

**La llum del món, una producció de Crit (Teatre Rialto, Valencia. 13 de junio de 2018) | por Óscar Brox**

Es probable que cuando nos preguntan por la función del teatro, la primera respuesta que nos venga a la cabeza sea la de crear ideas. Colocarlas sobre el escenario e invitar al espectador a que trabaje su curiosidad. Más aún cuando, en la actualidad, el teatro se hibrida con otras disciplinas visuales, incorporando cada vez más el apoyo de la tecnología a la dramaturgia, la fluidez cinematográfica a la composición de escena. Por eso, uno siente algo especial cuando regresa a una idea de teatro en la que todo resulta transparente sin necesidad de añadidos: basta con la inventiva para dotar de capas a una puesta en escena sencilla, la técnica para exprimir cada recurso físico, cada registro dramático, del reparto, y la inteligencia a la hora de tomar un texto clásico, más o menos monolítico, para leerlo desde una perspectiva contemporánea.

*La llum del món*, el último trabajo de Crit, ejemplifica las últimas líneas del anterior párrafo. Una obra en apariencia sencilla que, sin embargo, a cada rato nos regala algo inolvidable. Pero empecemos por el principio: cuatro personajes, cuatro rasgos de nosotros mismos (el olvido, la memoria, la voluntad y el entendimiento), ponen en escena un pequeño desfile de algunos de los pasajes de los libros de la Biblia. A priori, una manera de probar la resistencia, o la vitalidad, de una ficción, metáfora o alegoría en la que se ha fundado una parte sustancial de nuestra cultura. Y desde ese primer instante, uno se deja llevar por tono lúdico con el que se suceden las escenas, en las que la imaginación escénica nos remonta a tradiciones cada vez más olvidadas: los registros de *clown*, el enredo, la comedia física, el trabajo vocal (qué curioso que siempre parezca que vemos a los mismos personajes y qué destreza la de los actores para añadir nuevos matices en cada episodio). En suma, esa idea más artesana del teatro que, paradójicamente, se acaba revelando más innovadora, por fresca y eficaz, que los últimos juegos con la tecnología.

A todo ello contribuye el inteligente juego con la música, que tan pronto ofrece una versión de Simon and Garfunkel como una descacharrante presentación de los Reyes Magos (sin duda, uno de los puntos álgidos de la obra), el grado de compenetración total del reparto y la gracia con la que construyen las imágenes: las de esa Eva tentada por el saber y la luz del mundo, con la serpiente enroscada en su curiosidad; o la de un Moisés extraviado en sus creencias, cuyas desgracias sentimos a través de los acólitos que siguen su larga marcha por el desierto. Porque, ante todo, *La llum del món* trata de hallar el tono, el color, para las emociones que la Biblia describe con violencia, con ese aire de escarmiento moral que tienen las lecciones. Y que Crit transforma en el arte de la ficción, en la necesidad de retorcer sus posibilidades, de jugar con ella, para invitarnos a evaluar la vigencia, cuando no la viveza, de ese texto que recorre nuestra

Historia sin que sepamos muy bien hasta qué punto nos afecta.

Del Génesis al Nuevo Testamento, de las ofrendas de los Reyes a la ira de Herodes, y así hasta el Apocalipsis. Crit combina lo físico -el extraordinario pasaje que muestra cómo trasladar con los cuerpos de los actores como único apoyo el diluvio universal a las puertas del Arca de Noé- con lo metafísico -ese Apocalipsis en el que destaca, sobre todo y todos, la interpretación de Anna Marí. El gusto por el lenguaje, como en el desternillante diálogo a tres de los Reyes, con la moraleja que no pesa en la conciencia de nadie. La gracia, el chiste o la comedia elaborada, con las ganas de invitar a pensar. Tal vez me equivoque, pero da gusto cuando uno tiene la sensación, en mitad de una obra, de que parece conocer a los personajes, incluso a los actores, de toda la vida. Como si hoy tocase hablar de la Biblia y mañana de Homero, pasado de Cervantes y la semana que viene de Brecht. Y me da la sensación, una vez más, de que Crit podría hacerlo y sus montajes conservarían la misma frescura exhibida en *La llum del món*. La suave ironía con la que José Montesinos interpreta a sus personajes, el encantador cascarrabias al que incorpora Panchi Vivó, la bonhomía con la que Daniel Tormo dibuja a cada uno de los retratados -incluso a ese Herodes miserable atrapado en sus debilidades humanas- o el rostro luminoso de una Anna Marí que parece conducirnos a través de su mirada.

Pero la cuestión es que *La llum del món* funciona porque sabe cómo accionar los engranajes de la ficción, huir de la siempre resbaladiza gracieta posmoderna y enseñarnos a actualizar el lenguaje del teatro de siempre sin por ello perder sus aciertos. ¿Se puede hablar mejor de las emociones, de las fragilidades humanas, de nuestra identidad y anhelos? ¿Se puede plantear que en tiempos de crisis de ideas siempre tenemos la tarea de recuperar la ficción? Si a propósito de las obras de Alfredo Sanzol nunca dejamos de alabar su olfato a la hora de maridar lo bueno de la comedia isabelina con el carácter de la *commedia dell'arte*, es justo decir algo parecido de lo que ha conseguido Crit: hacer de lo tradicional un lenguaje contemporáneo. Aportar la dosis justa de frescura a una escena necesitada de preguntas. De retos y desafíos. De tomar las riendas de la ficción para ofrecernos un retrato de nosotros mismos. De la oscuridad a la luz. Del escenario al mundo.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

---

**Juguetes rotos, una producción de Producciones rokambolescas (Teatre Principal, Valencia. 14 de junio de 2018) | por Óscar Brox**

La premisa de *Juguetes rotos* nos sitúa en la España reprimida del tardofranquismo para reflexionar sobre el lugar de la identidad sexual en un país y una cultura que marginaban o, en el mejor de los casos, encerraban en los límites tolerables del folclore a todas aquellas personas que no encajaban. A homosexuales y transformistas que huían de la vida en provincias en busca de un refugio en las grandes ciudades. En los espectáculos de variedades, en las pensiones y callejones, los salones de belleza o el efervescente Paral·lel barcelonés. De un refugio, pero también en busca de la necesidad de reconocerse frente a los estigmas sociales que arrastraban. De una vida violenta y rural, machista y dura, que no podía, que no sabía cómo lidiar con la diferencia.

El decorado, una sucesión de jaulas metálicas, ilustra ese sentimiento de represión que acompañará al personaje protagonista, Mario, durante sus diferentes etapas vitales. En su incapacidad por encontrar un poco de comprensión en un entorno hostil y bruto, encerrado en una dimensión de las cosas. Y el actor Nacho Guerreros, con la complicidad de Carolina Román, nos conduce por esos paisajes dramáticos en busca de una identidad. A través de los primeros encuentros sexuales, del desprecio familiar hacia la diferencia que representa o de esa vida en una Barcelona un poco más cosmopolita en la que descubre cómo vivir su sexualidad. De las redadas policiales, la ley de vagos y maleantes, los abusos en los calabozos, la soledad y la enfermedad. O, simplemente, de su encuentro con Dorín, una transformista a la que conoce en las calles de Barcelona, quien le animará a moldear su identidad de género.

Por así decirlo, *Juguetes rotos* posee un ritmo casi cinematográfico, con rápidas transiciones entre escena, efectivos cambios de iluminación y, en líneas generales, una dramaturgia capaz de comprimir las experiencias de su personaje central en apenas una hora de función. Con escenas que funcionan por sí solas, como retazos de unas vivencias de la homosexualidad en la España de los 60 y primeros 70 cuyo lento aperturismo, sin embargo, destacaba más en contraste con los guetos y márgenes en los que los homosexuales trataban de sacar adelante sus vidas. Y en la obra destaca la composición del actor Kike Guaza como Dorín, el mejor retrato de esa España herida, que vive su identidad sexual con una mezcla de éxtasis y represión. Con momentos fulgurantes como la interpretación musical de *cherchez la femme*, y con otros como los últimos instantes de una enfermedad que acabará con su vida.

Guerreros interpreta a un Mario ingenuo, que arrastra los complejos de la vida de provincias mientras se hace a las hechuras de su nueva educación sentimental en Barcelona. A la Barcelona de los salones de belleza, del lumpen y los marineros extranjeros que atracaban en el puerto en busca de amores fugaces. Un lugar en el que respirar y aprender a vivir una identidad propia sin el peso de la mirada hostil del otro. Por mucho que la obra apenas deje espacio para una pizca de

felicidad a sus personajes, golpeados por una época que no mostraba piedad y reconocimiento ante lo que, a ojos de la justicia, eran vagos y maleantes. De ahí, precisamente, que el arranque de *Juguetes rotos* nos presente a Mario ultimando los detalles para el entierro de Dorín. De un Mario en plena transición a Marion. Hacia una identidad de género que casi palpa con la punta de los dedos y que, en los últimos momentos de la obra, estalla ante el patio de butacas en la mirada satisfecha de su protagonista.

La solidez de *Juguetes rotos* se basa, fundamentalmente, en el trabajo de sus dos actores, que logran insuflar autenticidad a esa colección de imágenes de la España negra que todos, las hayamos vivido o no, tenemos en la cabeza. En su esfuerzo para no caer en el cliché, en la afectación o el drama precocinado para espectadores convencionales. Si bien es cierto que a la obra le falta un poco más de intensidad, de desbordar la contención con la que Mario nos explica su vida, de dejarse llevar un poco por el frenesí de aquellas vidas que no se conformaban con habitar los márgenes. Que vindicaban su lugar en el mundo. Y que la obra no acaba de transmitir completamente, quizá por la limpieza, por la fluidez, de su montaje de escenas, por esa sensación de primar la evolución de su personaje central sin ahondar en su proceso de identificación sexual. En parte, porque la obra parece centrarse más en denunciar la represión con la que se vivía y el poco espacio que quedaba para experimentar otras formas de vida.

Con todo, *Juguetes rotos* supone un interesante acercamiento, en forma y fondo, a una época cuyas heridas, paradójicamente, permanecen todavía abiertas. Un ejercicio de reflexión no solo sobre la identidad de género, sino sobre la represión y la pretensión de una sociedad *normal*. Sobre esa vida de provincias en oposición a las aspiraciones cosmopolitas de las grandes ciudades. Y sobre el submundo, auténtico tesoro nacional, del Paral·lel barcelonés, cuyas historias, pequeños dramas y personajes icónicos, encierran otro relato para entender los cambios que tuvieron lugar en España antes de la Transición. En esa España negra que fue escenario de reivindicaciones y lamentos. De altas y bajas pasiones.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

---

***Birdy, Watcher e Inverted Tree*, una producción de Hisashi Watanabe y la Hung Dance Company (La Mutant, Valencia. 17 de junio de 2018) | por Óscar Brox**

Conviene empezar con una sensación, a rebufo de lo que vivimos hace unas semanas

con el paso de Romeo Castellucci por el Festival 10 sentidos: hay que celebrar que creadores como los de la Societas Raffaello Sanzio o el mismo Hisashi Watanabe recalen en una ciudad como Valencia, culturalmente emergente pero habitualmente perezosa a la hora de aventurarse y descubrir otras expresiones artísticas y discursos escénicos; esas artes vivas, en definitiva, que reclamamos como una lógica evolución del teatro. Por mucho que la palabra clave de todo esto ya esté dicha: descubrir. Acudir a las salas y espacios con la necesidad de dejarse llevar, ser zarandeado, por un tipo de propuestas, cuando no de culturas, a las que resulta difícil acceder por su distancia. Algo que, huelga decirlo, reviste de un cierto misterio programas como el que ofreció La Mutant con Watanabe y la taiwanesa Hung Dance Company como protagonistas.

Tres piezas breves, tres muestras de danza que aúnan lo contemporáneo con las artes marciales, el circo y las herencias estéticas de sus culturas de origen. Tres momentos sublimes que se vivieron como un descubrimiento. Tanto *Birdy* como *Watcher*, las obras de la Hung Dance Company, partían de coreografías de Hung Chung-Lai. Sin embargo, *Watcher* se apoyaba en la mitología griega para reconstruir, a través de movimientos y técnicas propias, esa figura del gigante con cien ojos. En cambio, *Birdy* destacaba, nada más iluminar el foco a la bailarina, por la enorme pluma flexible que coronaba el tocado de su cabeza. Larga pluma de cola de Faisán que simbolizaba en la ópera tradicional china el poder y las habilidades, la pareja de bailarines convertían ese motivo en una bellísima metáfora sobre la libertad y la dificultad para conseguir aquello que nos dice el corazón. Un baile, unos movimientos, una mezcla de fragilidad y fuerza, que resultaba arrebatadora por su forma de dibujar imágenes sobre el escenario. Por esa sensación de apoyo y reclusión que atenazaba los músculos de su protagonista cada vez que trataba de surgir del pequeño espacio recortado sobre el negro del escenario para erigir su cuerpo con la misma firmeza con la que se mantenía recta la pluma de su tocado especial.

Las dos piezas breves de la Hung Dance Company acompañaron al momento cumbre del programa: la actuación de Hisashi Watanabe. En un primer instante llamaba la atención la sencillez de la escena, con Watanabe y un puñado de bolas con las que no dejaba de jugar en la más pura tradición circense. Y, sin embargo, uno no podía dejar de mirar sus movimientos como una suerte de aprendizaje; una inmersión en los primeros pasos, titubeantes a la par que ansiosos por pisar la tierra, de una criatura. Evolución sería la palabra. Dedicación y tenacidad, lo que despertaba la capacidad de Watanabe para metamorfosearse en un animal. En un ingenuo salvaje dedicado a jugar en el escenario con las pelotitas mientras llevaba a cabo esa coreografía de primeros movimientos. Porque eso era lo conmovedor: la sensación de invitarnos a observar una creación casi única, los primeros pasos de un animal, de una forma de vida, de un número de danza nunca antes visto con esa intensidad. Lo que, en definitiva, nos llevaba a imaginar qué podía ser eso, subrayado por los

sonidos de una naturaleza salvaje que nos transportaban al claro de algún bosque remoto.

Sin pretender caer en un exceso orientalista, resulta difícil no reconocer, además de la maestría y la depuradísima técnica de sus protagonistas, la capacidad de sorpresa que aportó el programa de danza. La sensación de descubrir otros mundos, otros lenguajes para expresar emociones que nos son cercanas. El aprendizaje de una forma de entender el cuerpo y, asimismo, de crear imágenes con el movimiento de músculos y articulaciones. De crear y habitar el espacio escénico y transportarnos a otro lugar, diferente sin por ello ser menos conmovedor, en el que entrar en contacto con un tipo de danza que, al finalizar el espectáculo, ya no podemos quitarnos de la cabeza. En efecto, lo de Watanabe y la Hung Dance Company fue un pequeño milagro, uno de esos instantes breves que afortunadamente perdurarán en la memoria. Y una llamada de atención a la necesidad de recordar que el teatro, la danza o las artes vivas, son ámbitos en los que se crean (y se cree en) ideas. De ahí que la pequeña muestra asiática fuese un aperitivo, el prólogo para aventurarse a un mundo que nos propone una forma diferente de interacción con el arte y la cultura. Una forma diferente de entender el mundo. De habitarlo y sentirlo. Aspectos, todos ellos, que pudimos vivir en toda su intensidad durante los pocos minutos que duró esta inolvidable función.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

---

***Nowhere in Particular*, una producción de David Climent, Sònia Gómez y Pere Jou (Sala OFF, Valencia. 15 de junio de 2018) | por Óscar Brox**

A buen seguro, cada uno de nosotros tiene un gesto que repite hasta la saciedad a la menor ocasión. Un gesto, una palabra, un murmullo, que la repetición ha convertido en una suerte de convención social. O una excusa para rellenar el incómodo silencio que provocan los encuentros en el ascensor con un vecino, la cola en la caja del supermercado o en la puerta de embarque de un aeropuerto. Pero la cuestión es, nos dicen David Climent, Sònia Gómez y Pere Jou, que todos esos gestos aparentemente irrelevantes no solo constituyen un lenguaje, sino también una posibilidad de perfilar, acaso con un poco más de precisión, nuestra identidad. De decir, mediante la voz y el cuerpo, algo de nosotros mismos. *Nowhere in Particular* es una mezcla de *performance* y danza, una investigación alrededor de ese lenguaje físico y las convenciones sociales que nos constituyen.

Una investigación, sí, en la que los cuerpos de los tres intérpretes no dejan de moverse por el escenario de la sala OFF, de rozarse y de llenar el vacío apenas decorado por una cada vez más densa capa de humo, mientras balbucean palabras y sonidos. Gritos, aspavientos, movimientos que combinan la limpieza de la danza, los automatismos de un robot y los titubeos de unos personajes que deambulan por el espacio escénico como quien trata de iluminar con una linterna la oscuridad más profunda. A tientas. Haciendo de cada giro, de cada movimiento corporal, de cada palabra repetida hasta que pierde todo su sentido, la expresión de esa nada, de ese vacío, en el que nos movemos antes de encontrarnos. El silencio antes de una conversación. Antes de reconocernos. O antes de activar nuestro circuito cerebral y dar instrucciones a los músculos para llevar a cabo una acción concreta.

En ocasiones, el trío de *performers* podría hacernos creer que estamos ante una suerte de *slapstick* en el que el frenesí con el que se suceden las situaciones, los movimientos demenciales y al límite de sus cuerpos, precipitará algún tipo de desgracia. El tortazo. La caída. Cualquiera cosa. No en vano, Climent, Gómez y Jou juegan con la comicidad de esa situación, retorciéndola hasta donde les es posible, pero sin alcanzar nunca una conclusión. Dejando que cada gesto, cada palabra, cada sonido se quede flotando en el espacio que han construido con sus cuerpos y voces. Sin que sea capaz de llegar a alguna parte. Una mano que juguetea con los dedos de otra sin poder agarrarlos con firmeza. Unos ojos que no consiguen fijarse más que un segundo en la mirada del otro. Un cuerpo retorcido culebreando alrededor del otro sin llegar a poseerlo... Y así un sinfín de gestos que los tres intérpretes dibujan sobre el escenario como una tentativa de llenar un espacio vacío y, asimismo, de reconocerlo como tal. Vacío. Territorio que completamos a partir una serie de convenciones y automatismos sociales mediante los cuales nos definimos y reconocemos.

*Nowhere in Particular*, decíamos, juega con la comicidad de sus situaciones estrambóticas, de las convenciones sociales llevadas hasta el límite, hasta que pierden el sentido. Pero es curioso cómo los *performers* reconocen en ese gesto algo más. Algo parecido a lo que decía Pierre Boulez cuando le preguntaban por la necesidad de tocar partes de la partitura de *Notaciones para orquesta* que no serían escuchadas. "Cuando ves un árbol no ves cada hoja por separado, pero si las hojas no están ahí lo notas, y yo necesito que todos ustedes toquen, necesito todas las hojas." De alguna manera, Climent, Gómez y Jou se esfuerzan por hacernos notar todo lo que está ahí. El vacío, el silencio, las palabras que tratan de llenarlo, la identidad en formación, los gestos del cuerpo, los movimientos que se pierden sin una dirección concreta, los que parece que van a suceder pero no llegan, o los que chocan abruptamente con los movimientos del vecino. Todo lo que está ahí, que está a punto de suceder o de perderse, pero que a la postre resulta una forma de identificarnos y reconocernos en mitad de cualquier parte.

Híbrido entre la *performance*, la danza, la investigación sonora y la comedia física, *Nowhere in Particular* es una de las propuestas escénicas más interesantes de esta tercera edición de Tercera Setmana. Un trabajo pequeño que, sin embargo, es capaz de reflejar a través de los cuerpos de sus intérpretes ese gran vacío, profunda oscuridad, en el que flota el repertorio de convenciones sociales mediante el cual construimos nuestras identidades en el mundo.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

---

**40.000 kms, una producción de Teatro club social (Sala Russafa, Valencia. 10 de junio de 2018) | por Óscar Brox**

*40.000 Kms* arranca como una suerte de *making of*, en el que su cuarteto actoral explica el estudio social que funcionó como casting y posterior construcción de la obra. La búsqueda de las experiencias de cuatro inmigrantes en el Chile contemporáneo: un haitiano, una española, una boliviana y una argentina. El proceso de inserción en la sociedad chilena, en sus costumbres propias y, claro, la manera en la que ese proceso ha afectado a la herencia, las raíces personales, que traían en su equipaje. Raíces que, al fin y al cabo, en un mundo lleno de documentos, tratados y visas, son el verdadero carnet de identidad. En ese arranque, decíamos, queda especialmente patente la finísima línea que recorrerá el drama de la obra. La sensación de que apenas ha hecho falta el trabajo de la ficción para poner en escena los testimonios de sus personajes. La claridad con la que cada uno deja hablar a su memoria para recordar, más que de dónde viene, quién es en el seno de una sociedad desconocida.

La mayoría de problemas que explora Teatro Club Social en el ambiente de la sociedad chilena no nos son desconocidos. El racismo, el clasismo, el gueto en el que se reúnen inmigrantes de un mismo pueblo frente a las reservas de la sociedad que los acoge, la represión o la falta de asideros a los que agarrarse cuando azuza el sentimiento de nostalgia son algunos ejemplos. Sin embargo, la compañía chilena (en un ejercicio de inteligencia dramática) nunca eleva la voz ni tuerce el gesto de sus personajes, invitándonos al público a tomar cada una de sus declaraciones y armar con ellas las preguntas, también las respuestas, que flotan sobre el escenario. Porque más que el grito desesperado, lo que escuchamos en *40.000 Kms* es cómo se organizan nuestras sociedades, qué y a quiénes se coloca en los primeros escalafones y cuál es la incidencia real de las doctrinas que buscan eliminar fronteras para así poder encontrarnos unos con otros. Todo ello, en forma



de pequeños relatos, vivencias y evocaciones de las vidas de unos personajes que siempre palpitan sobre el escenario. Cuyas vidas, esbozadas entre infinitos saltos alrededor del globo, se esfuerzan por acercarnos. Por hacernos sentir acaso una pizca de lo que ha significado su viaje, sus intentos de inmersión, la mirada del otro clavada sobre la nuca y la lengua extranjera resonando en los oídos.

Durante su breve recorrido por el drama de sus cuatro personajes, *40.000 Kms* se muestra transparente en sus intenciones, poniendo el relieve en las palabras con las que los actores dibujan y sitúan un lugar en el mundo. Porque en verdad la dificultad está en localizar ese lugar, hacerlo suyo, en el seno de una sociedad que los juzga con la mirada severa del país de acogida. Que convierte a la actriz en esteticien, que no acaba de entender los raptos de melancolía cuando se añoran las rutinas de la vida anterior o que adolece de una falta de paciencia para tolerar el tiempo necesario para adaptarse a un nuevo entorno. De ahí, pues, que Teatro Club Social no pida de nosotros comprensión, que en ocasiones es el camino más fácil para zanjar las causas de un problema, sino atención. Acercar el oído. Escuchar. Atender a lo que sus personajes cuentan a apenas un palmo de las butacas, paradójicamente, a propósito de la larga distancia emocional que los separa de su nuevo contexto.

La combinación de las vivencias propias de sus actores con el trabajo de la ficción permite encontrar un punto de equilibrio en el que el drama no se imponga al testimonio, y viceversa. En el que las lágrimas no empañen la vista cuando se trata de analizar los procesos de adaptación cultural. Por eso, sobre todo pasados unos días, *40.000 Kms* crece en el recuerdo al pensar en la calma, en la fluidez, con la que sus cuatro actores ponen en escena cada monólogo vital. Cómo se agrupan, cómo destacan sus puntos de contacto y también sus individualidades, cómo vindican unas raíces y, asimismo, el deseo de formar parte de su país de adopción. Y cómo bajo toda esa calma flota la preocupación de una compañía teatral que busca en la mixtura entre documento y ficción los argumentos para entender cómo nuestras sociedades avanzadas no son capaces de dejar a un lado los prejuicios para abrazar y asimilar el salto entre culturas. Ese lenguaje íntimo que nos permite reconocernos en las diferencias.

Tal vez *40.000 Kms* sea una producción atípica, en la que el ardor político, si más no humano, hay que buscarlo entre líneas, en su defensa de unos personajes a los que nunca deja de escuchar. Pero es, sin duda, la clase de teatro social, a ras de suelo, al que hace falta acudir. O sentir. O vivir. En el que los rostros de sus actores, clavados en el modesto escenario, nos hablan a través de sus experiencias humanas del único encuentro cultural posible. Un largo monólogo dramático para entender la fuerza de unas raíces, la nostalgia como equipaje, el futuro incierto de una sociedad que no ha llevado a cabo ese cambio de pensar para adaptarse a la realidad del presente.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

---

***La alegría está aquí dentro*, de Guadalupe Sáez. Una producción de La familia política (Sala OFF, Valencia. 11 de junio de 2018) | por Óscar Brox**

Para cualquiera que haya pasado la frontera de los treinta no resulta extraño ese ejercicio de echar la vista atrás en busca de un refugio, puro guiño a la nostalgia, con el que capear la mediocridad de una vida que (todavía) no ha alcanzado sus expectativas. O que, simplemente, está atrapada en la trampa de una sociedad empeñada en mejorar sus experiencias. Ya no basta con ser feliz, a menudo una auténtica quimera, sino que además es preciso mejorar esa felicidad. Los lazos que la sustentan. Los proyectos. Las personas. Muchas de estas sensaciones flotan en el montaje de *La alegría está aquí dentro*, a través de tres personajes que vuelven al lugar en el que fueron felices para preguntarse, precisamente, si se puede recuperar todo aquello, ese tiempo pasado, la alegría de aquellos momentos, el inmenso momento de vida que los embargaba...

El escenario de la Sala OFF albergaba una pequeña reproducción de una playa de piedra, acotada por el trabajo de iluminación de manera que acogiese en su interior a los tres protagonistas. A sus intentos fallidos por retomar unos vínculos que no se han perdido, sino que se han transformado (como nos transformamos en cada etapa madurativa); a los pasatiempos que improvisan para romper el hielo, ya sea jugar al Florón, improvisar una clase de yoga o inflar el pequeño bote de plástico para moverse a poca distancia de la orilla. Escenas, retazos, que el texto de Guadalupe Sáez plasma como tentativas para acceder a la naturaleza de sus personajes; para arañar la barrera del estereotipo y encontrar en cada uno de ellos ese dolor ese secreto, esa herida en carne viva, mediante la cual ilustrar un proceso, el de la llegada a la vida adulta, que no ha sido sencillo.

Se podría decir que *La alegría está aquí dentro* versa sobre todo aquello que nunca resulta sencillo. Las palabras, los sentimientos, la tristeza, que hacen un nudo en la garganta mientras pensamos cuál es la mejor manera de soltarlas... como si fueran un lastre. La dificultad de hablar a esa cara conocida que casi nos ha acompañado durante gran parte de la vida, pero contra la que rebota cada intento por aclarar todo eso que bulle en nuestro interior. Y así unas cuantas cosas más que, ya sea a través de sus pequeños monólogos o de la irrupción de esas heridas íntimas en mitad de una escena, ponen el punto de amargura al reencuentro entre

los personajes. O el punto artificial, como la manía de hacer de cada momento especial una imagen a compartir en cualquiera de las numerosas redes sociales. La posibilidad de un *like*, de un *RT*, etc., que desdibuja la auténtica fuerza, el verdadero calado, que tiene ese instante en nuestra vida.

Al tratarse de una obra breve, comprimida en poco más de una hora, directores y autora eluden alargar situaciones y repeticiones para ajustarse a la fuerza dramática de cada personaje, a sus intentos por persuadirnos de que en algún momento la tristeza nos puede resultar útil, a los súbitos respiros humorísticos con los que quitan un poco de gravedad al texto, o a la felicidad que dibuja la proyección que hace las veces de interludio entre escenas, cada vez que nos muestra los preparativos del viaje a la playa de sus protagonistas. Lo interesante de *La alegría está aquí dentro* radica en la madurez con la que están escritos personajes y situaciones; esa sensación de caos calmo y dolor silencioso que, precisamente por ello, se hace más intensa en el espectador. Por la tranquilidad, o la transparencia, con la que la plasman los diálogos. Por el nudo en la garganta que sentimos cuando embocamos ese callejón sin salida de la amistad. Cuando a la amistad se le acaba el tiempo. Cuando, simplemente, no sabemos qué hacer para recuperar una alegría que nunca ha hecho falta buscar en ninguna parte.

Lo decíamos al principio: uno de los dardos más agudos de la obra recae sobre esa obsesión contemporánea por vendernos la mejora de todo. Como si se tratase de una versión actualizada preparada para descargar. Una herramienta virtual. Por eso se hace tan notable el trabajo a fuego lento con el que actores y creadores nos permiten conocer a los personajes, examinar sus vínculos y preguntarnos qué es lo que falla en ellos. Qué dolor secreto provoca que las cosas no puedan ser como fueron. Unos dirán que en eso consiste la madurez, otros que nuestra enfermedad contemporánea es el salto al vacío que llevan a cabo las expectativas cuando se topan con la realidad. Lo bonito de *La alegría está aquí dentro* es que se trata del viaje de tres personas en busca de un refugio. Un refugio hecho de piernas y brazos, de bañadores mojados, pieles con olor a sal y bronceador, cortezas de melón y cascos de cerveza, alientos, voces familiares y sentimientos que, pese a todo, hacen lo posible por imponerse a una realidad en la que todo ha cambiado. Unos personajes que son tan cercanos, precisamente, porque nos recuerdan que antes de querer mejorar cómo nos sentimos, vale la pena bucear hasta las profundidades de ese sentimiento para tratar de comprenderlo. En eso consiste madurar.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

---

**Sueños de una noche de verano, de Marta Pazos. Una producción de Voadora (Teatre Principal, Valencia. 10 de junio de 2018) | por Óscar Brox**

El año pasado, a cuento de *Martes de carnaval*, celebrábamos la capacidad de Marta Pazos para adaptar y actualizar las formas y el discurso de Valle-Inclán. Para jugar con sus temas, estirar de sus numerosos hilos y ponerle un acento contemporáneo que, lejos de modas o amaneramientos, disparase sobre la tremenda ironía propia de la obra de Valle. *Sueños de una noche de verano* bien podría adherirse a esta explicación, en tanto que Pazos sustituye al escritor gallego por una de las columnas vertebrales del teatro: William Shakespeare. Referencia que, huelga decirlo, está ahí para que los dramaturgos y directores prueben su vigencia, su fuerza dramática, su frescura o su agotamiento. Lugar o espacio teatral desde el cual construir una reflexión sobre el presente.

Ya desde su mismo título, Pazos multiplica los sueños de la comedia de Shakespeare para reflejar las varias capas del proyecto: como lectura de un clásico, como actualización de sus temas, como experimento estético y, si apuramos un poco, como objeto artístico de vocación transgresora. Juguetona. De esos que eligen el lugar de la parodia, la bufonada, el subrayado grotesco y el gesto altanero con ganas de sacar a la luz los vicios, menores y mayores, que toda sociedad contiene en su seno. Que evoca en sus fantasías, en los enredos y en las tensas relaciones entre unos personajes condenados a liarse unos con otros, perdidos en el laberinto de sus deseos. De ahí que el acercamiento de Pazos combine una precisa puesta en escena, con los bellos juegos de luces que se dibujan sobre el escenario diáfano, con la procacidad y virulencia de su lectura shakespeareana. Lectura en la que Titania parece surgir del imaginario carnal del Fellini de *Amarcord* y Oberón se transmuta en la figura de un viejo sátiro; en la que Lisandro vive su drama de amor en pleno cambio de sexo y Helena es una diosa *rock* condenada a oscilar entre la fugacidad de su matrimonio y el furor de sus deseos. En la que la *troupe* de actores juega con la corrosión de los límites del humor y las confusiones entre personajes nos invita a pensar en los problemas de la identidad, el género y la sexualidad fuera del espacio seguro de la moral más convencional.

Como en todas las obras de Pazos, *Sueños de una noche de verano* destaca por la plasticidad de sus imágenes, por el sentido casi musical con el que el reparto de actores ocupa, prácticamente invade, el escenario, y por la sorna con la que la directora gallega se encarga de actualizar las cuitas y resortes de la comedia de Shakespeare. De bucear en las aguas de la tradición para extraer los elementos necesarios para actualizar el discurso. Para concederle un poco más de aire a unas palabras gastadas por su recorrido teatral durante los últimos siglos. Para hacer de lo *shakespeareano* un activo que potencia su vocación de incomodar, de husmear

en los bajos instintos de nuestra condición moral, en un ambiente que se mueve entre el espectáculo circense y la parodia, entre la rigidez de la música clásica y la tormenta de la electrónica. Que nos zarandea, que burla y vacila, en su afán por crear un gesto de transgresión. Una señal de que no se ha acomodado.

En ese sentido, conviene reconocer no solo sus aciertos escenográficos o la mala baba que destila su apropiación de los temas de Shakespeare; también, lo compacto de un reparto, de una compañía, que sobre las tablas (de)muestra hasta qué punto ha hecho suyos unos personajes inmortales. Cómo se actualiza la figura de un espíritu burlón como Puck o cómo la boda entre Teseo e Hipólita, que nunca llegaremos a ver, una de las historias que sirve como marco a la comedia, adquiere esa imagen de caciquismo de rancia burguesía contra la que, acaso, la obra se revela convirtiendo a sus personajes en criaturas grotescas, parodias al límite, entregadas a demoler con todas sus ganas la pulcritud del texto. A reírse a carcajadas de toda impostura, a cachondearse y vindicar otra lectura, otra identidad, otro escenario posible desde el cual imaginar el sueño entre faunos y hombres.

Como sucedía en *La hija del capitán*, una de sus adaptaciones valleinclanescas, Pazos moderniza los ambientes, añade relieve humano y bajas pasiones a los personajes, sin por ello traicionar el espíritu de Shakespeare. Más bien, con la intención de confrontarlo, de pensar cuál es (o debe ser) su lugar en el teatro contemporáneo y, asimismo, qué puede hacer este último por él. Y como en *La hija del capitán*, cualquiera diría que Pazos no se guarda nada en la obra: que pone toda la piel, todas las emociones, toda su lujuria estética sobre el escenario, haciendo desfilar con sorna a unos personajes grotescos en una, paradójicamente, bellísima relectura de un clásico. Entre el esperpento y la precisión de una puesta en escena musical. Con ese aire de celebración de Shakespeare, entregado y sin afectación alguna, que no puede resultar más refrescante, atrevido e inteligente. Pero que, también, exige al espectador un ejercicio de lectura entre líneas para detectar con qué habilidad Pazos desmonta los lugares comunes en torno a una obra para entregarnos la posibilidad de una actualización. Fugaz, efímera y juguetona como los enredos cómicos de su historia, impecable e implacable como el discurso que late entre escenas. Que pone sobre la tarima los vicios y los anhelos de una sociedad, la nuestra, entregada a las fantasías y a los límites que imponen la tradición y la moralidad. Contra los que, en definitiva, hay que echar el resto en un sano ejercicio de transgresión.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

---

***La espina que quiso ser flor o la flor que soñó con ser bailaora, de Olga Pericet***  
**(Teatre El Musical, Valencia. 26 de mayo de 2018) | por Óscar Brox**

Llegó Olga Pericet al escenario del Teatre El Musical con una obra construida a partir de jirones de memorias, vivencias y sueños transformados en baile y emoción. La misma que se palpaba en esos instantes previos en los que el sonido de las castañuelas acompañaba la imagen de la alargada espina que coronaba la escena. Faltaba la rosa, la bailaora, que aparecería a continuación luciendo los volantes del vestido como un torbellino de rojos. Pura alegría y viveza cuyo taconeo retumbaba sobre las tablas mientras una lluvia de zapatos regaba el escenario. Zapatos de todo tipo, de todas las edades, de todos los colores, que cualquiera diría que han acompañado cada pasaje de la vida de su protagonista. Zapatos que, de alguna manera, arrancaban esos primeros recuerdos de Pericet: los de la niña que se mira al espejo mientras ensaya los movimientos de su cuerpo, el baile que tarde o temprano acabará por llegar; los de la adolescente que ironiza con las curvas y los rellenos, cada vez más consciente de sí misma, de su identidad, de su lugar en el mundo y su poder.

Pericet llegó y nos sumergió, casi sin solución de continuidad, en un escenario a caballo entre el sueño y la realidad; en unos ejercicios de baile que combinaban lo sublime con lo terreno, la gravedad con el sentido del humor, la cercanía y la viveza. Qué diferente se vive el flamenco cuando se está a un paso de las tablas; cuando se deja notar la energía, la violencia del taconeo y la gracia de los vuelos, esa forma tan única de mostrarse y hacer accesible el cuerpo, tan familiar y a la vez tan técnicamente depurada. Que enseña, que nos acerca hacia la pasión por ese arte, pero que al mismo tiempo fascina. Como si se tratase de la cosa más frágil y delicada; expresión literal del mapa de nuestros sentimientos que una incombustible Pericet dibujaba una y otra vez sobre el escenario en su personal tránsito de niña a mujer.

La presencia en escena de los cantaores Miguel Ortega y Miguel Lavi y de las guitarras de Antonia Jiménez y Pino Losada, que acompañaban en todo momento a los movimientos de Pericet y Marco Flores, nos introdujo en otro pasaje de la obra: más recogido, íntimo sin dejar de ser intenso, en el que el enamoramiento por el cuerpo y el baile, bellamente descrito en ese número en el que ambos bailaores se transformaban en gallo y gallina, funcionaba como un terremoto de emociones. Algo que solo se puede entender a través de los gestos, de esos cuerpos que se unían y separaban con rítmicos estallidos de energía, que dibujaban el sentimiento en el escenario para describir, con sus miradas, con ese sudor que brillaba como las lentejuelas del vestido, todo aquello que las palabras no pueden expresar. Tan metido en nuestro interior, tan profundo, que necesita de otro lenguaje para salir

a la luz. Algo familiar, femenino, personal, cercano, único, que precisamente por eso despertaba tanta fascinación. Que, como decía uno de los cantaores, olía a poesía.

Aunque el público aplaudía cada número como si se tratase de piezas independientes dentro del espectáculo, resultaría injusto desmerecer el esfuerzo de Carlota Ferrer por dotar de unidad dramática, de puesta en escena, a las vivencias y memorias de Pericet. Por hacer, con un trabajo aparentemente invisible, visible ese proceso de transformación de la bailaora. Algo que, acaso, se podía notar en la energía, en la entrega, en la firmeza con la que creaba imágenes con su cuerpo, con el vestuario, en su desnudez, ligadas no solo a un proceso de empoderamiento, sino también a la ilustración de una madurez. A la belleza de esta, recogida en la soberbia lección de baile con la que Pericet agotó cualquier rincón del escenario. La rosa que, en suma, necesitaba esa espina huérfana. De ahí que, a medida que avanzaba la obra, uno se sintiese más y más atraído hacia ese baile febril, esas voces rotas por la emoción, por esas guitarras cuya madera habrá tocado tantas bulerías. Construido de forma minimalista, el escenario de *La espina que quiso ser flor o la flor que soñó con ser bailaora* se convertía, casi, en el escenario de una obra lorquiana, en el patio o el corral, en la calle del pueblo por la que Pericet y Flores serpenteaban entre movimientos de pasión y emoción. De dolor y fuerza. De ternura y devoción.

Los últimos compases, acompañados por dos delicados solos de guitarra de Jiménez y Losada, brindaban ese estallido final de la bailaora. Memoria de un ahora, de una plenitud, que hacía brotar el primer capullo en la espina. Que expresaba vida, en definitiva, o la trasladaba al escenario con la energía de los movimientos de Pericet. Mujer en toda regla, bailaora con mayúscula.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

---

***Els nostres*, de Begonya Tena, Xavi Puchades, Patrícia Pardo y Juli Disla. Dirigida por Eva Zapico (Teatre del poble valencià, Teatre Principal, Valencia. Del 16 al 27 de mayo de 2018) | por Óscar Brox**

Conviene recordarlo: antes de que las autoridades desmantelasen el campamento, más de 8.000 personas vivían hacinadas en la *jungla* de Calais. O en un limbo legal que, durante años, se ha preocupado más por fabricar soluciones administrativas a problemas demasiado humanos. *Quemadlos vivos*, decía una facción (una de tantas) de

la ultraderecha griega a las personas sin techo ni ley varadas en el campamento de Lesbos... y de eso solo hace un mes. Por mucho que cada vez lleguen menos imágenes, o que los informes de un campamento se confundan con los de otro, mientras aumenta el goteo de comunidades humanas que cruzan el Mediterráneo. Que desaparecen en los márgenes de cualquier *no man's land*. De los CIES, las vallas o las infinitas fronteras, a menudo más morales que físicas, que impone la realidad de haber perdido un hogar. Unas raíces. Un territorio.

Es probable que *Els nostres* sea una de las mejores producciones surgidas de la iniciativa escénica del Teatre del poble valencià. Teatro directo, actual, ciudadano, que se acerca a las numerosas heridas abiertas de nuestro tiempo con vocación humanista. En este caso, la crisis migratoria que sacude, con sus múltiples ramificaciones, la realidad de los países mediterráneos. Crisis que, huelga decirlo, se vive y palpa desde diferentes posiciones y lugares; el nuestro, como observadores (y, por qué no decirlo, cómplices) de la doctrina neoliberal de gobiernos más preocupados por vender munición para la Guerra y civismo de boquilla para nuestras conciencias. La obra, dirigida por Eva Zapico, parte de un texto coral escrito por Begonya Tena, Xavi Puchades, Juli Disla y Patrícia Pardo. Y, sobre todo durante su arranque, la idea de todas esas manos construyendo las palabras del drama de los migrantes cobra especial sentido, en tanto que la acción de la obra nos transporta de las costas de Libia al puerto de Róterdam para mostrar no solo las causas, sino también las consecuencias.

Los rostros y lugares del drama los conocemos, ni que sea aproximadamente. La madre que llora el cadáver de un familiar frente a la rapiña del fotógrafo extranjero que busca la instantánea moral. El armador preocupado por ocultar los datos de la mercancía que cargan los contenedores del barco. El capitán de este, cuya conciencia se ha visto demolida por años de tráfico, del contrabando a las personas. El temporero que solo quiere encontrar un hogar y el político que busca fabricarlo con la miseria de los demás. Cada personaje de *Els nostres* dibuja un punto en la constelación de nuestra Europa actual, vecina y, sin embargo, hostil. La de las camisetas de UNICEF, la de la sangre derramada silenciosamente en las concertinas de una valla fronteriza o la del desprecio total ante los colectivos ciudadanos que reclaman el derecho a acoger. La situación de emergencia humana. Y cualquiera diría que la obra queda impregnada por ese sentimiento de urgencia, de inmediatez, que, con un lenguaje coloquial y cercano, con situaciones que aportan cotidianidad a lo que geográficamente nos queda lejano, nos coloca en el epicentro del drama. En las lágrimas de la madre abatida, en el cuerpo violado de la estudiante que busca otra idea de Europa, en la fotógrafa ladina de mucho compromiso social pero poca empatía, o en la tripulación que ha olvidado la nacionalidad de la bandera que ondea en el mástil del carguero.

El decorado de la obra, un tapiz de contenedores cuyas puertas revelan los rostros



de los migrantes hacinados en su interior, refleja la estupefacción ante una realidad que se nos escapa de las manos. La concatenación de escenarios e historias, de escenas breves que nos ubican en otro punto del Mediterráneo, habla de la cantidad de agresiones contra la condición humana que toleramos. La trama y, especialmente, el epílogo en la embajada africana, de la connivencia con la que nuestros votos permiten que la política opere con impunidad y sin conciencia. De ahí, precisamente, la importancia (y la impotencia) que transmiten momentos tan poderosos como los de ese carguero cuyos tripulantes viven abotargados por la culpa, que de tan excesivo y grotesco, tan bochornoso y humano, dispara directamente sobre nuestro corazón. Sobre el nudo que nos ha creado la obra a medida que pasaba de un paisaje a otro, de un personaje a una situación, de un drama a otro drama. Sin dejar de remover, de revolver, de devolver todas esas tripas derramadas en la arena de las costas de África y las aguas de nuestro Mediterráneo. Imposible, pues, olvidar la tensión con la que se maneja la escena del frustrado rescate a la embarcación que no ha conseguido alcanzar la orilla. El asesinato del que, paradójicamente, ha vuelto a Libia huyendo de Europa. O la dureza con la que *Els nostres* nos plantea la parte de responsabilidad que tenemos en lo que está sucediendo.

Tal vez la duración de la obra pese un poco en el desarrollo de la historia, que sacrifica a algunos personajes con relieve dramático (pensemos en el destino de la fotógrafa francesa, por ejemplo) para subrayar a otros cuyos tejemanejes nos son, desgraciadamente, familiares (toda la *troupe* alrededor del embajador). El buen hacer de los actores, las eficaces transiciones de escena, las texturas sonoras de Luna y panorama de los insectos, sin embargo, amortiguan la duración y nos invitan, escena a escena, no ya a ponernos en el lugar del otro, sino a pensar en nuestro lugar. En el eslabón de la cadena que nos pertenece. En esa acción cultural que no llevamos a cabo, en el gesto político al que le falta eficacia y le sobra convicción. En todo lo que falla de una Europa de todos que, sin embargo, se olvida de los nuestros. Quizá por eso, *Els nostres* sea una obra sobre el olvido, sobre las consecuencias de políticas decididas a distancia, sobre la distancia moral que impones ante el extranjero, cuando cada vez somos más extranjeros de nosotros mismos. La imagen final, perturbadora y poderosa, de un hombre surgiendo del interior de una maleta lo dice todo. Hay que defender la sociedad. Hay que recuperar la exigencia a la política, reclamar no solo los derechos sino también las obligaciones. Y disfrutar, en definitiva, de visiones tan lúcidas, directas y ciudadanas, que ponen al teatro al servicio de lo humano. De lo que sucede aquí y ahora. De esa realidad que, precisamente, necesita de ficciones, de relatos, para evitar de una vez por todas que se nos escape de las manos.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

---

**Giulio Cesare. Pezzi Staccati, de Romeo Castellucci (Festival 10 sentidos, San Miguel de los Reyes, Valencia. Del 16 al 17 de mayo de 2018) | por Óscar Brox**

*La relación entre el actor y el espectador es el origen del arte en sí.* Estas palabras de Romeo Castellucci, tras su paso por el Festival de Avignon en 2002, podrían servir como tentativa para explicar esa sensación de misterio, casi de milagro, que envolvió a la representación de su *Giulio Cesare. Pezzi staccati* en el marco del Festival 10 sentidos. Escenificada en la capilla del Monasterio de San Miguel de los Reyes, esta pieza breve de Castellucci nos conduce por el texto dramático de William Shakespeare a través de tres momentos, entre el éxtasis y la caída de Julio César y la elegía de Marco Antonio. Pero es justo decir que uno olvida la palabra *shakespereana* nada más comenzar la obra. Atrapado, cuando no abiertamente cautivado, por la forma de Castellucci de entenderla. De hacerla suya. Reflejando cada palabra, cada inflexión, cada gesto y cada silencio en sus actores.

Ya desde su primera escena, en la que una endoscopia rastrea, hasta llegar al fondo de la garganta del actor, el origen de la voz, *Giulio Cesare. Pezzi staccati* describe esa reflexión de Ludwig Wittgenstein que Castellucci hace suya: *lo que se refleja en el lenguaje no puede expresarse a través del lenguaje*. Las palabras, pocas, y los silencios, numerosos, crean (con la complicidad de la acústica de la capilla) una especie de fondo sonoro que arropa a los actores; que desnuda sus miradas ante el público. Que los expone sin apenas barrera o distancia. Tal es el caso de la entrada en escena de Julio César, cuyo paso grave retumba una y otra vez; cuyas expresiones, ojos y energía se clavan en nosotros con tal fuerza dramática que resulta imposible no sentirse afectado. Y la grandeza de todo ello es que uno juraría escuchar el monólogo de César en cada gesto, pese al silencio total con el que el veterano Gianni Piazzi acomete la pieza. De tan poderosa que es su presencia, de esa mezcla de temor y conmiseración que desprenden sus ojos cansados, de la fisicidad con la que notamos cómo transportan su cadáver amortajado fuera de escena, Castellucci logra trasladar el efecto de de un lenguaje reflejado sin palabras. A través de la íntima emoción, del sobrecogimiento, con la que seguimos la evolución de la escena.

Rostros de la vejez o la mutilación (los actores que interpretan a Marco Antonio, además del habitual Dalmazio Masini, han sufrido una traqueotomía que les dificulta el habla), los personajes de *Giulio Cesare* llevan hasta el límite el texto de Shakespeare, desplazando el peso de la tragedia de sus palabras a lo

visible. A la violencia con la que las declaman, a los sentimientos brutales que dibujan sobre el escenario, recalcando en su impotencia la fuerza de cada palabra. Hablándonos una y otra vez, mirándonos y observándonos desde los escalones de la capilla, escrutándonos de tal manera que solo podamos sentir el misterio que envuelve a cada escena. Ya sea en la elegía de Marco Antonio, en la aparición de ultratumba de Julio César o en el impasible corifeo que asiste a los personajes durante la tragedia. Y que nos pone frente a frente con ella. Como una experiencia directa, arrancada de cualquier tentación escénica, de cualquier licencia estética que suponga un añadido. Cara a cara con los personajes. Con todo aquello que se vive, se palpa, detrás de sus palabras.

Sin duda, puede resultar paradójico señalar que la de Castellucci es una lectura clásica del texto. Pese a la endoscopia, las proyecciones sobre pantalla y las peculiaridades de sus actores protagonistas, *Giulio Cesare* ofrece una lectura transparente del texto *shakespereano* en la que la técnica, los medios dispuestos, no buscan imponerse sobre este. Tan solo, acaso, ponernos en contacto con él. Enseñarnos sus entretelas, su fuerza, la energía que nunca deja de latir en sus palabras, el éxtasis y el misterio. Enseñarnos a leer a sus personajes, sus gestos y lo que aquellos dicen de estos. Invitarnos, en suma, a reflexionar sobre la relación entre actores/personajes y el público. Sobre el encanto con el que se mueven en escena, apareciendo y desapareciendo, haciendo visible todo aquello que las palabras no muestran. Creando imágenes de una belleza, esta vez sí, sobrecogedora. En las que el teatro se funde con la filosofía y la experiencia con la invitación a llevar a cabo una reflexión teórica (no en vano, la obra se enmarca en un curso de lingüística propuesto para la ciudad de Bolonia en 2014).

El ambiente de la capilla de San Miguel de los Reyes, sin duda distinto al de un escenario teatral corriente, contribuyó a crear esa sensación de misterio y, prácticamente, de milagro. A medida que la tarde caía o que el canto de los pájaros se infiltraba en mitad de una escena. Con el silencio que hacía todavía más presentes, más palpables, a los personajes de la tragedia. Sin distancia, ni dramática ni física. Integrados alrededor del público. Y todo ello en menos de una hora de espectáculo. En unos pocos minutos en los que Romeo Castellucci nos invitó a pensar en nuestro lugar en el espacio teatral, en nuestra relación con el lenguaje y en cómo el arte es capaz de crear un discurso para reflejar todo aquello que las palabras no pueden decir. O que, simplemente, necesitan expresar de otra forma. Con pequeños detalles, escrutando los rostros y miradas de sus actores, siendo arrebatados por su fuerza, por su violencia. Zarandeados por una idea de teatro, de dramaturgia y puesta en escena, que había que conocer en directo. Inolvidable. En muchos sentidos, *Giulio Cesare. Pezzi stacatti* fue una lección, pero al salir de la obra lo que flotaba en el ambiente era ese fantástico misterio con el que el dramaturgo italiano nos invitó a habitar el origen de la tragedia.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

---

**Classe, de Guillermo Calderón (Carme teatre, Valencia. Del 4 al 11 de marzo de 2018) | por Óscar Brox**

Supongo que es una cuestión de edad notar cómo se agiganta esa brecha entre la juventud de ayer y la actual. Entre los asquerosos arrebatos de nostalgia de un tiempo pasado y la vitalidad con la que un adolescente emprende sus primeros pasos por el mundo. Lo fascinante de la juventud es que aún no tiene que borrar nada de su memoria. Tiene derecho a equivocarse, a la rebelión o a la vergüenza, como instantes de un despertar a la madurez que, puede ser, lo trastoque todo. O lo barnice con ese molesto sentido común que hoy en día puede pasar por abrazar al capitalismo a la desesperada, ponerse el traje de los domingos para ir al trabajo y esquivar, con bastante indiferencia, esa porción de instancia crítica que la realidad nos exige si no queremos convertirnos en unos perfectos gilipollas.

Al comienzo de *Classe*, una barricada construida con libros y materiales de estudio separa al público del escenario; lo que sucede entre el profesor y su alumna y esa revuelta estudiantil en tiempos del Plan Bolonia que tiene lugar fuera del aula. Entre el grupo de estudiantes que sale a la calle para reclamar una educación mejor y, quizá, la alumna que quiere explorar con un poco más de profundidad esa exigencia. Que encuentra en su profesor el lugar, más que la persona, desde el cuál reflexionar sobre la educación, la juventud y el porvenir. Lo que se gana y lo que se pierde. Lo que se vive y lo que se trunca con la experiencia de vivir. Lo que podemos esperar y lo que, a pesar de todo, nunca conseguiremos atrapar.

Profesor y alumna se sumergen en un combate de monólogos y silencios (y estos últimos, en ocasiones, acaban convirtiéndose en un diálogo secreto entre los actores, entre sus cuerpos y miradas), en el que el texto de Guillermo Calderón pone en liza algunos de los aspectos comentados: ¿Qué se trata de defender cuando acudimos al rescate de la educación? ¿El futuro? ¿El derecho a poder equivocarnos en la vida? ¿La vitalidad a la que renunciamos a medida que penetramos en el mercado laboral, en el oficio de ser adultos? Todo eso, y un poco más. Pero, sobre todo, la energía y el ardor con el que sostenemos una causa. La falta de apatía, la falta de respeto, la falta de miedos y el deseo de devorar cada brizna de vida. Sentimientos que tantas veces expresan Àngel Figols y Maria Andrés a través de unos personajes con fondo y dimensión, en continua evolución sobre el escenario,

construyéndose en cada palabra, en cada monólogo, en cada gesto. Sin interrupción alguna. Confiando en que el espectador quedará atrapado en la naturalidad con la que se va hilando esa hora de clase. A medida que surgen los fragmentos del pasado, las confidencias, los miedos, los futuros que no fueron y los que quién sabe si llegarán a ser.

A un dramaturgo como Xavi Puchades, siempre cuidadoso con los diálogos y la escritura de personajes (desde el monólogo con Begoña Tena *Una indígena els va guiar a través de les muntanyes* hasta el teatro escrito en *Saqueig*), el texto de Guillermo Calderón le viene que ni pintado. *Classe* bien podría ser un monólogo larguísimo contrapunteado por pequeñas intervenciones que engarzan las diferentes partes de este (la exposición brutal del maestro a la experiencia de la vida), pero el atento trabajo sobre los personajes concede una fluidez a las palabras de Calderón que hacen que, incluso en los silencios, el hilo entre profesor y alumna nunca parezca detenerse. Al contrario, puesto que, poco a poco, va *in crescendo* hasta el hermoso cara a cara final en el que la amargura de una juventud del pasado se enfrenta a la vitalidad del presente. Al derecho de rebelión, aunque fracase. Al optimismo antropológico. A la utopía. A cualquier cosa que se pueda vivir, porque se tiene que poder vivir. O sentir. O exprimir hasta que se quede seca. Porque, más que de pasados o de futuros, *Classe* parece hablarnos de la energía que hace falta para construirlos. Porque, sí, siempre guardaremos una fascinación, pública o secreta, por la juventud y cada primera vez que hicimos algo. Pero lo que es innegociable es esa voluntad, ese bloque de posibilidades, esa pasión enardecida, con la que hay que defender la sociedad. O la educación. O el futuro. La revuelta antes que la resignación.

El mérito de esta adaptación de *Classe* es que todo funciona con una limpieza, con una claridad, con una frescura encomiables. Cada cosa está en su sitio y se podría decir que cada elemento traído a escena cumple su propósito: crear en el público ese enardecimiento, esa excitación, ante una vida que, aunque sea en una pequeña escala (o en una grande, no nos engañemos), hemos traicionado. A la que hemos renunciado con ideas cómodas o porque se nos quitaron las ganas de sufrir.

Remover, pero también conmover. Lanzar una tormenta de mierda, como hace el profesor cuando barre todos los fantasmas que le han hecho un nudo en el estómago, y plantar una semilla para confiar en el futuro. Hablar de tú a tú, sin quedar superficial, sabiendo cómo trasladar el ardor político de la vida sin, precisamente, hacer política ni campaña (y qué buenos son los autores latinoamericanos en eso, ya sea Calderón o el Santiago Mitre de *El estudiante*). Manifestando, en definitiva, un derecho a rebelión. Contra el conformismo. Contra la indiferencia. Por muchos fracasos que vengan. Porque con ellos, en cierto modo, es como aprendemos a estar vivos. Y es ahí donde empieza todo.

[...]

Si no quieres perderte ninguna reseña de las que publicamos, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

***Harket (protocolo)*, de Juan Pablo Mendiola (Sala Ultramar, Valencia. Del 8 al 11 de marzo de 2018)** | por Óscar Brox

A propósito de *Dystopia*, recientemente repuesta en el Teatre Micalet, hablábamos de cómo el uso de las nuevas tecnologías, desde la proyección de cine al *mapping* tridimensional, servía de apoyo a su director, Juan Pablo Mendiola, para reflexionar sobre los límites del Yo. Sobre la identidad y una realidad cada vez más precaria. En este sentido, *Harket (protocolo)* podría ser una versión reducida de aquella, una pequeña pieza mediante la cual desarrollar sus ideas en torno al espacio teatral, el cuerpo del actor y su relación con las herramientas digitales. Todo ello envuelto en una historia que juega con los elementos de la distopía y la ciencia-ficción, al plantear el encierro de su protagonista en un búnker ante una catástrofe que ha puesto en cuarentena a la población mundial.

Cristina Fernández, que también protagonizaba *Dystopia*, carga con el peso de la obra, haciendo de su cuerpo la principal herramienta de expresión para plasmar la agonía que consume a su personaje. Esa mezcla de rutinas físicas y juegos mentales que alimentan al sistema operativo que rige el búnker mientras su único habitante humano languidece en un entorno cada vez más opresivo. En el que los pasos de baile de Fernández no solo dimensionan un espacio desconocido, sino que también revelan su límite, su falta de profundidad. Esa presión que mina poco a poco la estabilidad de su protagonista.

Resulta interesante cómo el *mapping* tridimensional genera sobre el escenario el efecto de una segunda piel, abrigando a su protagonista en una especie de hogar (una ilusión, un efecto óptico) que recalca la soledad en el búnker sellado. Los pasos de baile de Fernández se acompañan al trazo digital que modifica el aspecto del escenario, la presencia de videocámaras acentúa el paso del tiempo a través del diario personal que graba su protagonista. Y la voz de Map, cuyos diálogos alimentan el inevitable choque con una tecnología inhumana, subrayan ese horizonte

en el que el solucionismo tecnológico condenará a nuestra existencia emocional a la obsolescencia. De ahí, precisamente, que *Harket (protocolo)* se erija como una interesante reflexión sobre nuestra identidad, dada la dificultad de poder sobreponerse a ese entorno multimedia que aísla a su protagonista en las entrañas del búnker.

Mendiola emplea la danza, además de como mecanismo de expresión, como forma de reconocer a ese cuerpo atrapado en rutinas que lo extenuan hasta convertirlo en un eslabón más del sistema que dirige el búnker. Como, diríamos, la única expresión de la identidad de su protagonista, a medida que reacciona ante la música, los cambios de escenario o el frágil equilibrio emocional conforme pasan los días de encierro. De ahí, la importancia que tiene el cuerpo de Cristina Fernández, su manera de llevar cada reacción al extremo físico, para subrayar el lugar en el que está encerrada, la ilusión que el *mapping* y las videoproyecciones construyen a su alrededor. Una danza que, en ocasiones, podría recordarnos al videoarte, desgajada de la historia que explica la obra, concentrada únicamente en retratar el cuerpo al límite de su protagonista. Y ese escenario virtual que la mantiene apresada.

En *Harket (protocolo)* se conjugan teatro y cine, danza y proyección tridimensional, haciendo de la experiencia lo más parecido a una película *live-action*, con su trama de suspense y sus bellos momentos apoyados en el uso de la tecnología digital. Sin embargo, junto a *Dystopia*, uno cree ver en las propuestas de PanicMap algo más: no solo la voluntad de explorar los límites de la experiencia teatral, sino también la de jugar con los géneros, con la ficción más tradicional, para enfrentarnos a ese futuro cercano en el que la tecnología pone en riesgo nuestra existencia emocional. En el que cada cuerpo se verá en la obligación de dimensionar su espacio, trazando las líneas de su realidad, los contornos de su hogar. De, en definitiva, su identidad. Por eso, el búnker claustrofóbico en el que tiene lugar la acción es, en sí mismo, una alegoría del colapso digital actual, en el que esparcimos un poco de nuestras identidades en la Red sin tener del todo claro si, con ello, sacrificamos una porción de nuestra personalidad. Si, en cierto modo, somos también prisioneros de unas rutinas y juegos mentales como los que plantea el ordenador de *Harket (protocolo)*. De ahí que la experiencia sea tan fascinante como inquietante, a medida que se hace palpable el callejón sin salida en el que se halla su protagonista. A medida que el fallo de la tecnología la deja a merced de una realidad en la que no se puede reconocer. Y esa, quizá, es la única prisión de la que su cuerpo no puede escapar. En la que las bellas imágenes digitales se desmoronan para hacer visible el espacio angosto en el que se ha desarrollado la obra. La presencia de su protagonista, sola, aislada, en medio de la oscuridad del escenario.

[...]

Si no quieres perderte ninguna reseña de las que publicamos, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---