

VIRIPAEV: EL DESEO DE TRASCENDENCIA EN
LA EXISTENCIA COTIDIANA
Algunas notas sobre la dramaturgia

MARGA DEL HOYO VENTURA

*Universidad Internacional de La Rioja
Instituto del Teatro de Madrid (UCM)*

EL DRAMATURGO RUSO IVAN VIRIPAEV (Irkoutsk, Siberia, 1974) resulta familiar para el público de nuestro país gracias a la escenificación que el director Miguel del Arco ha dirigido sobre su texto *Ilusiones* en 2018. Según la crítica Irène Sadowska, este autor, ya de reconocido prestigio en el resto de Europa, «[construye] un teatro singular, ‘existencialista’ que, en su visión del mundo y de la existencia del ser humano, tiene algo de calderoniano, de beckettiano y también algo del concepto japonés de la vida y la muerte» [Sadowska 2018]. Lirismo, revisión del sentido trágico y juego dramático sorprendente son algunas de las ideas que podemos aducir a su creación literaria. Vayamos a ellas, presentando primero al autor y centrándonos después en algunas de sus obras.

Viripaev desarrolla sus estudios en la escuela de teatro de su ciudad natal, Irkoutsk, y sus primeros años profesionales también en Siberia, en los teatros de Magadan y Kamtchatka, presentándose en Moscú por primera vez en el año 2000 con motivo del estreno allí de su texto *Los sueños*. Esta obra se representará en los primeros años del nuevo siglo en París, Viena, en el Royal Court de Londres bajo la dirección de Declan Donnellan y en Varna, Bulgaria, bajo la de Galin Stoev. Instalado en Moscú desde 2001 crea, junto con otros profesionales Teatr.doc, una compañía de teatro documental que se centra en la Rusia contemporánea. Allí se estrena en 2003 el texto que pondrá a Viripaev —que trabaja como actor en el estreno— en el mapa de la dramaturgia contemporánea europea definitivamente: *Oxígeno*. Por él recibe numerosos premios en diferentes países del occidente europeo.

Su obra *Génesis 2*, donde continua con su faceta de actor, se estrena en 2004 y en 2007 se programa en la 61ª edición del Festival de Avignon. En esos años, Viripaev también gana con su largometraje *Euforia* numerosos premios de festivales internacionales. *Oxígeno* será llevado al cine en 2008, recibiendo igualmente premios en varios países. A partir de estos años, ya reconocido sobradamente como dramaturgo y como director de cine internacional, su dramaturgia —y sus adaptaciones para la pantalla— se mueve de manera habitual entre Moscú, Polonia y Francia; es traducida a varios idiomas y forma parte de pleno derecho de la llamada Nueva Dramaturgia Rusa¹. Pero ¿de qué hablan las obras de Viripaev? ¿Dónde está la clave de su éxito internacional, la llave mágica que hace que sus textos funcionen en países diferentes y bajo la dirección de diversos creadores?

En su artículo *La tragedia del hombre contemporáneo en Ivan Viripaev*, López Antuñano estudia en profundidad la dramaturgia de este autor, centrándose fundamentalmente en *Los sueños*, *Génesis 2* y *Oxígeno*, y fijando características que pueden verse tanto en estas como en el resto de sus obras. El estudioso señala cómo la clave de Viripaev se halla en que los temas que plantea sobrepasan el marco de la Rusia contemporánea y adquieren una «perspectiva universal, la del hombre contemporáneo en una sociedad sin referencias, a través de unas estructuras dramáticas novedosas y atractivas, acompañadas de un lenguaje lírico e irónico, a la par que teatral» [López Antuñano 2008: 46]. En efecto, quizá uno de los principales atractivos de esta dramaturgia sea el sorprendente juego de la estructura, que nos muestra una continua distorsión de la acción, confundiendo *verdad* con ficción, o más exactamente aún, múltiples verdades posibles que nos hacen penetrar en el juego de las posibilidades, en las diferentes opciones y reacciones de los personajes y la existencia, creando un juego sobre estructuras repetitivas que multiplican las escenas subrayando lo que estas tienen de ficcionalidad

¹ Una información completa y actualizada del autor puede leerse en la siguiente página: www.theatre-russe.info/pages/whoswho/viripaev01.htm.

La poética de Viripaev se apoya en lo que podríamos llamar poética de la sustracción, de la economía, porque en efecto la acción se reduce al mínimo, así como la entidad del personaje. Desde el punto de vista de la construcción dramática, lo que prima en su obra es ante todo la repetición de situaciones, el diálogo que sostiene la acción verbal y la narración. Desde el punto de vista del estilo y la construcción estética, Viripaev nos ofrece la unión de lo cotidiano con lo poético, de lo lírico con lo sobrecogedor, de la ironía con el dolor, de lo cercano con lo trascendente. De todo ello son buenos ejemplos los dos textos a los que nos referiremos en las siguientes páginas: *Ilusiones* y *Danza Delhi*².

Ilusiones se estrena en 2011 en el Teatro Praktika de Moscú dirigida por él mismo. La obra nos presenta a cuatro personajes, dos mujeres y dos hombres, de treinta años ellas y de treinta y cinco ellos; la obra es un ejercicio de metateatralidad desde el mismo comienzo, en que, como indica el autor, los personajes solo han llegado al escenario con el objetivo de contarnos la historia de dos matrimonios, los formados por Sandra y Danny, y Albert y Margaret. Y en efecto, así es, los actores / personajes nos cuentan: lo que llega al receptor es la narración de las vivencias de estos cuatro personajes, que ya en edad muy avanzada, se enfrentan al decisivo momento de sincerarse entre ellos ante la cercanía de la muerte ¿Qué es verdad y qué es ficción en *Ilusiones*? Danny en el último momento de su vida reflexiona sobre el sentido del amor en la existencia humana, partiendo de una afirmación categórica:

DANNY. Llegas al mundo siendo una cosa y te vas totalmente transformado. Esto quiere decir que realmente has vivido. Que verdaderamente has vivido. Y vivir de esta manera, es algo que solo el amor te puede enseñar. Nada, salvo el amor, puede sacarnos del callejón sin salida al que nos lleva nuestro egoísmo³.

² Para la realización de este artículo, las obras han sido estudiadas en francés, a partir de las traducciones del ruso de la editorial Les Solitaires Intempetifs. No hay traducciones publicadas en español, aunque de algunas de ellas pueden encontrarse versiones no contrastadas en castellano en internet.

³ Todos los ejemplos son traducciones propias a partir del texto en francés.

Esa reflexión le reafirma en la absoluta fidelidad con la que ha convivido con Sandra:

DANNY. [...] Dijiste que el amor verdadero solo se alcanza en la reciprocidad. Que el amor real solo se da cuando ambos se aman. Y que si es uno solo quien ama, a eso no se le puede llamar amor. Esas palabras me las aprendí y me han acompañado toda la vida.

Sandra escucha, como lo hacemos nosotros, esa declaración de Danny que, con la clarividencia del último minuto de vida, ofrece una visión de la existencia humana apoyada en el amor, en el amor al otro, en la construcción de la persona a partir del amor. Sandra, que como se nos narra sobrevivió un año a su esposo, en la hora de la despedida declara su amor al mejor amigo de Danny, Albert. Gracias a él, ella supo amar de la manera más generosa posible, dando sin esperanza de recibir:

SANDRA. [...] Gracias a este amor comprendí lo que significa dar sin pedir nada a cambio. Mi amor por ti me enseñó que dar es mucho más importante que recibir. Experimenté en carne propia que el amor es un regalo, que el amor verdadero no pide nada y no reclama ningún derecho [...]. Cuando era joven, sufrí mucho, porque estaba convencida de que el amor solo se alcanza en la reciprocidad; pero después comprendí que el amor no tiene reglas. Comprendí que el amor es simplemente amor y da igual cómo y con quién sea. El amor es una fuerza que se desborda y rompe todos los diques. Te amé sin la más mínima esperanza de ser correspondida y por ello mi amor se volvió más fuerte.

Tras este monólogo de Sandra, asistimos a la confesión de Albert a Margaret: ha comprendido, tras cincuenta y cuatro años de convivencia, hijos y nietos, que ama a otra mujer. A aquella que precisamente le ha confesado su amor en el momento de la muerte. Margaret, de la que se nos informa que tiene «un gran sentido del humor» y a la que la confesión de Albert le ha roto el corazón, reacciona sosteniendo la afirmación de su esposo: efectivamente, el amor solo se da en la reciprocidad; en esa re-

ciprocidad que ha hecho que ella y Danny hayan sido amantes durante años:

MARGARET. [...] El amor verdadero solo existe cuando es correspondido, eso lo sé. Durante todos estos años fui amante de Danny. Nos encontrábamos casi todas las semanas. Y de vez en cuando viajamos juntos. ¿Te acuerdas de esos viajes de negocios que hacía de joven? Nunca te diste cuenta de que, de vez en cuando, coincidían con los viajes de tu amigo Danny.

Hasta aquí la primera parte del texto; el humor y la sorpresa frente a la acción se apoyan sólidamente en la estrategia de la narración de los actores / personajes que nos permiten asistir al enredo desde la distancia. El humor golpea de manera repentina y explícitamente abrupta, como cuando se nos dice que Sandra y Danny eran hermanos, para, a continuación, romper la perplejidad del espectador: «No eran hermano y hermana. Sandra y Danny no eran hermanos. Era un chiste».

Las narraciones se suman jugando siempre entre la afirmación y la negación de lo anteriormente narrado, de tal manera que se crea para el espectador un territorio resbaladizo donde la contradicción, lo callado y no dicho, lo mentido y lo inventado son la base de los personajes. La acción queda absolutamente minimizada a favor de esa metaficcionalidad, donde los pilares de la dramaturgia fabular se desdibujan para estimular la reflexión y la sorpresa continua ante la complejidad de la existencia humana.

La vida de los cuatro personajes se nos dibuja a partir de anécdotas que funcionan como signos que debemos considerar para hilvanar las ideas que Viripaev nos deja a partir de la alternancia entre diálogos y monólogos: sabemos cómo Danny guardaba como un tesoro su recuerdo infantil de la visión de un extraño resplandor extraterrestre; sabemos cómo Margaret, que tenía un gran sentido del humor, pasó un día entero dentro de un armario mientras Albert telefoneaba a familiares y hospitales sin dar con ella; cómo Albert comprendió que el mundo era suave y blando, no duro y difícil, cuando fumó marihuana; cómo Danny encontró el sentido de la vida sentado en una piedra redonda en un paseo por Australia, y cómo Sandra lo halló en la línea rosa del hori-

zonte caminando por ese mismo país, esa línea rosa que fue para ella ese «algo de que agarrarnos cuando estamos desesperados».

Ilusiones acaba con la confesión de Albert a Sandra de la — falsa — relación de Danny con Margaret, la muerte de Sandra, el suicidio de Margaret justo cuando Albert comprende que la ama, y la supervivencia de este a su esposa diez años más, para acabar con la misma pregunta en el aire que su esposa dejó escrita en un papel antes de quitarse la vida: «¿No debería haber un mínimo de constancia en este Universo enorme y cambiante?».

La cuestión queda lanzada mientras los actores / personajes simplemente se despiden y salen. Esa constancia que los personajes, al final de su existencia, no encuentran, es la misma que busca el autor en su creación dramática. La fragmentación de la estructura es la estrategia que sostiene la convivencia de la mentira y la verdad, la insostenible levedad de las emociones que se contradicen de manera permanente con las acciones, la no lógica de los comportamientos y las revelaciones a las que la existencia del hombre se agarra tratando de buscar un asidero. Pero la pregunta final quedará sin responder, e intuiremos que esa falta de constancia universal es, a la vez, razón de la angustia vital y de la fascinación de la existencia. En ese sentido, Viripaev vuelve a uno de sus temas fundamentales de su creación dramática: la búsqueda de un por qué de la existencia humana, que ya había tratado en *Los sueños* o *Génesis 2*, como bien ha estudiado López Antuñano en el artículo citado. En *Ilusiones*, el espectador se enfrenta a la relatividad permanente de todo: del amor, de la fidelidad, de la sinceridad... Y, sin embargo, todo es absolutamente claro: el hecho de que los personajes se encuentren en el momento final de su existencia sitúa al espectador en un ejercicio de reflexión que se combina con el tono cotidiano y las rupturas humorísticas para conseguir contarnos que, en efecto, la vida no es otra cosa que una consecución de sensaciones contradictorias alternadas con momentos de revelación trascendental.

Danza Delhi fue mostrada primero como lectura en 2010, estrenada en el Théâtre National de La Colline en 2011, dirigida de nuevo por Galin Stoev y posteriormente llevada al cine por el propio Viripaev en 2012. Presenta una construcción en siete

partes que transcurren siempre en una sala reservada a familiares en un hospital de cualquier barrio de cualquier ciudad. Todas ellas comienzan y acaban de manera similar: se comunica una mala noticia y la acción surge a partir de ella; los personajes son también los mismos siempre: Katia, Andrei, una enfermera, una mujer de edad avanzada, Alina Pavlovna, y Olga. Cada escena plantea una acción completa: una declaración de amor y de desamor, una confesión de una traición, una reflexión tras el intento de suicidio... De nuevo estamos ante el juego de la ficcionalidad, de la información contradictoria, de la ruptura absoluta del apoyo fabular en beneficio del juego dramático que nos lleva directamente a la dimensión poética y simbólica del texto. Por encima de todo, el juego de relaciones entre los personajes, un motivo fundamental que funciona como signo principal del texto: la danza creada por Katia, la Danza Delhi, que Andrei vio una vez y cuyo poder y sentido es la base de todos los personajes, incluso de aquellos que jamás la han visto y solo la han oído describir.

Danza Delhi recibe su nombre de esa ciudad de la India: a partir del sufrimiento visto en esa complicada ciudad, a partir de la visión de los mendigos y la población que sufría, a partir de un mercado donde los cerdos colgaban de ganchos y la gente comía con las manos mugrientas, ella, Katia, la bailarina que se encontraba allí de gira, experimentó un dolor tan intenso como si le hubieran apretado contra el pecho un hierro al rojo vivo. Pero el autor matiza: no fue un dolor causado por *la observación del dolor* de las gentes; fue *el dolor de* las gentes, ella experimentó el dolor de todos ellos. No se basó ese intenso malestar en la piedad, en la conmiseración derivada de ver el sufrimiento ajeno; ese dolor, descrito por Katia y narrado por otros personajes a partir del relato de ella, es un dolor que entró en ella y se quedó allí para siempre: es el dolor de los otros convirtiéndose en dolor propio. Y sobre ese signo, poético, complejo, capaz nuevamente de relacionar lo cotidiano con lo sublime, Viripaev construye *Danza Delhi*. La complejidad de la obra es evidente: siete escenas similares que consiguen parecer diferentes con una acción muy reducida y unos personajes en clave realista esencializados al máximo en su dimensión poética.

En la primera escena, encontramos a Katia y una mujer mayor en la sala de espera del hospital; reciben una mala noticia: la madre de Katia, Alina Pavlovna, acaba de fallecer. Katia descubre que no se siente triste y se acuerda, de manera repentina, de Andrei, a quien conoció hace algunos años en Kiev. Él es recordado por ambas mujeres como alguien especial y sensible, diferente. A la pregunta de la mujer mayor a Katia sobre si Andrei y ella eran o son amantes, esta rompe a reír de manera escandalosa y fuera de control. Andrei entra, ella le cuenta el motivo de su risa, y acaba diciéndole que realmente le ama. Él no responde y la escena concluye con la entrada de la enfermera con unos papeles para firmar.

En la segunda, estamos de nuevo ante estos cuatro personajes: Andrei confiesa que no ama a Katia sino a su esposa. Él abandona la sala, y entra la mujer mayor, que anuncia a Katia la muerte de su madre. Las reacciones y los textos se repiten exactamente igual que en la escena anterior. Después, llega Andrei, que ha sabido de la muerte de Alina Pavlovna y confiesa a Katia que la ama a ella. La escena concluye de nuevo con la entrada de la enfermera solicitando la firma de los papeles.

La tercera parte nos deja ver a la madre en escena. A ella le cuenta Katia que ha confesado a Andrei su amor, que este se ha ido y que posteriormente ha vuelto para confesar a Katia que la ama a ella. Al escuchar esto, la madre reacciona diciendo que esa relación es y será desgraciada. A partir de ahí, Katia dice a Alina Pavlovna que ella se ha sentido resentida con la hija porque esta tiene justo lo que ella siempre ha ansiado: la danza y el amor de verdad. La madre reprocha a su hija que no es su éxito como bailarina lo que la enerva, sino la materia misma que configura esa danza y la relación de Katia con esa materia:

ALINA PAVLOVNA. [...] No es tu danza lo que me indigna, sino el contenido de tu danza. Tú glorificas la tragedia, la inmundicia y el drama. Tú llamas 'alegría' al drama. Y eso te hace sentir feliz. Cambias el drama en felicidad y eso te hace sentir feliz [...] Coges la vida de los miserables, de los enfermos, de los feos, de los tullidos que viven en Delhi, que son infelices, y creas a partir de eso una danza hermosa que embelesa a todo

el mundo. [...] Bailas y recibes la gloria, pero aquellos sobre los que tú bailas, mueren de miseria y enfermos.

Tras el diálogo entre ambas, la madre se va y entra la mujer de edad avanzada, a contar a Katia que la mujer de Andrei ha tratado de envenenarse y está grave. De nuevo, Katia no puede sentir dolor, y confiesa a la mujer que a su madre le quedan apenas dos meses de vida. La madre entra, reconoce que conoce su enfermedad gracias al chantaje que ha hecho a una enfermera, y decide aceptar todo lo que su hija es, encontrándose ambas de nuevo en el amor. El fin de la escena de nuevo nos deja ver la acción rutinaria de la enfermera.

La escena siguiente nos muestra a Andrei en la sala de espera: la enfermera le comunica que su esposa, que ha tratado de quitarse la vida, está francamente mal y desahuciada. Este le pide que se siente a hablar con él y le cuenta qué es la Danza Delhi, cómo Katia un día la «recibió» a partir de su viaje a esa ciudad india:

ANDREI. [...] Es una danza que le dice al mundo que el horror y el dolor no existe, y que solo existe la belleza de la danza.

La respuesta de la enfermera es contundente:

ENFERMERA. ¡¿Y Auschwitz, entonces, es también danza?!

A partir de ahí se establece en Andrei el sentimiento de la culpa: su relación con Katia ha llevado a su mujer al suicidio y por eso mismo él es culpable de todo: de la muerte de la esposa y de Auschwitz. La mujer de edad avanzada, con él en la sala tras la salida de la enfermera, le insiste en que no debe sentirse así: el primer síntoma de la edad adulta es dejar de buscar culpables. Le pide, al final de la escena y antes de la entrada de la enfermera con los papeles, que deje ir todo: a su mujer, a Katia, al dolor de Katia y a los judíos de Auschwitz, solo así avanzará y será libre.

La quinta escena comienza con el anuncio de la enfermera a la mujer de edad avanzada que Katia va a morir de un paro cardíaco. Ambas mujeres hablan de la necesidad de vivir la vida de manera plena y no limitarse a transitar la vida como si fuera la de un extraño: eso es lo que ha hecho, a su juicio, la mujer mayor, es crítica de danza, es decir, ha analizado sin vivir de

verdad la fuerza de la creación. Su conclusión es tajante: más vale vivir la mala vida propia que aquella, mejor, de un extraño. Andrei entra y le comunican la muerte de Katia, él no sabe cómo reaccionar, el esperado dolor no acude. A la escena llega también Alina Pavlovna, madre de Katia, y los tres reflexionan sobre cómo enfrentarse a la muerte:

ALINA PAVLOVNA. Demos las gracias a la muerte. Lo que tenemos máspreciado en esta vida es la muerte.

La burocracia inexcusable de la enfermera pone fin a la risa incontrolable de las mujeres y a la sonrisa de Andrei.

La penúltima escena se abre con Andrei en la sala de espera: su mujer está grave tras haber ingerido dos frascos de somníferos. Recibe la visita de Katia, que le explica que la felicidad no depende de las circunstancias que se viven, sino del interior de cada uno. Siente un dolor agudo en el corazón, «como si te presionaran contra el pecho un hierro al rojo vivo», y después la felicidad y la paz absolutas. Para llegar a ello no hace falta servirse de la danza, como ella hace, solo es necesario escuchar los latidos del corazón detrás de cada acción cotidiana y vivirlos. Andrei, con el lenguaje roto y sin comprender, sale de la estancia. Llega Alina Pavlovna y cuenta a su hija que Lera, la mujer de edad avanzada, vieja amiga suya, ha muerto. Katia no sabe de quién le habla. Ambas discuten sobre la vivencia del sufrimiento propio y ajeno. La enfermera anuncia la mejoría de la enferma, y la escena se cierra con los papeles que, en esta ocasión, sin muertes, no hay que firmar.

La escena última es un diálogo entre la enfermera y Olga, la esposa de Andrei. Aquella anuncia a esta la muerte de su esposo; la enfermera, acompañando en el momento del dolor, le habla de la Danza Delhi. Una danza de la que ella solo ha oído hablar, y que la interpretaba una mujer que murió en ese mismo hospital dos años atrás de un paro cardíaco. La descripción de la danza, del verdadero sentido del signo, es el objetivo de la escena, que acaba con Olga dejándose llevar al sueño: trascender.

Danza Delhi finaliza dejando en el lector —y en el espectador— una sensación de plenitud: en ella cristalizan muchos de

los temas fundamentales de la dramaturgia de Viripaev, como la obsesión por la muerte, el ansia de trascendencia, el amor, la culpa individual y colectiva o el sentido de búsqueda permanente del ser humano. La estructura fragmentaria encuentra su unión no solo a nivel semántico sino también rítmico: las repeticiones de momentos y textos iguales en boca de varios personajes, el final semejante en cinco de las siete escenas, y la reducción de la acción al diálogo entre personajes crea un tejido sólido donde los temas planteados parecen ser variaciones combinatorias sobre una misma situación⁴.

Lo que el autor parece plantearnos en este texto se condensa de manera no explícita ni unívoca en el monólogo final de la enfermera cuando describe la danza:

ENFERMERA. [...] Las figuras [creadas con el cuerpo en la danza] son nuestros destinos desconocidos, dibujados por una sola línea ininterrumpida. Y todo nuestro dolor, nuestro sufrimiento, nuestras esperanzas, nuestras alegrías y nuestros sueños, todo, son motivos maravillosos creados por una sola línea ininterrumpida. Es una sola línea. Un solo dolor para todos. Porque tenemos un solo dolor para todos y un solo sueño...

De nuevo el deseo de trascendencia se concreta en un elemento poético como la danza, que nace de la cercanía de lo feo (la visión de la miseria de Delhi), y que hemos de entender como signo del que nacen muchos otros que funcionarían como subtemas: la necesidad de compasión y la frustración de no sentirla; la responsabilidad de las acciones y las consecuencias en los otros; la necesidad de ser uno mismo y no observar desde fuera; la relación íntima, de madre e hija, de hombre y mujer; y por supuesto, el conflicto que conlleva la creación artística, la búsqueda de la belleza y la poesía entre la miseria y la limitación humana.

⁴ La versión cinematográfica de *Danza Delhi*, dirigida por el propio Viripaev, nos muestra una pared de azulejos blancos y una sucesión de encuentros entre personajes sentados en un banco. La fuerza de nuevo radica en el diálogo y en la capacidad de Viripaev para crear imágenes a partir de la palabra y la no acción teatral. Pueden verse unos minutos de la película en: <https://www.youtube.com/watch?v=SYhbY-RLNks>.

Ambas obras presentan, pues, estructuras muy diferentes pero unidas por la fragmentación fabular, la ruptura de la lógica temporal, la contradicción como herramienta de configuración del personaje y el final abierto y poliédrico. En Viripaev redescubrimos la poesía de Koltés o Harrower, la sorpresa del personaje de Pinter, la magia y la dureza de la literatura del Este. Porque como indica el artículo de López Antuñano, Viripaev va más allá de la realidad rusa para revelarse como universal, partiendo de la vivencia cotidiana de la tragedia. Hundiendo las raíces en lo realista, el autor se eleva por encima del contexto social – que ya es distante y universal desde que no se circunscribe a unas coordenadas espacio temporales cercanas y detalladas – para proyectar la acción en la búsqueda de esa trascendencia del ser humano, denominador común de su creación dramática.

La teatralidad de Viripaev se basa en la reducción de la acción y el juego rítmico que se desprende de las estructuras fragmentadas y/o narrativas, como se aprecia en las obras analizadas; pero también en la repetición de frases, parlamentos, imágenes poéticas, o juegos de palabras que, sin duda, se disfrutan plenamente al leer el texto en su lengua rusa. El mundo interno de los personajes es descubierto solo parcialmente, en el aquí y ahora de la palabra, generando un ritmo textual y escénico que se apoya en la alternancia del soliloquio con el diálogo y, desde la perspectiva de la recepción, en la oscilación entre la emoción ante lo poético y la sorpresa frente a las contradicciones y la incertidumbre.

El mundo contemporáneo genera hombres y mujeres en estado de interrogación constante. Los estados de extrema sensibilidad o lucidez permiten ahondar en esa pregunta permanente: la ebriedad de *Los embriagados*, la perturbación de los drogadictos en *Los sueños*, la locura del personaje de la mujer de Lot en *Génesis 2*, la cercanía de la muerte en *Ilusiones* o la espera del desenlace funesto en una sala de hospital en *Danza Delhi* son la estrategia del autor y director para cuestionarse hoy cuál es realmente el sentido de la existencia del hombre. Esa coherencia anhelada por los ancianos de *Ilusiones* recorre la dramaturgia de Viripaev. Quizá la respuesta, siempre abierta, esté en el mismo acto crea-

dor, en la danza o en la levedad de las emociones que permiten trascender en el otro, en el entorno y en la totalidad del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- LÓPEZ ANTUÑANO, JOSÉ GABRIEL (2008): «Ivan Viripaev, una renovación en la escritura teatral rusa», en *Assaig de Teatre*, 65, pp. 173-180.
- SADOWSKA, IRÈNE (2018): «Ilusiones/ Ivan Viriapev/ Miguel del Arco», en *Artezblai*, 25 [disponible en: www.artezblai.com/artezblai/ilusiones-ivan-viripaev-miguel-del-arco.html].