

***Incendios, de Wajdi Mouawad. Dirección de Mario Gas y producción de Ysarca (Teatre principal, Valencia. del 11 al 21 de mayo de 2017) | por Óscar Brox***

Decía Wajdi Mouawad que el exilio forzado de su tierra natal en el Líbano supuso un desgarró tan grande que se sintió partido en dos mitades. Y uno podría pensar que fue la necesidad de conciliar esa mitad perdida, la que acabó sepultada entre las cenizas del odio de la guerra, la que movilizó a Mouawad para capturar el sentido de la tragedia en su obra. El sentido y, también, la fuerza. Ese órdago casi volcánico con el que sacude la conciencia del espectador a medida que escarba en los relatos de la Historia; en las historias de madres, hermanos e hijos. En busca de las promesas, los anhelos y los sueños cuyo dolor, tanto tiempo después, permanece coleando en la memoria de sus personajes.

*Incendios* arranca con la muerte de Nawal, la madre. Una muerte que, elocuentemente, viene acompañada por el silencio de sus últimos años de vida y la obligación de que sean sus hijos los encargados de romperlo remontando las aguas de su genealogía familiar. De ese árbol que hunde sus raíces en el Líbano, del que tanto Simon como Jeanne, apenas conocen unos retazos. De aquel padre y de aquel hermano a los que nunca han puesto rostro, cuyo desconocimiento, más que misterio, inspira un sentimiento de vergüenza; la misma con la que ambos hermanos reaccionan inicialmente a los postreros deseos de la madre. Esa vergüenza, expresión nítida del orgullo confuso, que Mouawad elige para guiarnos a través de las diferentes etapas de su tragedia, en dirección a su catarsis final. Toda vez que Simon y Jeanne sean capaces de reconciliar la parte que se perdió con el desgarró del exilio.

La potencia dramática que acompaña a un texto como el de Mouawad es interpretada por Mario Gas y su equipo artístico como una oportunidad para poner negro sobre blanco ese manantial de emociones que brota desde el mismísimo interior de sus personajes. Que se puede notar en la ternura con la que Ramón Barea interpreta al notario Hermille Lebel, en esos aspavientos con los que trata de difuminar la barrera que le separa de los hijos de Nawal; la misma, prácticamente, que nos separa a nosotros, espectadores, de ellos. A falta de notar ese mismo desgarró en nuestro interior, como la clase de herida que no pertenece a una historia aislada, sino que, más bien, se erige en signo de un tiempo (el Siglo XX) surcado de desgarró que cicatrizan lentamente. Así, Gas elimina todo lo que de accesorio pueda haber en el teatro actual para primar en escena la importancia del efecto que produce en los actores el texto de Mouawad. La serenidad con la que cada intérprete describe el sentido de la tragedia familiar; cómo lo hacen propio. Como esa Nawal joven, a la que da rostro Laia Marull, cuya historia de amor con Wahad engendra las raíces de una futura historia de violencia. Porque es, precisamente, eso, las vueltas de la Historia, lo que tanto fascina a Mouawad. Esa impresión de que, cuanto más se echa la vista hacia atrás, más torcidos se encuentran los

renglones de la Historia.

El largo desarrollo de *Incendios*, casi cinematográfico, incluye *flashbacks* al pasado y cruces de personajes en escena, que Gas integra de manera armónica, sin apenas hacerse notar, como presencias que pertenecen a un mismo universo. El del dolor y el desgarró, el de las historias cuyo final no ha encontrado todavía las palabras justas. En ese sentido, resulta conmovedor presenciar los monólogos de Núria Espert como una Nawal ya envejecida que repasa en su memoria todos los acontecimientos que han baqueteado su vida. Conmovedor, que no emotivo, pues en ellos se encapsula todo el horror y todo el amor (las dos mitades de la identidad del dramaturgo libanés) que dan forma a *Incendios*. Todos los incendios. Todas las palabras de amor, de odio, de ternura, tristeza y comprensión que la madre tiene a su disposición para *hacernos vivir* su tragedia. De ahí, pues, que algo se detenga cada vez que Espert sale a escena; incluso, cuando solo se trata de una presencia silenciosa tras los personajes. Y ese algo, intuimos, ese algo que tanto nos conmueve es el sentido de una vergüenza, de una dignidad, con la que tratamos de recomponer los pedazos perdidos de nuestra identidad.

En muchos aspectos, *Incendios* supone una aproximación descomunal a la dramaturgia de Wajdi Mouawad, en tanto que su catarsis final lleva a todo el público (se conozcan o no la obra original o el filme dirigido por Denis Villeneuve) al llanto. A la expresión más descarnada de ese desgarró, que cada uno hace suyo como si, después de tres horas, todos fuésemos hijos de Nawal o hermanos del autor libanés. Sedientos de esa vida que se ha desarrollado en el sencillo espacio escénico concebido por los artífices del montaje, en el que poco o nada sobra. Y en eso se puede incluir la brusca irrupción musical de Nihad, al ritmo de Talking Heads, que culmina con ese grito (más que canto) del *Mother* de John Lennon. O la parte audiovisual integrada en la pared central del escenario. O la dicción a veces complicada de Álex García, que quién sabe si no está llevando varios pasos más allá las dificultades de su personaje para expresarse sin algo que no sea la violencia de su cuerpo. Porque *Incendios* es, ante todo, una reunión. O un encuentro con todo aquello que siempre, pese a las circunstancias, a los desgarró y los olvidos, se mantuvo con vida. Ese amor que se cifra en las miradas de Espert y Marull, esa vergüenza en las de Carlota Olcina y Álex García, o esa ternura en la de Barea. Pero, por encima de todo, esa fuerza con la que todos los actores defienden un texto que, tres horas después, se nos antoja más grande que la vida.

[...]

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

---

**Voronia, de La Veronal (Teatre El Musical, Valencia. del 7 al 8 de abril de 2017)**

| por Óscar Brox

Voronia, se nos informa previamente, es una cueva que se encuentra en Georgia. La cueva más profunda del mundo. Y en esa profundidad, en toda su negrura, encuentra La Veronal una alegoría para esa reflexión sobre el mal que describe su nuevo trabajo. También, por qué no, de las obras de Dante y Milton, de la religión como forma simbólica o de la dramaturgia de Romeo Castellucci. Decía Marcos Morau, cabeza visible de la compañía de danza, que la intención con *Voronia* es que teatro y danza ofrezcan al espectador los motivos para, a medida que la función avanza, construir un relato. O una impresión. Quizá por ello, uno siente ese primer relámpago nada más comenzar la obra como un ejercicio de seducción, de mirar hacia las tinieblas del hombre, a esa oscuridad primigenia, para buscar en ella los restos, los trazos, la esencia de nuestra humanidad. No en vano, los primeros compases de *Voronia* se estructuran a partir del pulso electrónico de una banda sonora que parece acompañar al cuerpo de bailarines. Si bien no se trata de acompañar sus movimientos a la música, ya que la técnica que ha desarrollado la compañía elude la tentación de una coreografía sencilla. De hecho, uno piensa que tras esa compleja red de movimientos se halla el deseo de hacer accesibles los cuerpos, de habitar el espacio escénico.

Morau y su compañía nos introducen en un submundo acostumbrado a mirar hacia arriba, a una figura impasible que se pregunta si no debería borrar su presencia de ese mundo. Para ilustrar esa relación vertical, un inmenso ascensor hace acto de aparición en escena. Tras él, una serie de escenas que narran, que nos acercan o que se aproximan, esa caída, condena o purgatorio, que tras algo parecido a un banquete celestial se le tiene reservada a la condición humana. De ahí que la elaboradísima puesta en escena describa un cierto erotismo teñido de desesperación a medida que los cuerpos de los bailarines se entrelazan en una veloz coreografía de movimientos. Entre otras cosas, por esa sensación de choque, de roce, en la que cada bailarín expone todo su cuerpo en el espacio escénico, en un gesto que podría interpretarse como arrojar un poco de luz en mitad de la oscuridad; palpar a ciegas lo profundo de una cueva que nunca será iluminada; recorrer esos otros cuerpos extraños con la ansiedad que produce ese contacto efímero, tan pronto se desentrelazan para continuar su febril coreografía en otra dirección.

La ambientación contemporánea del espectáculo, que describe algunos de los valores estéticos de nuestro tiempo (frialdad, asepsia, distancia, etc.), coexiste con el repertorio musical clásico (de Verdi a Wagner) que, poco a poco, va adquiriendo la obra. No sería de extrañar que, más que su grandeza, lo que buscase La Veronal fuese la sátira. El contraste con ese mundo desesperado que se agita en torno a la mesa del banquete sin poder escapar a su destino. En el que las pasiones, humanas o no, se ilustran a través de las imágenes que, como momentos estelares de la humanidad, dibujan con sus movimientos los bailarines. En definitiva, en el grado de intensidad, de exigencia, con el que cada personaje lleva al límite su cuerpo para hacer accesible algo tan difícil, tan arduo, como es la más pura emoción.

Más allá de la frialdad o la distancia, nuestro tiempo destaca por la sobreabundancia de estímulos. Por la frustración y la falta de tolerancia, y seguramente por tantas otras cosas. Uno intuye que algo de ese sentimiento flota en la *Voronia* de La Veronal, mezclado con la danza abstracta que practican. Y que, como resultado, todo su tercio final es lo más cercano a una batalla con los impulsos, con esa esencia del mal sobre la que se pretende reflexionar. De ahí que en su extenuante, brillantísima, puesta en escena, nos quede la sensación de que en la exuberancia de los movimientos de La Veronal hay, también, un gesto desesperado, radical, de hallar esa esencia humana. Frágil. Delicada. Tan delicada que se evapora tan pronto los cuerpos se rozan, mientras brazos y piernas resbalan por las extremidades, descansando apenas un segundo para ejecutar un nuevo giro hasta el límite de sus fuerzas.

Puede que la belleza de *Voronia* esté en ese sustrato humano que encuentra el público al armar el relato, la conexión entre música, teatro y danza. En la violencia, la fisicidad y la entrega con la que un ballet de cuerpos trata de abrirse paso en mitad de la oscuridad más profunda. En la violencia con la que el ritmo electrónico se impone sobre el escenario. En la violencia con la que la fuerza expresiva de la simbología religiosa apela a los sentimientos más primarios y arcaicos: al terror, a la fascinación, al deseo inalcanzable. Sentimientos todos ellos que Morau y su compañía conjugan a través de la danza. Por eso, descender a la cueva de *Voronia* supone, para el espectador, una exigencia añadida: no solo la de armar un relato, sino la de dejarse llevar por la misma seducción con la que unos cuerpos tratan de encontrarse en la oscuridad. Tal vez, porque es la única manera de entender, en el roce furtivo de aquellos, en qué consiste estar vivo.

[...]

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

---

***Who is me. Pasolini*, de Àlex Rigola (Las naves, Valencia. del 3 al 5 de marzo de 2017)** | por Óscar Brox

Probablemente, pocos artistas reflexionaron tanto sobre sí mismos, sobre su producción intelectual y las contradicciones morales que entrañaba su tiempo, como Pier Paolo Pasolini. Si su obra constituyó, en cierta manera, la búsqueda de una forma, sus palabras manifestaron la búsqueda, si más no la necesidad, de un sentido. *Who is me. Pasolini*, la propuesta escénica de Àlex Rigola, bascula entre varias cuestiones: la búsqueda y la necesidad, la forma y el sentido, el poeta y el hombre. Y lo hace desde la intimidad de una puesta en escena tan austera como cercana, bajo la luz tenue que alumbra el interior de un contenedor de madera. De ese contenedor que, paulatinamente, se transforma en el interior de Pasolini; en el que reverberan sus palabras, sus pensamientos, los episodios vitales sobre los que se detiene puntualmente. Pero también la muerte; ese asesinato que resulta inevitable que envuelva a su figura como manifestación última de su revuelta. De su mirada sobre los chicos del arroyo, de su evocación de esa cultura friulana que tratará de preservar en su primera poesía, de su lucha frente a una burguesía que devora a grandes bocados las pequeñas virtudes del subproletariado. Y, finalmente, de su interés por construir un lenguaje, cuando no una forma (de la poesía a la prosa, y de esta al cine) que sepa cómo reflejar esos momentos de lo sagrado que le recuerdan a un mundo definitivamente perdido.

Rigola y su actor, Gonzalo Cunill, conciben su aproximación a Pasolini sin caer en tentaciones ni imposturas poéticas. Sin afectación ni engolamiento. Durante su monólogo dramático, Cunill busca la viveza de la palabra *pasoliniana*; la rabia, el desaire, la revuelta permanente que son propias del artista. Pero, también, la necesidad de contarse a uno mismo. De contar a ese Pasolini perdido en la noche de las luciérnagas, fascinado por los chavales del arroyo, entregado a sus bajas pasiones y a sus polémicas. Y en verdad resulta admirable la cercanía con la que Cunill traslada esa sensación, ese movimiento que nos descubre a un hombre, a un poeta, tratando de desentrañar sus propios misterios. Sus abismos y sus pasiones. Sin por ello dejar de interrogarnos por nuestra actitud frente a la cultura. A esa cultura moribunda que el propio Pasolini experimentaría, en forma de éxtasis y de posterior decepción, durante sus viajes a Nueva York, cuando observó el rápido proceso de asimilación por parte de la burguesía de todas aquellas tribus urbanas,

indómitas e inconformistas, que tanta fascinación despertaron en su primer contacto.

En este montaje, Pasolini habla de sus fantasmas y de sus realidades, de aquel hermano partisano muerto por fuego igualmente partisano, de su cercanía emocional con aquel aullido de Allen Ginsberg. De la relación bisexual con un padre al que desea desde pequeño, desde el instinto más radical. De aquella tierra de prímulas y olores que captura en todo su erotismo. De una Italia que no abandona el fascismo, ahora encogido bajo el ala de la democracia cristiana. Pero, sobre todo, del tremendo esfuerzo intelectual por mantener con vida una forma casi arcaica, condenada a desaparecer. Un interés, casi una obligación, por pensar de otra manera. Por construirse de otra manera. El temblor de una vida, de otra vida, que aún está por construirse. Cuyo miedo, representado en los múltiples procesos judiciales en los que se vio envuelto, en ese desencantamiento forzoso que le impone su entorno, sacuden los cimientos de la vida de Pasolini.

Ante una propuesta escénica como la de Rigola, tan rigurosa como profundamente humana, solo cabe reconocer sus numerosos aciertos y olvidar sus nimios errores (ese videoensayo sobre las miradas en la obra de Pasolini, un peaje innecesario en el ritmo de la obra). Entre los primeros, el esforzado acercamiento de su actor principal a una figura llena de aristas y matices, incómoda y difícil de capturar, que no deja de interrogarse una y otra vez, cuya sensibilidad se transmite, precisamente, a partir de su provocación. De la revuelta frente a la resignación. De una fertilidad intelectual que planta cara al inmovilismo de una cultura vencida por el aburguesamiento. Por mucho que, al final, venga la muerte, que diría Pavese. Y, por recordar al propio Pier Paolo, el llanto de dolor. “No me caracteriza ser apolítico ni independiente: me caracteriza la soledad”.

[...]

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:

---

***Inventario. Memorias de una aspiradora*, de Bárbara Bañuelos (Las naves, Valencia. 25 de febrero de 2017) | por Óscar Brox**

No hace mucho, a propósito del teatro de los Hermanos Oligor, decíamos aquello de *recordar es vivir*. En parte, porque uno construye historias para evitar que ciertas cosas caigan en el olvido; en parte, también, porque las representa, las escribe o las pone en escena, para crear esa impresión de que, después de tanto tiempo, todavía siguen vivas. Con *Inventario. Memorias de una aspiradora*, muestra de teatro mínimo de Bárbara Bañuelos, sucede algo parecido. Antes de comenzar la obra, el público puede pasear por el escenario y observar cada una de las piezas que la intérprete lleva recogiendo desde hace décadas. Fragmentos de otras memorias, tal vez insignificantes, que Bañuelos transfiere a su memoria al convertirlos en protagonistas de alguno de sus recuerdos. De ahí que *Inventario* tire del hilo de cada una de sus pequeñas cosas, ya sea el cartel adhesivo de un taxi alemán o el árbol genealógico del apellido Fournier. De puntos, aparentemente distantes, que Bañuelos une para narrar su historia personal.

En apenas 60 minutos, Bañuelos traza una geografía emocional mientras curiosear algunos de los objetos recogidos durante estos años. Y lo hace apostando por diferentes registros dramáticos. En este sentido, *Inventario* se puede ver como una colección de chascarrillos, anécdotas de esos momentos de torpeza y ternura que grabamos a fuego en nuestra memoria como parte de un aprendizaje vital. Pero, también, como fases de la construcción de la identidad creativa de Bañuelos. Como otro tipo de aprendizaje, esta vez artístico, en el que se busca construir una voz creativa para reflejar una voz personal. Para hacer arte con los recuerdos, los objetos perdidos y el anecdotario que los envuelve. Para hacer memoria visual, expuesta en la pared de la sala, de la memoria viva, y dibujar en cada relato la posibilidad de otro nuevo. De hecho, la cantidad de objetos acumulados por Bañuelos invita a pensar en diferentes funciones de *Inventario* en las que se narran otras historias, se presentan otras pequeñas cosas y conocemos detalles distintos de su autora.

A veces, la presencia en escena de Bañuelos permanece en segundo plano, con la vista puesta en la meticulosa organización con la que se presentan los objetos en el suelo. O en la proyección que tan pronto enseña la una ecografía del siglo pasado como aquellos fotogramas que demuestran que el padre de la autora fue figurante en *El bueno, el feo y el malo*. Y, sin embargo, es curioso cómo progresivamente nos acostumbramos a la figura de Bañuelos moviéndose literalmente entre sus recuerdos: a su anécdota de una época como azafata de vuelos internacionales, a la vez que unas prostitutas de carretera le aconsejaron sobre un reloj, etc. Buscada o involuntaria, lo cierto es que la dicción de Bañuelos,

esa sensación de que hay bloques que parece recitar de golpe y otros que se inventa a la carrera, dibuja una imagen cálida de la artista. Cercana, casi íntima, que estrecha el vínculo con un público que la observa en silencio a escasos metros. Que ríe sus chistes mientras, secretamente, comienza a inventar nuevos relatos a propósito de los objetos recogidos en este inventario.

*Inventario* pone un acento lúdico sobre el trabajo de investigación de la memoria. Lúdico porque Bañuelos transforma cada objeto en el eslabón de un juego de asociaciones que le permiten construir su itinerario creativo durante estos años, aunando lo aparentemente insignificante con lo esencial. Pero, sobre todo, presentando ante el espectador un recuerdo que vuelve a la vida gracias al trabajo en escena. Que comparte, que compartimos, que entremezclamos con los nuestros propios, con el mismo afán de evitar que caigan en el olvido. Porque, ¿acaso la ficción no es una respuesta creativa para recordar todo aquello que fue y ya no es? Para proporcionarle una segunda vida, o para detenerse en aquel momento en el que resultó importante. Para plasmar las emociones que suscitó, las anécdotas que desencadenó, la lección vital que contuvo.

En esta aventura *Out of the Box* emprendida por Las Naves, *Inventario* supone una estimulante experiencia teatral para reflexionar sobre los mecanismos de la memoria y las acciones creativas que el arte dispone sobre ella. Bárbara Bañuelos ha hecho de parte de su vida una colección de objetos a los que devolver su efímera vida. Un inventario de ficciones, un laboratorio de pequeñas historias, un drama minúsculo servido en escena para convertir la memoria individual en una experiencia colectiva.

[...]

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:

---

**Tierra del fuego, de Mario Diament (Teatre El Musical, Valencia. Del 27 al 28 de enero de 2017)** Dirección de Claudio Tolcachir | por Óscar Brox





En 1978, Yulie Cohen, una azafata de vuelo israelí de 21 años, fue herida en un atentado en Londres perpetrado por el Frente de Liberación Palestino. El ataque, que acabaría con la vida de su mejor amiga, devolvió a la memoria la tensión vivida durante las olimpiadas de Múnich en 1972, con la posterior contraofensiva de Israel para vengar la acción de Septiembre Negro y el bucle de violencia interminable entre dos pueblos, entre dos culturas y dos territorios. 23 años después, Cohen, que se había significado en la causa a través de diferentes acciones y grupos de discusión, pidió visitar en Londres al hombre que dos décadas antes estuvo a punto de asesinarla. Este giro de los acontecimientos debió llamar lo suficiente la atención del dramaturgo argentino Mario Diamant como para armar, a partir de él, la obra que dirige su compatriota Claudio Tolcachir: *Tierra del fuego*. No en vano, el conflicto árabe-israelí dista, en la actualidad, de una solución, de un freno sobre la violencia étnica y una acción social, cultural y política que permita la conciliación, cuando no la convivencia, entre dos pueblos perseguidos por sus heridas.

Más que sobre el perdón, *Tierra del fuego* gira alrededor de la comprensión; quizá, también, de la compasión. La puesta en escena de Tolcachir y su equipo imagina un espacio diáfano; apenas unas sillas y una larga mesa, rematado por el juego de luces que dibujan sobre la pared el enrejado de la celda o la ventana del hogar. Esa *aparente* desnudez escénica permite a los actores compartir espacio en todo momento, de forma que cada uno de ellos se proyecte, en su silenciosa presencia,

como la alargada sombra de las tribulaciones de su protagonista; esos lastres de los que su conciencia se intenta desembarazar; esas voces que, como un coro, se interrumpen y superponen sin dejar escuchar al otro. Al terrorista. Al hombre detrás del crimen imborrable. Al joven que fue y al adulto que se ha visto obligado a ser, privado de cualquier otra vida posible. De ahí que, ante todo, Tolcachir plantee el texto de base como un necesario recordatorio de la importancia de escuchar. De hablar, pese al dolor que produce cada vez que saltan los puntos de las viejas cicatrices.

La mayoría de personajes de *Tierra del fuego* manifiestan un ambivalente sentido de lo justo, el que atribuyen a sus respectivos dramas y el que rechazan conceder a quien identifican como el enemigo. Sucede en el tenso diálogo, casi monólogo, entre Yulie y la madre de su amiga muerta, y sucede también las conversaciones cotidianas con su marido. Cada vez que surge la idea de represalia, cada vez que la idea de justicia, cuando no de moral, pasa de ser una cuestión individual (la de Yulie para con su memoria) a otra de Estado. Y es que parece difícil plantear los argumentos del perdón y la culpa sin ceder al lastre colectivo de dos estados perseguidos por los errores de sus soberanos. Por Sabra, Chatila, los escudos humanos, los atentados en zonas de gran afluencia y el horror de la expulsión de la tierra materna.

En uno de los mejores pasajes de la obra, Hassan le explica a Yulie hasta qué punto el horror que llevó al pueblo judío hasta su tierra prometida se convirtió, con el expolio y el destierro, en el horror del pueblo palestino. De qué manera Palestina ha identificado en Israel el mismo Mal que aquellos encontraron en la Alemania de Hitler. La imagen, construida desde esa mesa de interrogatorio que separa a los dos personajes, no puede ser más poderosa al convertir un sentimiento de culpa colectivo en una cuestión individual, invirtiendo así los términos que señalábamos en el anterior párrafo. Al dejar a Yulie inerme frente a su identidad cultural; a lo que piensa, lo que siente y, sobre todo, lo que teme. En busca de comprensión, de compasión y, en definitiva, de otra alma que la escuche. Que lleve a cabo el difícil ejercicio de oír, de entender, unas palabras que a menudo preferimos olvidar. O enterrar, si tenemos los medios para ello. Pero que Diamant y Tolcachir desnudan en el escenario, exponiendo con claridad una herida que no se cierra.

Dice Hassan que uno de los motivos que le condujo a enrolarse en el FLP fue el asesinato de Gasán Kanafani. Y en aquel episodio, una de tantas atrocidades perpetradas por el Mossad, flota el recuerdo de la *trilogía palestina* (rescatada en España por **Hoja de lata**) que Kanafani consagró al exilio forzoso de su pueblo; también, por cierto, al dolor que llevó por caminos equivocados a aquellos que fueron obligados a abandonar su hogar. Que dramaturgo y director evoquen al malogrado autor palestino no es asunto baladí, pues su obra oscila entre los

extremos en busca de un punto de encuentro. De esa pizca de humanidad necesaria para entenderse; humanidad que no aporta la cobardía, el rencor o la mirada justificadora hacia la Historia (y qué interesante, por cierto, resulta el último episodio de la obra en el que Yulie se enfrenta a las convicciones de su padre). Porque en *Tierra del fuego* prepondera un sentimiento de hermandad que no es solo resultado de la vecindad entre israelíes y palestinos, sino de las heridas que, a base de infligirse mutuamente, han desfigurado sus respectivas historias. De ahí que, en un giro de la obra, se vincule el destino de la protagonista con el de su frustrado asesino (Wajdi Mouawad y su querencia por la tragedia griega como motor del drama estarían de acuerdo). Tal vez, pensamos, para plasmar con la mayor cercanía las raíces de un drama que surcan el mismo territorio. El de la moral, el de los hombres. El de los sentimientos.

No debe sorprender, pues, el éxito de *Tierra del fuego*. Su medido elenco de actores enfrenta con justicia unos diálogos moralmente afilados, en los que flota el rencor y el miedo a la culpa colectiva. De ahí ese afortunado hallazgo escénico que convierte a la mesa en una suerte de interrogatorio portátil mediante el cuál su protagonista ajusta cuentas con los diferentes personajes de su pasado. Tal vez por eso, uno tiene la sensación de que Tolcachir y Diament, así como su equipo artístico y sus actores, han exprimido las posibilidades dramáticas de una pieza que apela a nuestra conciencia, esta sí individual, para saber cómo sortear las trabas que las identidades nacionales y los imperativos morales colocan a la hora de buscar la reconciliación. O, si acaso, de hablar de motivos, de causas y consecuencias. Eso que Yulie Cohen aborda en su proyecto *Forgiveness* y que este montaje teatral no deja de explicitar en cada una de sus escenas: el de Israel y Palestina es un diálogo contra el olvido. La memoria de unas heridas en busca de comprensión.

[...]

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

---

***Philemon und Baucis*, de Joseph Haydn (Les Arts, Valencia. Del 8 al 15 de enero de 2017)** Dirección musical de Fabio Biondi. Dirección de escena y marionetas de Carlo Colla e figli | por Óscar Brox

Inspirado por el Ovidio de *Las metamorfosis*, recogido por Jean de La Fontaine en sus *Fábulas*, *Filemón y Baucis* es un cuento de carácter moral sobre la convivencia entre dioses y hombres. Moral, puesto que explora y se pregunta por la piedad, la bondad o el dolor a través de las penurias de un viejo matrimonio que recibe la visita de Júpiter y Mercurio. Charles Gounoud plasmó en su versión de 1860 de la fábula los elementos sentimentales de aquella sin por ello perder algunos de sus rasgos satíricos. En cambio, casi un siglo antes, Joseph Haydn, acompañado por el libreto de Gottlieb Konrad Pfeffel -amigo de Voltaire, entre otros- adaptó musicalmente aquel pequeño mito a las dimensiones de una ópera de marionetas. De manera que el clasicismo vienés y la ópera popular de la *singspiel* se entremezclan con las formas escénicas del teatro de marionetas.

*Philemon und Baucis*, la pieza que estrenó Les Arts con dirección musical de Fabio Biondi y dirección de escena y marionetas de la compañía Carlo Colla e figli, se ajusta a los parámetros de lo que debería ser una introducción a la ópera para el público profano. Y, sobre todo, para un público infantil, en particular gracias a la expresividad con la que el juego de marionetas conduce la sencilla historia del matrimonio de ancianos que recibe la visita de los dioses. Colla e figli, compañía milanesa con casi dos siglos de andadura, concibe el espacio escénico de la sala Marti i Soler como un antiguo teatro en el que sus pequeñas criaturas bailan sobre el escenario con la gracia, la expresividad dramática y la ternura como signo distintivo. No en vano, apenas se trata de dos escenas, salpicadas de diálogos y formas musicales menos exigentes (no por ello, menos hermosas), que la compañía italiana dibuja a través de un escenario tridimensional por el que desfilan dioses, demonios y hombres. Flotando, todos ellos, con la gracia de un arte tradicional, especialmente dedicado a un público joven al que cautivar con la precisión de sus movimientos en escena.

El desarrollo de la ópera se mueve bajo la batuta de Biondi, pero se apoya en la delicada sencillez de las criaturas de Colla e figli, capaces de arrancar la sonrisa del espectador con el gracioso baile del pato que guarda el matrimonio protagonista para las comidas de postín, así como de fascinar en su dominio del espacio con ese precioso desfile mitológico con el que se presenta la obra. Fiel a su brevedad, *Philemon und Baucis* reduce la carga moral de la historia para caer del lado de la fábula, ejemplificando en la piedad de los dos ancianos, que serán recompensados por Júpiter con la resurrección de los hijos que un rayo vengador mató, la vertiente humanista del texto. Su reflexión sobre la mezquindad, las

debilidades y las fortalezas del espíritu humano, capaces de desnudar y desarmar la indiferencia de un Dios. Tanto es así, que no resulta descabellado pensar que la música de Haydn y las marionetas de Colla e figli buscan posicionarnos en el lugar de Júpiter y Mercurio, desde esa altura que revela, casi que desvela, el vasto horizonte sentimental que música y muñecos dibujan como un paisaje para conmovernos. Para conducirnos hacia las emociones humanas de Filemón y su esposa Baucis, marcadas por el dolor de la pérdida y, asimismo, por la sencillez, por la intimidad, con la que pese a todo continúan sus vidas.

Sin duda, *Philemon und Baucis* es la clase de obra que, además de brillar en su medida ejecución musical a cargo del Centro de Perfeccionamiento, cautiva por el aire tradicional que respira su puesta en escena. Por la voluptuosidad de su juego con la expresividad de las marionetas y por la soltura con la que los monólogos se entremezclan con las partes cantadas y el acompañamiento musical. Una obra, pues, situada en el peldaño adecuado para cautivar a un público infantil al que la duración y los cánones no deben asustar, para el que organizadores y autores han preparado una reunión en una modesta casa entre un matrimonio humano y una pareja de dioses caídos de la Hélade. Una obra que, como en *La Fontaine*, tiene su lado de fábula sobre la gratitud y la piedad. Pero que, ante todo, dibuja un bello espectáculo con el soporte de unas marionetas que nunca dejan de bailar sobre el escenario. Ante la mirada encantada de un público entregado a las formas más populares, y sobre todo más bellas, del Arte.

[...]

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

---

***Famélica*, de Juan Mayorga (Teatre EL Musical, Valencia. 4 de diciembre de 2016)**

Una producción de La cantera | por Óscar Brox



La pasada temporada escénica de El Musical concluyó con la representación de *Reikiavik*, tal vez una de las obras más destacadas de Juan Mayorga. Y de ella, entre otras cosas, señalábamos su habilidad a la hora de valerse del Arte para construir la Historia, proponiendo un diálogo alrededor del Poder, la identidad, la colectividad y el fracaso. *Famélica*, otro Mayorga en plena forma, recoge el testigo de aquella para, acaso, amplificar la profundidad de algunas de sus reflexiones. A diferencia de la tensa relación entre los ajedrecistas Fischer y Spaski en el escenario neutral de Islandia, *Famélica* nos traslada a las entrañas de una empresa cualquiera, en la que las relaciones entre sus trabajadores parecen marcadas por sus respectivas ideologías. Curiosa ironía, sin duda, en un tiempo lastrado por la falta de ideología, cuando no por nuestra sumisión completa a los dictados del capitalismo. Y es que Mayorga identifica en el corazón de la empresa, en su juego de sospechas, puñaladas por la espalda, ascensos y caídas, el perfecto circo romano desde el cuál representar lo que podemos entender, en la actualidad, por las pasiones humanas. Por ese anhelo de buscar un sentido para las cosas, aunque la mayoría de veces estas no tengan sentido. Ese mismo sueño que alumbró durante el pasado siglo no pocas guerras de ideas, cuando todavía quedaba lugar para intentar divisar un nuevo horizonte.

Jorge Sánchez, encargado de la dirección y la puesta en escena de la obra, concibe un espacio escénico ciertamente austero; apenas unos cubos, una mesa y una puerta para recrear el interior de una oficina. Una decisión inteligente, en tanto que la facilidad con la que se producen las transiciones y cambios de escena permite respetar la fluidez con la que se sigue el texto (y sus múltiples capas y lecturas) de Mayorga; esa guerra de ideologías que el dramaturgo propone bajo un grupo de anónimos trabajadores escondidos bajo los seudónimos de Gramsci, Berlinguer, Luxemburgo o Togliatti. Como en *Reikiavik*, en definitiva, sin ocultar ese proceso de recreación de una pequeña parte de la Historia del Siglo XX. Aquí, con el comunismo como elemento nuclear para discutir el estado de melancolía en el

que vivimos bajo el yugo del capitalismo. O de este presente. En boca de los actores, esa guerra de ideas deviene una sopa de letras, un galimatías o una defensa ardorosa de unos ideales estancados en el tiempo, vencidos por la propia pereza y el inmovilismo. Por el cortoplacismo y la necesidad de sacar rédito y provecho casi de inmediato. Porque, no lo olvidemos, esa empresa ficticia, como la partida de ajedrez evocada en *Reikiavik*, no deja de ser un modelo a gran escala de cualquiera de nuestros entornos cotidianos. Otro espejo en el que mirarnos.

La soltura con la que el elenco de actores se deja llevar por las palabras de Mayorga es encomiable. No solo porque, diríamos, no son textos fáciles, sino también por esa precisión a la hora de poner el acento en la ironía cuando toca y de tocar con delicadeza lo humano cuando debe. No en vano, las obras de Mayorga nunca esconden su artificio; al contrario, pues se trata de otro elemento más de la puesta en escena. Los actores encarnan a sus personajes, pero también se retratan a sí mismos, evidenciando esa sensación tan molesta de artificialidad que nos rodea y sobre la que no podemos poner tierra de por medio. De ahí, pues, que el juego de engaños de *Famélica*, la seducción con la que las diferentes banderas atraen a los protagonistas hacia su causa, sea también una manera de mostrar, acaso con mayor desnudez, nuestras carencias e inconsistencias. Ese precario equilibrio entre valores, ideas, voluntad y anhelos. Tan precario, que prácticamente no resiste ante la primera factura. Ante el canto de sirena. O las bajas pasiones, las altas rentas o los rápidos ascensos. Territorios, todos ellos, en los que se fragua la auténtica ideología del presente.

Más que la legión a la que apelaban los versos de La internacional, es nuestra sociedad la que acusa verdaderamente la condición de famélica. La que necesita una dosis generosa de ímpetu, de pensamiento activo, de una estética y una ética. Tal vez sea atrevido asociar estas obligaciones a la obra de Mayorga, pero de lo que no cabe duda es de que *Famélica* las evoca con su inteligente juego entre la parodia y el ensayo. Como crítica de las condiciones intelectuales de nuestro presente y cómo sátira sobre nuestra manera de construir ese mismo presente. Como burla y como bello canto del cisne a unas ideologías lastradas por la falta de sacrificio, por el escaso apego, de quienes han tomado el testigo en la actualidad. Como un brillante ejercicio de teatro político que, he ahí su inteligencia, nunca necesita reclamar ese aire político para dar en la diana de nuestros fracasos y frustraciones.

No deja de resultar triste, después de todo lo dicho, que una obra del calibre de *Famélica* congregase a unos pocos espectadores en su única función programada. Que actualmente Valencia pueda disfrutar con bastante frecuencia de obras de Mayorga, o de Angélica Liddell, que se programe (y se aplauda con justicia) a agrupaciones como El pont flotant o se apueste por el teatro de nuevos formatos son grandes noticias. Maravillosas, si tenemos en cuenta las décadas de auténtica basura

política que hemos padecido hasta hace poco. Sin embargo, parece que esta nueva época necesita también un nuevo público y, fundamentalmente, un esfuerzo por acercar el teatro al pueblo (al pueblo de verdad, no al que imponen determinadas marcas creadas *ad hoc*). Por divulgarlo, en definitiva. Que obras tan estupendas como *Famélica* sirvan para hacernos reflexionar sobre nuestro presente y el trabajo que nos queda por delante.

[...]

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

---

***Birdie* (Teatre El Musical, Valencia. 5 y 6 de noviembre de 2016)** Una producción de Agrupación Señor Serrano | *por Óscar Brox*





Probablemente la imagen sonará a más de uno. La tomó el fotógrafo José Palazón a poca distancia de la valla de Melilla, en el momento en el que la guardia civil trataba de apresar a un pequeño grupo de inmigrantes apalancados sobre la parte más alta de la valla. Mientras, en segundo plano, dos personas disfrutaban de las instalaciones del campo de golf de la ciudad; unas instalaciones que supusieron varios millones de euros de los fondos europeos destinados a corregir desequilibrios. La fuerza de esa fotografía, que expone con claridad la separación entre dos mundos, protagoniza *Birdie*, la nueva propuesta escénica de la Agrupación Señor Serrano. Un proyecto, de nuevo híbrido entre el audiovisual y el teatro, mediante el cual la formación catalana vuelve a incidir sobre algunas de sus inquietudes: la manera en la que se construyen los relatos, las dobleces y pliegues de las imágenes y, fundamentalmente, la vinculación moral (cuando no, también, sentimental) que nos pone en relación con aquellas. O cómo son las mismas herramientas expresivas del teatro de nuevos formatos las que tienen la obligación de trabajar ese vínculo, esa relación.

En su primer acto, ambientado en la casa de Palazón, *Birdie* enuncia algunas de las claves generales en torno al flujo migratorio, la delicada situación del refugio y asilo a los inmigrantes y las derivas socioeconómicas que, en definitiva, reflejan ese desequilibrio en la respuesta humanitaria. O lo que, en esencia, expresa la fotografía de Palazón en su perfecto ejercicio de composición visual y su habilidad para capturar la hondura moral del suceso; con ese cruce de miradas entre inmigrantes, fuerzas de la autoridad y miembros de la burguesía local; entre lo que sucede, casi, a vista de pájaro y lo que acontece sobre el verde campo de golf. A diferencia de su anterior *A House in Asia*, Agrupación Señor Serrano parece más preocupada por incidir en la vertiente analítica de las imágenes, en sus pliegues, ecos y rimas, que en la construcción de un relato algo más cerrado. De ahí que *Birdie* siempre juegue con las metáforas que despierta la migración. Ya sea con los movimientos del vencejo, cuyo trino aparece una y otra vez en la banda sonora, o con el terror que infundían aquellos pájaros *hitchcockianos* que aquí adquieren, si cabe, una lectura aún más social. Pura alegoría de la descompensada situación entre naciones separadas por fronteras y vallados.

Si uno de los actos principales de *Birdie* abarca un pormenorizado análisis de los elementos y características de la fotografía tomada por José Palazón, se puede decir que el resto de la obra (aproximadamente, la otra mitad) consiste en trasladar al espectador al lugar de la acción; dentro de esa misma escena. En ese sentido, uno de los recursos más efectivos (y, curiosamente, también más sencillos) que emplean es el uso de una luz estroboscópica que dibuja sobre las paredes laterales del teatro el enrejado de la valla, dejándonos con la sensación de estar a un lado y a otro, en la posición de los golfistas que observan la escena y, también, del inmigrante de la capucha roja que se resiste a bajar y regresar a tierra de nadie. Y es que, si algo subyace en la puesta en escena de la

Agrupación, es la voluntad de erosionar las fronteras, también las barreras, morales erigidas en torno a una serie de discursos. Así, las mini-cámaras capturan, en una diestra coreografía de movimientos, esa larga marcha humana y animal que, desde los tiempos remotos, ha explicado la historia de la migración y el asentamiento. De la errancia y las raíces profundas. De la familia y del miedo al otro. Figuras, miniaturas repartidas sobre el verde tapiz del escenario, sometidas a las inclemencias del tiempo, la extinción y el olvido. Figuras a las que el esforzado trabajo de montaje concede, prácticamente, vida propia, identidad, trazando a partir de ellas la relación con ese mundo que está a la vuelta de la esquina, sobre el cual también albergamos una responsabilidad. Una sensibilidad.

Fotografía, inmigrante, vencejo. Imagen estática, proyección, figurita de miniatura, cuerpo en segundo plano. La elaborada propuesta escénica de Agrupación Señor Serrano concede vida y voz a cada uno de los elementos dispuestos. Vida, voz e instancia crítica, enunciada a través de ese agudo juego de espejos con la película de Hitchcock y el doble sentido con unos pájaros, los otros, que quizá no existen. Que en lugar de hablar de amenazas externas ilustran nuestros propios miedos. De esos mismos miedos que dibujan las vallas sobre las paredes del teatro y que, en un último esfuerzo, nos conducen hasta la parte más alta de la fotografía de Palazón. A vista, prácticamente, de ave. Cuando, definitivamente, la Agrupación Señor Serrano nos invita a ponernos en el lugar del protagonista en la sombra de su obra y dejar que el aire nos golpee en pleno rostro (qué brillante el uso de los dos ventiladores enfocados hacia el patio de butacas). Haciéndonos ver, qué duda cabe, que el volar no es solo para los pájaros.

Si la desnudez con la proceden los integrantes de la Agrupación es otra forma de poner de relieve el proceso de construcción de la misma obra, con ese reguero de miniaturas que pacientemente recogen y empaquetan en bolsas transparentes, la acción que narra *Birdie* refleja las historias, a menudo secretas, que habitan dentro de las imágenes. En sus márgenes. A vista, prácticamente, de pájaro. Y cómo, en la mayoría de casos, esas historias hablan de nosotros, del mundo que construimos y, en definitiva, de la responsabilidad que tenemos en su evolución.

[...]

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

---

**Bad Translation (Las Naves, Valencia. 5 de noviembre de 2016)** Una producción de Cris Blanco | por Óscar Brox



Lo que se pierde en la traducción debe ser el equivalente a ese momento de duda, de titubeo, en mitad de una conversación en otro idioma, cuando te empeñas en traducir automáticamente, sin fluidez ni naturalidad, esas palabras que se resisten. Cuando cedes un amplio margen a la ocurrencia, casi a la improvisación, para rellenar el pequeño vacío de una expresión que no sale, que no tienes muy claro si se dice así, asá o todo lo contrario. Sin reparar en la (presumible) estupefacción de tu interlocutor o, en el mejor de los casos, en la buena voluntad de hacerte creer que lo ha entendido. Quizá porque vivimos en una época en la que tecnología digital ha ampliado el campo semántico de la traducción, ahora más que nunca cada una de nuestras ideas, pensamientos, sensaciones y acciones se filtra a través de un dispositivo. Da igual si se trata de un procesador de texto, un archivo de audio o el *emoji* más ocurrente. En un punto u otro, siempre hay un proceso de intermediación entre nosotros y el mundo. O entre nuestras ideas, sensaciones y todo lo demás. La pantalla plana de una tableta, el escritorio de un ordenador personal o la lente de unas Google Glass.

*Bad Translation*, el último proyecto escénico de Cris Blanco, comienza *escenificando* la pantalla de un reproductor de vídeo. En el centro del escenario, la pantalla muestra el resultado de la alocada coreografía preparada por Blanco y su equipo para representar, artificial y analógicamente, el complejo entramado de esa tecnología digital. Casi en forma de *gag*, atropelladamente dinámico y divertido, que arranca las risas del público y el reconocimiento hacia su elaborada puesta en escena a base de ingenio, cartón y un ejemplar uso de cada uno de los recursos (efectos especiales en riguroso directo, mini-cámaras y una panoplia de cartulinas, *gadgets* y bastidores) a su disposición. Pero que, también, arranca una certera reflexión sobre un modo de vida que hemos asumido como habitual. Como una extensión de nosotros mismos, desperdigada entre carpetas, perfiles virtuales y selecciones musicales e iTunes, sin la cual, efectivamente, tal vez existiríamos un poco menos. O sin la cual, quizá, la realidad cojearía un poco más.

Con la gracia propia de un viejo *slapstick*, Blanco y el resto de actores elevan el nivel de dificultad de su propuesta replicando en decorados de cartón la interfaz de Facebook, Youtube o de un videochat, el Photoshop o un videoclip de Sia. O, ya puestos, el cambio de idioma en los comandos del Mac. Así, el espectador no deja de repartir su mirada entre lo que sucede en la pantalla de proyección y la frenética actividad, en sí misma una obra aparte, que mueve a los cinco intérpretes de un lugar al otro del escenario. De disfrazarse para remedar una suerte de parodia de *Chandelier* a barajar la posibilidad de interpretar en directo alguna escena de *It Follows*. Así, sin parar, hacia el más difícil todavía, mientras en pantalla los problemas se suceden, las llamadas externas interrumpen el visionado de la película y la traducción simultánea de las ideas en formato análogo adquiere, si cabe, unos cuantos puntos más de complejidad. Mientras, qué duda cabe, deja en el aire la sensación de que parece difícil replicar, *escenificar*, el denso entramado de estímulos que rigen nuestra vida digital, que es lo mismo que decir nuestra vida. A secas.

Puede que sea difícil encajar la idea, más o menos tradicional, que tenemos del teatro con el trabajo que lleva a cabo Cris Blanco. No en vano, esa mezcla de viejos y nuevos formatos, que a buen seguro haría las delicias de un Michel Gondry, pone el dedo en la llaga de un posible diálogo interdisciplinar. Entre el teatro y el audiovisual, así como entre lo analógico y lo digital. O entre nosotros y la realidad que construimos tras cada acción. Por eso *Bad Translation* es, a su manera, el intento de poner en escena esa densa maraña de estímulos y locas ideas que la pulcra precisión digital traduce en algo perfectamente comprensible para nuestros interlocutores, si bien al precio de encadenarnos a cada una de sus herramientas. Como si, más allá de esa burbuja, lo analógico perteneciese al País de las Maravillas. O al de Nunca Jamás. Desfasado. Olvidado. Perdido. De ahí que *Bad Translation* juegue con gracia la baza de su frenética

puesta en escena, de los errores y de la maravillosa inventiva de todas sus reconstrucciones de lo digital en formato cartón-piedra. Mediante la risa, a partir de la confusión entre medios, no deja de invitarnos a pensar en las dudas, los titubeos, la naturalidad de nuestros propios errores, que se pierde en la fría, casi perfecta, convivencia digital. Que, tal vez, nos hace un poco menos humanos. O que, simplemente, no ha prendido la mecha para empezar un diálogo. Entre el teatro y el audiovisual. O entre nosotros y nuestro mundo.

[...]

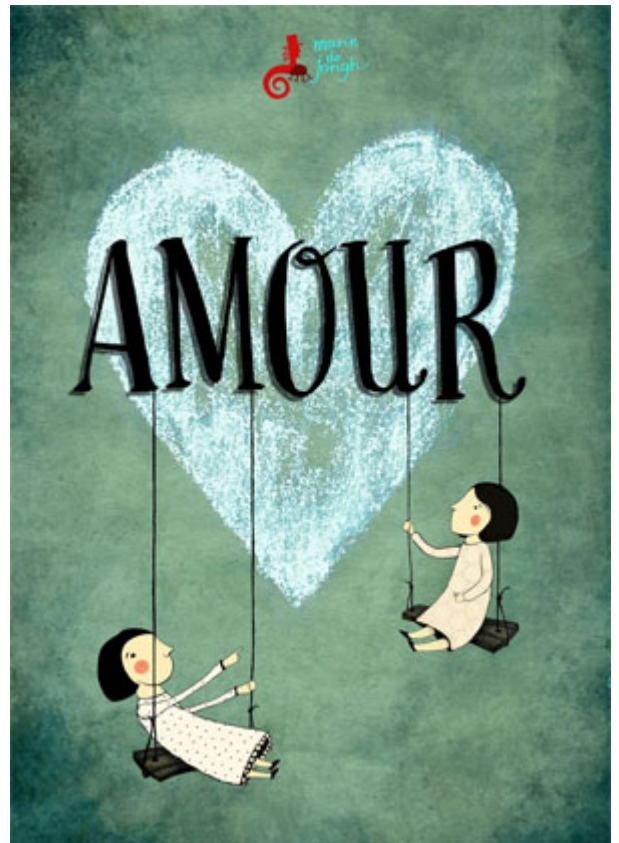
Si no quieres perderte ninguna reseña de las que publicamos, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

---

**Amour (Teatre El Musical, Valencia. 23 de octubre de 2016)** Una producción de Tartean teatroa y Teatro Arriaga Antzokia | *por Óscar Brox*



La fuerza creativa que despierta una edad tan temprana como la infancia invita a pensar en la multitud de recursos que las artes escénicas emplean para tratar de adaptar con gestos y movimientos aquellos fragmentos de vida que carecen de palabras. Que están formándose, a medida que pasa el tiempo y llegan las primeras experiencias. Abiertos, pues, a la fascinación continua; al descubrimiento del mundo, de las cosas, de lo que nos rodea. De todo aquello que, a falta de una pizca de sentido común y razón, permanece envuelto en el misterio. *Amour*, la creación de la compañía vasca Marie de Jongh, se acerca a esa edad tan tierna a través, precisamente, de esas primeras emociones que aparecen en la vida sin casi filtro, apelotonadas unas con otras mientras les proporcionamos un valor. Un sentido. Una historia. Y en esta obra la historia arranca con dos niñas y su incipiente amistad. Por ese descubrimiento común de las cosas de la vida: del pudor, del enamoramiento, del capricho, la ira, la tristeza y el esplendor de la felicidad. Emociones, teñidas por la moral, que crean un túnel del tiempo para mostrarnos a esos mismos personajes en su vejez, en el momento de recapitular sus vidas y, quizá, recuperar la franqueza de la mirada infantil para reconstruir un mundo que no se ha ajustado a lo que esperaban de él.

Con solo cinco actores y un espacio escénico sencillo en el que unas estructuras simulan las dos viviendas abiertas en las que habitan sus protagonistas, *Amour* consigue evocar la dulzura de esa mirada inocente a través de un elaboradísimo trabajo de expresión corporal y gestual. Sin palabras. Solo con la omnipresente

composición musical de Pascal Gaigne, trufada de sonidos familiares y acordes que acompañan a cada uno de los avatares de sus personajes, y con los minúsculos cambios de vestuario que acentúan la sensación de paso del tiempo. Nada más. O, mejor dicho, nada más que la capacidad de sus actores para trasladarnos a toda esa biblioteca de gestos, de hábitos, de sensaciones vividas que explotan sobre el escenario a medida que la vida, simplemente, se abre camino. Mientras las dos amigas exploran su incipiente sexualidad, con ese patinete con bocina que rememora aquellas primeras experiencias en grupo. El tiempo de aventuras, de misterios y secretos que se explicaban sin necesidad de apelar a grandes respuestas. Con la mirada, con una sonrisa, con lágrimas o con los ojos despiertos por la curiosidad.

Marie de Jongh construye un país donde todo empieza, donde todo crece y evoluciona, de manera casi imperceptible, hasta culminar en la mirada adulta. Sin perder, por ello, la sensibilidad y la ternura con la que ha indagado en el nacimiento de esos primeros sentimientos. Dejando que los cuerpos de sus actores, que esas máscaras que nunca parecen expresar nada, reflejen cada cambio, cada matiz, cada derrota y cada anhelo que no ha podido cumplirse. Apoyándose en la fuerza dramática que algo tan minúsculo e insignificante como un trozo de tiza puede proporcionar, en tanto que se trata de otra herramienta más para dibujar, para fabular, otro mundo posible. Otra convivencia. Otro amor y, en definitiva, otro aprendizaje vital.

Lo hermoso de una obra como *Amour* es que, pese a su silencio, uno tiene la sensación de que no deja de escuchar las palabras de sus protagonistas. Las de amor y amistad y las de tristeza y distancia. Palabras que aportan un sentido, una dimensión, a sus vidas. Palabras que, como las frases musicales de la banda sonora de Gaigne, contrapuntean el medido trabajo actoral, la elasticidad con la que cada uno de los intérpretes adapta su cuerpo a las diferentes edades y nos invita a imaginar ese paso del tiempo. O, mejor dicho, esa sensación de que la vida se ha acumulado y es en la vejez cuando por fin se hallan las palabras para dejar que vuelva a discurrir por sus cauces. Para el reencuentro.

Teatro con máscaras, infantil y adulto, magníficamente interpretado y maravillosamente planteado en escena, *Amour* respira la misma ternura que su cuarteto protagonista. Un genuino amor por la puesta en escena que convierte su brevísima duración, apenas una hora para explorar sesenta años en la existencia de sus personajes, es un soplo de vida. En una biblioteca de sensaciones, de palabras y gestos para entender, para sentir y para redescubrir la naturaleza del amor.

[...]

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

---

**Cine (Las Naves, Valencia. 22 y 23 de octubre de 2016)** Una producción de La tristura y Las Naves | por Óscar Brox 

En el principio, un niño nos mira tras una cortina transparente, con las manos colocadas a modo de visera y la curiosidad despierta. En ese preciso momento en el que todavía no sabe, no conoce, todas esas palabras importantes que la edad le proporcionará. La edad o la madurez, la responsabilidad y la identidad. Cuando empieza a echar las cosas de menos, a acumular pasados y, tal vez, a imaginar futuros. El cine es movimiento, narración, relato. Y la nueva propuesta escénica de La tristura juega con ello, con esa mirada infantil, para proponernos una *road movie* teatral sobre la identidad. La de su protagonista, Pablo, y la de una España convenientemente desdibujada por sus transiciones y cierres políticos, que rebrota tras el malestar de los casos de niños robados o de la angustia (generacional) por vivir un presente robado de otra forma. A golpe, quizá, de falsas esperanzas.

*Cine* abarca lo grande y lo pequeño, la historia íntima y la reflexión general, el rostro propio y la cara ajena. En un decorado sobrio, un modesto patio de butacas aparece iluminado por unas minúsculas bombillas con las que sus creadores asociarán varias metáforas: las conexiones neuronales de nuestra mente, la nebulosa del espacio, la gradación de la intensidad emocional con la que los protagonistas emprenden sus diferentes búsquedas... Y es que, como decíamos, *Cine* es la historia de una búsqueda. La de Pablo y su familia original, pero también la de Pablo y la madurez. La de todos esos rostros anónimos, actores de un momento de cambio, perdidos en el tiempo. Como si ya no existiesen, ni tampoco el entusiasmo con el que enfrentaron un momento crucial de la Historia. Por eso, la propuesta de La tristura se desdobra en dos partes: la íntima y la, digamos, teórica. La de esa investigación académica que Alejandra (Itsaso Arana) quiere emprender como proyecto artístico: lo moderno es amar.

Que un cantante como Pablo un Destruktion sea la voz que nos guie a través de *Cine*



parece completamente lógico ya desde el mismo inicio, bajo el arrullo de *Ganas de arder*, de todas esas pequeñas palabras que hablan de amor, de vida y, también, de madurez. Con las que *La tristura* esboza el viaje de su personaje, de Madrid a Donosti y de allí a Turín, entre reservados de un bar, cabinas de grabación y habitaciones de hotel. Mientras, en paralelo, reflexionan sobre cómo nos afectan esos vaivenes, esa indeterminación, cada vez que intentamos pensarnos, expresar quiénes somos, cómo hemos llegado hasta aquí y qué es lo que podemos hacer en adelante. Cada vez que buscamos un lugar en el que echar raíces o cada vez que intentamos reconocernos al mirarnos en el espejo.

Las escenas se suceden con tanta fluidez que es difícil no sentirse absorbido por las emociones que desprenden los personajes. Por la ternura con la que Alejandra despide su último día de clase. Por el gracejo con el que Pablo flirtea, mientras cantan Gino Paoli o Patty Pravo, con la camarera del hotel. O por esa desesperada intimidad con la que las mejores palabras de amor se pierden en un contestador automático. Todo ello, por cierto, susurrado al oído del espectador, pues la obra se sigue a través de auriculares. En parte, para articular las diferentes voces escénicas sin presencia corporal, en parte para trasladar al público esa sensación de pertenencia, de extrema cercanía, con la que todo parece acontecer tras la cortina transparente del escenario. Cercanía que embarga a los actores, a sus miradas, al gesto pícaro de los niños, a los cuerpos que buscan un poco de intimidad para contarnos sus secretos. A las caras, todavía jóvenes, sin casi historia, que precisamente por eso necesitan ponerse en marcha para construir un presente.

*Cine* se puede leer desde diferentes escalas, a partir de la ambición con la que *La tristura* articula su propuesta. Quizá la más bonita sea entender que esta obra habla sobre la épica del crecer, de la madurez que uno adquiere casi sin percatarse y que le persigue a cada nuevo gesto, a cada nueva memoria acumulada en su interior. Y es ahí, en ese drama para nuestro país, el de la memoria que siempre se olvida, donde *Cine* vuela más alto. Con más fuerza. Con la suficiente madurez teatral que los años de trabajo en escena le han proporcionado a sus creadores. Y es allá, en el drama pequeño, en las canciones de Pablo, las imágenes de Alejandra y los múltiples roles de Fernanda Orazi (¿acaso una de las mejores actrices del teatro actual?), donde mejor se siente *Cine*. O, precisamente, donde más se entiende la mirada curiosa del niño con el que se abre la función. Cuando poco a poco miramos en nuestro interior para ver qué ha sido de nosotros, de nuestra vida. Para advertir cuál es el rostro que nos merecemos. Lo que queremos ser. Esas palabras que susurrar al oído.

[...]

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

---

**Escuela nocturna, de Harold Pinter (Rialto, Valencia. Del 19 y 30 de octubre de 2016)** Una producción de La Pavana | por Juan Jiménez García



Representada por primera vez en 1960 para la televisión británica, *Escuela nocturna* pertenece a una época realmente afortunada de la producción de Harold Pinter, una época que se suele agrupar (en contra de la opinión de sus autores) bajo el nombre de *Comedia de la Amenaza*. Forma parte de su teatro temprano, que por otra parte reúne buena parte de sus títulos más conocidos. Esos orígenes televisivos y su breve duración seguramente no invitaban a su representación, y de

hecho acabó convertida en pieza para la radio, a lo que se prestaba su acción más bien escasa y la poca importancia del escenario. También, tal vez, no es lo que uno espera de una obra de Harold Pinter, si lo asociamos al absurdo, tanto literario (con Franz Kafka siempre al frente) como teatral (Samuel Beckett). *Escuela nocturna* es otra cosa.

Entre todas estas cosas, el montaje de Rafael Calatayud y *La Pavana* se instala, desde el primer instante en la dualidad, en una obra que, después de todo, nos habla de la doble vida de su protagonista femenina y la esperanza en otra vida, una segunda oportunidad, de su protagonista masculino. Y ese es un primer acierto. Primero porque le permite encontrar una duración y un encaje, a través del teatro dentro del teatro (la representación radiofónica de la obra, que deja paso a la representación *física* de la misma). Luego, porque abre toda una serie de posibilidades escénicas en un montaje difícil dada su estructura mínima.

El montaje empieza con un pequeño juego, una broma sobre la profesión de ser actor (lo cual se presta para los momentos más hilarantes, claro está). Eso le da el tono (e incluso la condiciona). A partir de ese momento, no puede ser un drama (la obra de Pinter tiene no poco de ello), sino que tiene que aspirar a la comedia. Al final la elección es acertada, porque como en la comedia neorrealista italiana, debería quedar ese difícil encaje en nuestra cabeza entre la risa y todo aquello a lo que hemos asistido. Ese sabor amargo del final. El regreso de la cárcel de un muchacho a casa, con sus tías que han alquilado una habitación a una maestra que trabaja en una supuesta escuela nocturna, no deja de ser la puesta en escena de un espejismo, de una trampa para ratones.

Rafael Calatayud aprovechará todas estas dobleces para insistir en la dualidad del mundo. Todo es doble: los personajes, sus sentimientos e incluso la escenografía. Dos escenarios, un escenario que se divide en dos, actrices con dos papeles, dos mundos, una doble decepción. Una historia de mujer-salvación, que se mueve entre los claroscuros (esa pantalla de imágenes en blanco y negro que captura la sombra de los personajes). Podría ser algo oscuro, pero no, al final la comedia se impone, porque también las interpretaciones se polarizan entre la comicidad de las tías (Empar Ferrer y Mamen García, con mucho oficio) y el casero (Juli Disla, inclinado hacia un necesario exceso, tanto verbal como gestual), frente a la brutalidad de Walter (Bruno Tamarit) y la ambivalencia de Sara (Eva Zapico), expreso y mujer doble.

Inspirado acercamiento, pues, al mundo de Harold Pinter (aunque no deje de ser una excepción, tal vez). Un intento de apropiación que funciona porque logra aportar otras capas sin destruir el núcleo original, una invitación a descubrir las dobleces de la vida. Un juego sobre el teatro, sobre el oficio, sobre ser dos. O nadie.

[...]

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

---