugar de enunciación y de los efectos que querían provocar en el público.

No hemos buscado lo bello en un sentido únicamente estético, sino que hemos procurado que el discurso político se dispersara entre todas las personas que han llegado a ver nuestras funciones, a través de formas que nos llevan desde el humor a la canción, la coreografía o el sentimiento de comunidad que se puede generar en ese diálogo,

dicen en la entrevista ya citada y publicada en la revista académica *Kamchatka* de manera estrictamente contemporánea al montaje (Martínez, Martínez y López, 2019, pág. 575).

La obra, como podrá comprobarse en la lectura, incluye escenas de danza física, como «Agentes inmobiliarios»: «Caen los tablonos de madera de una casa que ha estado en todo momento en escena. De ella sale el reparto que mueve el esqueleto vacío de la casa. La estructura vacía se mueve por el espacio y la gente entra y sale de ella». Las combina con fragmentos discursivos en que los actores y actrices se dirigen directamente al público («Jodidos turistas») y que pueden incluir diferentes ejemplos de intertextualidad, literal o desviada, como «Los tres cerditos» o «Nuestro grupo de inversores». Esta última escena es una inversión paródica del discurso de Joan García Oliver en que cuenta la historia del grupo Los Solidarios o Nosotros, que había aparecido en su versión original en *Ladran, luego cabalgamos* y en femenino en *Les solidàries*, pero puesto ahora en boca de los antagonistas. Además, ponen cuerpo a testimonios reales de personas afectadas por proyectos urbanísticos recientes en la ciudad de Valencia («Testimonios»), mientras otras escenas recuperan la cuarta pared, como «Los policías son sentimientos y tienen seres humanos».

La escena, que incluye grafismo y proyecciones, puede ser muy espectacular, como la danza ya citada con la estructura de la casa, o sutil, con la incorporación de elementos simbólicos muy efectivos, como la tierra: «Se esparce tierra sobre el escenario y Marga baila sobre ella. Vienen entes trajeados y la aspiran o la soplan apartándola». El final se bifurcará en dos planteamientos presentados de manera sucesiva. Por una parte, la asamblea de la propia compañía -o su versión ficcional-. Por otra, y cerrando el espectáculo, la propuesta de acción política sintética y contundente.

Esta obra nació desde el trabajo conjunto con movimientos sociales. Así lo declara la propia Carla Chillida en entrevistas contemporáneas al estreno: «*Ingovernables* es, para mí, una especie de herramienta, de altavoz de luchas sociales que se llevan haciendo desde hace tiempo desde plataformas ciudadanas como «Entre Barris» o «Per l’Horta» (Prieto, 2019). De hecho, la obra fue representada en el programa de actos con el que el Centre Social Okupat Anarquista de Benimaclet celebraba su décimo aniversario en mayo de 2022 y «l’emoció política va esclatar»

(Campos, 2022). Y es que este espacio y el tejido asociativo construido en torno a él habían sido uno de los vínculos que contribuyeron a la elaboración de este montaje.

Como explica Campos (2022),

La finca, coneguda des dels seus inicis com l'Alqueria Tello, dedicada al cultiu i venda de flors (Flores Amanda, formada per una alqueria, patis i viver en el Camí del Farinós 16-, va ser inclosa l'any 1989 — dins del Pla General d'Ordenació Urbana (PGOU)— en un programa urbanístic que, fins a 1999 es desenvoluparia per via d'expropiació i, a partir d'aleshores i fins ara, mitjançant un procés —legitimatsota «l'interés general» per part de l'administració municipal— que atorga la disposició i explotació urbanística dels terrenys a una constructora, sota la denominació de Programa d'Actuació Integrada (PAI) de Benimaclet-Est.

En 2012 sería ocupado y convertido en un centro social y huertos urbanos autogestionados. Se trata, por tanto, de la recuperación de una vieja alquería de la huerta de lo que fue el pueblo de Benimaclet, integrado en la ciudad desde 1878 y unido a ella por una densa trama urbana. Este espacio superviviente de lo que fue un pueblo agrícola está hoy amenazado por un viejo proyecto de urbanización que no ha sido paralizado por el gobierno del ayuntamiento posterior a 2015, entre otras cosas por las divergencias entre los socios de gobierno (Compromís y PSOE) sobre el tema (García, 2023). Así, en la obra, en la escena «Testimonios», Flo pone cuerpo a testimonios referidos a este proyecto y a la lucha contra él:

Estamos aquí porque en el barrio pretenden, cuando no hay ninguna necesidad, hacer 1450 viviendas. Se quieren cargar parte de la huerta y como estamos en contra, pues vamos a movernos hasta el infinito. [...] Queremos decirles a los partidos que están en los gobiernos y a los que vengan, que no se especula con la vida de las personas de aquí, del barrio de Benimaclet...

En la escena «El casero de todo el mundo», el mismísimo «Stephen Schwarzman, dueño de Blackstone» se referirá a él como «un negocio

seguro que producirá mejoras en ese barrio de huertas llenas de mosquitos asquerosos...»

Además, durante el montaje de la obra se produjo el derribo del Forn de Barraca, otra alquería situada en la salida norte de la ciudad que fue destruída para ampliar la autopista V-21 que transcurre paralela a la costa. En septiembre de 2019, durante más de una semana, activistas de colectivos ecologistas se concentraron en el edificio y el 27 de ese mes fueron desalojados por un espectacular y desproporcionado dispositivo policial pocos minutos antes de proceder al derribo (Fayos y García, 2019). Esa lucha y ese edificio convertido en símbolo aparecen también en *Ingovernables* encarnados en la propia Carla en la escena «Testimonios»:

Bueno pues, evidentemente, yo creo que ha sido una brutalidad policial la que hemos sufrido aquí, en el Forn de Barraca, totalmente desproporcionada e innecesaria. Teniendo en cuenta que llevamos una semana diciendo que esto es una resistencia pacífica y simbólica. Nuestro objetivo no es parar esto, sino crear conciencia de lo que está pasando aquí. Molestar a los políticos. Que no se crean que pueden hacer lo que quieren con nuestra tierra y que no pasará nada.

No es casual, porque el propio elenco participó en las acciones, como recuerdan Carla Chillida y Elías Taño en entrevista con el autor de estas líneas:

Fue una de las luchas más icónicas que sucedió durante los ensayos, ya que había convocatorias para acudir a resistir a la máquinas en nuestros horarios. Por lo que muchos ensayos nos lo pasamos allí en el Forn de Barraca, impregnándonos de todo lo que allí pasó, y por ello ocupa un espacio muy simbólico dentro de la obra.

Además, y como hemos visto que es habitual en la compañía, la obra se remontará al inicio de los procesos especulativos, vinculados a la «Solución Sur» de los años 60, es decir, el desvío del cauce del río Turia que supuso la degradación primero y la destrucción después de la huerta al sur de Valencia, explicará de manera muy clara la acción de los fondos de inversión en el mercado inmobiliario actual (especialmente en la escena «Fondos de inversión») y trazará una genealogía de las luchas

contra la especulación urbanística en el entorno de la ciudad de Valencia, desde el inicio del movimiento Okupa a la lucha contra la destrucción de La Punta para la construcción de la Zona de Actividades Logísticas del Puerto o contra la gentrificación del Barri de Russafa.

Pero un gesto que llama la atención en esta obra es la explicitación del lugar problemático desde el que se elabora ese teatro político. Así, señalan el paralelismo entre la condición de trabajadora precaria de una guía turística en un *free tour*, una agente inmobiliaria y una actriz. De las tres se afirma lo mismo, con leves variaciones, sobre su inserción en el mercado laboral, profundizando en el gesto que ya vimos al hablar de *Tot explota*. Pero, además, en esta obra se va un paso más allá. La última escena, titulada «Operación Aristóteles», presenta al elenco (que, como dice Yarima de nuevo en su papel de guía turística, «no es de verdad un elenco de teatro sino que se trata del elenco haciendo de elenco»), discutiendo «sobre el sentido del arte en su contexto político y su capacidad transformadora» en una asamblea que guarda un evidente paralelismo con la de *Ladran luego cabalgamos*.

Fue por una necesidad de honestidad —explican Carla Chillida y Elías Taño en entrevista con el autor de estas páginas—. Esto es lo que somos y estas son nuestras dudas. Y asumir nuestras propias contradicciones valida el discurso político. No tenemos la verdad ni la solución, ni pretendemos un teatro dogmático. Va más de eso, de reflejar la humanidad de las luchas sociales y de ahí surgió esta escena. Es un resumen de todos los debates internos que se han dado durante todo el proceso, y era una forma de recoger todo eso en forma de asamblea.

El motivo de la discusión es decidir la ocupación del Teatro La Rambleta:

Ha llegado el momento de pasar del teatro a la acción. Nos hemos reunido aquí para hacer la octava obra de la compañía, nadie tiene que sospechar nada. Pasarán las cosas cotidianas que pasan en una producción de teatro. Nos reuniremos a ensayar, los vecinos se quejarán del ruido, haremos publicidad de la obra, pediremos subvenciones. Pero todo será mentira. La obra de teatro será nuestra tapadera. En paralelo estaremos trazando otro plan. El verdadero.

Se trata de simular con impecable verosimilitud aristotélica el montaje de una obra con la estructura de todas las suyas, es decir, «haremos lo de siempre: coreografías, coros, panfletos, guitarras, mucha pedagogía y emoción política».

Sin embargo, en la asamblea se perderán en una interminable discusión sobre si es bastante la ocupación metafórica. En el fragor de los argumentos cruzados uno de los actores, Flo, alertará del peligro de la metáfora:

al final puede quedar como que hacemos teatro militante pero acabamos haciendo teatro para público cultueta. Porque claro, yo he visto casos de obras que tienen mensajes súper reivindicativos, súper comprometidos, y «dadada» pero, al final, pasa lo de siempre. Al final el público burgués acaba yéndose a casa tranquilo porque ha visto una obra súper revolucionaria y nada más. Creo que tendríamos que ser honestos con lo que creamos y lo que hagamos, hacerlo de verdad.

Mientras la discusión continúa invocando referentes teatrales y aquilatando el poder de acción social del símbolo la voz implacable de Yarina sentenciará:

Sea como sea, mientras ocurre esto, la burbuja inmobiliaria sigue hinchándose, los aviones repletos de turistas llegan a Manises, la gente sigue siendo expulsada de sus casas, Blackstone incrementa el precio del alquiler de las familias de Benicalap, Divarian continúa especulando en el barrio del Cabanyal, la policía continúa reventando las cabezas de la multitud. Y entran más y más presos políticos en las cárceles españolas...

La constatación entonces de los límites de lo «metafórico», de la simulación verosímil, pero también a continuación la insistencia en el gesto político, en el señalamiento de los problemas en curso, en la llamada a la resistencia y la subversión:

El elenco entero habla, gesticula, discute, ríe. La dialéctica se prolonga hasta el infinito. El diálogo va quedando en un segundo plano constante mientras construyen con las maderas un muro. Sacan escobas, cubos con engrudo y carteles. Con todo esto pegan los carteles en el muro. A

medida que los carteles quedan conformados entre sí, puede leerse en la pared: «Juntos som ingovernables».

Es interesante apuntar también que la lengua original es el valenciano, como en todos los montajes desde *Les solidàries*. En la versión aquí publicada se ha mantenido el mismo criterio seguido en las representaciones en Madrid del año 2021: «Ni las canciones ni los lemas populares mostrados en las proyecciones o las pancartas fueron traducidos» (Martínez Fernández, 2023, pág. 6). Se consigue así hacer plenamente comprensible la obra al público fuera del ámbito lingüístico catalanoparlante sin invisibilizar la lengua original, que es también la lengua en que fueron concebidos no sólo las canciones sino también los lemas utilizados en movilizaciones y que en tanto que tales han sido incorporados a la obra.

Y MÁS ALLÁ

Con posterioridad a *Ingovernables* y a pesar de la pandemia y de todas las dificultades que implicó para el sector, han llevado a los escenarios dos proyectos muy estimables. El primero en colaboración con la «Les Juventuts d’Atirohecho»; el segundo ya firmado como una colaboración entre Atirohecho y La Canadiense, es decir esas «juventudes» convertidas en una compañía propia.

El primero, de 2021, es una revisión de *Ladrán, luego cabalgamos* titulada *A galopar*. Sigue básicamente la estructura del primer montaje pero algunas escenas han sido sustituidas. Llama la atención que ahora, en lugar del manifiesto de Anonymous que abría la pieza original, se ha introducido una secuencia discursiva en que los actores del elenco comparten con el público su relación con la política. El propio 15M, que en la primera obra era un referente contemporáneo, ahora se ha convertido ya en objeto de reflexión con perspectiva histórica.

El segundo, de 2022, titulado *Venezuela*, se ocupa de la manipulación informativa, esa que ha convertido Venezuela en el origen de todos los males, incorporando la parodia como elemento central pero también potentes escenas pedagógicas que señalan la vinculación estructural de esas líneas editoriales con la propiedad empresarial de los medios de comunicación y por lo tanto con las relaciones de poder en la sociedad

capitalista. Una vez más termina por demostrarse que el mercado «es más libre que tú» y que se ponen todos los medios para que siga siendo así.

CONCLUSIÓN: TEATRO POLÍTICO CONTRA LA MELANCOLÍA

«Para nosotras el teatro político es aquel que se cuestiona las relaciones de poder. En el sistema global de opresión y disciplinamiento en el que vivimos, desvelar e intentar evidenciar cuáles son los mecanismos que operan en estas opresiones es lo que hace del teatro de hoy, y de cualquier época, una herramienta política», explican Carla Chillida y Elías Taño. *E Ingovernable* es sin duda un buen ejemplo de todo ello. Se trata, como es obvio ya a estas alturas, de un teatro de filiación brechtiana.

Y es que desde su inicio en 2011 Atirohecho ha buscado interpelar al público, hacerle reflexionar, hacer perceptible la estructura social real, con «coreografías, coros, panfletos, guitarras, mucha pedagogía y emoción política». Y no sólo eso, también la genealogía misma, tanto de las estructuras de opresión capitalista, incluyendo ese epifenónemo que es el machismo, como de las luchas presentes y, al hacerlo, mostrar la vigencia de los antiguos discursos porque no han desaparecido las razones que los motivaron. Pero, como diría Žizek, «repetir Lenin es repetir, no lo que hizo Lenin, sino lo que no logró hacer, sus oportunidades perdidas» (Žizek, 2013, pág. 156), y quien dice Lenin dice Durruti, o Federica Montseny. Porque esta propuesta teatral nace con el propósito —con el deseo— de que el teatro pueda contribuir a una toma de conciencia que lleve a la acción. Repetir Brecht, entonces.

Y ello sin ingenuidad. A lo largo de los años y de los montajes, además, han consolidado su lenguaje escénico y su conciencia social ha acabado por abarcar también su propia posición problemática como creadores. Explicitarla parece ser entonces la única manera de poder sostener la legitimidad del discurso y de la toma de posición.

En cualquier caso su teatro es un buen ejemplo de que la representación de las luchas del pasado no implica necesariamente su neutralización en la alteridad o la melancolía. Como explica Di Natale (2020, pág. 411) siguiendo a Benjamin «la esperanza mesiánica no es la posibilidad de la aparición de lo ausente sino que afirma la presencia de un sustrato siempre inintegrable que mantiene viva la esperanza».

Un sustrato inintegrable que mantiene viva la esperanza. Eso es Atirohecho. No se me ocurre una definición mejor.

OBRAS CITADAS

- CAMPOS, MARC (2021): «Carla Chillida: 'Reclamem l'etiqueta de 'teatre polític' perquè ho entenem com un qüestionament de les relacions de poder'», *El Salto Diario*, 31 de julio de 2021. <<https://www.elsaltodiario.com/teatro/carla-chillida-atirohecho-reclamem-etiqueta-teatre-politic-perque-entenem-com-questionament-relacions-poder>> [Consultado el 28 de abril de 2023].
- CAMPOS, MARC (2022): «Una dècada baix el signe llibertari», *La Directa*, 9 de mayo de 2022. <<https://directa.cat/una-decada-baix-el-signe-llibertari/>>. [Consultado el 28 de abril de 2023].
- DI NATALE, NICOLÁS (2020): «La melancolía como *konstruktion* histórica», *Eikasia. Revista de filosofía*, 95 (2020), pp. 401-412. <<https://doi.org/10.57027/eikasia.95.203>> [Consultado el 28 de abril de 2023].
- FAYOS, ESTHER y GARCÍA, JORDI (2019): «La Guàrdia Civil desallotja les activistes del Forn de Barraca», *La Directa*, 27 de septiembre de 2019. <<https://directa.cat/la-guardia-civil-desallotja-les-activistes-del-forn-de-barraca/>>. [Consultado el 28 de abril de 2023].
- FERRERO, SIXTO (2019): «'Tot explota': el Rialto ressuscita Karl Marx per a enfrontar-se al capitalisme», *Diari La Veu*, 23 de marzo de 2019. <<https://www.diarilaveu.com/tot-explota-teatre-rialto-karl-marx-capitalisme-a-tiro-hecho-ivc>> [Consultado el 28 de abril de 2023].
- GARCÍA, HORTENSIA (2023): «El PAI de Benimaclet se reactiva con un nuevo proceso de participación ciudadana», *Levante-El Mercantil Valenciano*, 14 de abril de 2023. [Consultado el 28 de abril de 2023].

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, ÁNGELA (2013): «Una puerta de entrada al proyecto político de Atirohecho», *Talía*, en prensa.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, ÁNGELA, MARTÍNEZ VITO y LÓPEZ RUIZ, DANIEL (2019): «[A tiro de] [Barrio]. Entrevista al colectivo teatral ATIROHECHO», *Kamchatka*, 14, pp. 561-575.
- NIETO IVARS, JUAN (2016): «Tenemos cosas entre manos, La Rambleta está a puntito de caramelo», *El Mundo*, 26 de enero de 2016. <<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2016/01/26/56a5e8a722601d27348b460e.html>> [Consultado el 28 de abril de 2023].
- PRIETO, LUCÍA (2019): «Carla Chillida: «El teatro ayuda a la reflexión crítica de la sociedad», *Levante-El Mercantil Valenciano*, 26 de noviembre de 2019. <<https://www.levante-emv.com/cultura/2019/11/26/carla-chillida-teatro-ayuda-reflexion-14049066.html>>. [CONSULTADO EL 28 DE ABRIL DE 2023].
- TRAVERSO, ENZO (2019): *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALENCIA TEATRO (2019): «ATiroHecho estrena 'INGOVERNABLES' en La Rambleta», *Valencia Teatro*, 25 de noviembre de 2019. <<https://www.valenciateatros.com/a-tiro-hecho-estrena-ingovernables-en-la-rambleta/>> [Consultado el 28 de abril de 2023].