

**El desguace de las musas, de La Zaranda (Teatre El Musical, Valencia. 9 y 10 de febrero de 2019) | por Óscar Brox**

Si tuviera que describir en qué consiste una obra de La Zaranda, probablemente lo haría así: la cultura removiéndose sobre el escenario. La cultura o la poesía. O la verdad, que a menudo es eso mismo: poesía. Y más en una época, esta, de simulacros y apariencias, en la que la cultura vive entre desenfocada y difuminada; demasiado preocupada por disfrazarse de vanguardia o de caricaturizarse con esa risa tonta del que no es capaz de entender una verdad cuando se la plantan frente a los morros. Si con *Ahora todo es noche*, la compañía andaluza parecía estar a las puertas de esa nada, del vertedero al que va a parar todo aquello que no se puede consumir, que despierta indiferencia o está de paso, con *El desguace de las musas* nos sumergen en un informe desde el epicentro de esa nada. A través de un coro de personajes desgastados de tanto vivir cuyas palabras y gestos mecánicos rebotan por el escenario mientras, desde la distancia con el patio de butacas, reclaman un poco de compasión.

De la terminal de un aeropuerto, escenario de su anterior obra, pasamos a un cabaret en proceso de descomposición. Por allí pululan sus últimas criaturas, máscaras de otra vida que, con el rictus quebrado, repiten una y otra vez los mismos números y las mismas expresiones de derrota a la espera del tan anunciado final. Los chistes sin gracia, los números musicales o de variedades... todo aquello que ha arrastrado el polvo del tiempo hasta la más ruidosa soledad. Y, sin embargo, nada en la puesta en escena de La Zaranda invita a esa sensación de letargo; al contrario, pues cualquiera que se acerque a su teatro encontrará en él pasión, humanidad y emoción, que a menudo son lo mismo que verdad. En *El desguace de las musas* todo parece girar en círculos, como el agua que corre hacia el desagüe, mientras el escenario se compone, recompone y descompone como si se tratase

de un contenedor en el que cabe todo: la voz de ultratumba del antiguo patrón del cabaret, las confesiones dolorosas de sus criaturas o el falso oropel de esa *troupe* de malditos que ya no saben qué hacer para reclamar su vida para intentar no caer en el olvido.

El texto de Eusebio Calonge combina el acervo popular más castizo, aparentemente cómico en boca de sus personajes -y hace falta subrayar ese *aparentemente*-, con relámpagos de reflexión intelectual que ponen el corazón en un puño. Que, por momentos, derriban cualquier máscara de la ficción para colocarnos cara a cara con una cultura en perpetua degradación a la que es difícil que salve un boca a boca o una bomba de oxígeno. Una cultura moribunda por falta de expectativas y exceso de conformismo, que nos interpela, nos ataca, nos enseña las heridas por sí, por una de aquellas, nos reconocemos en ellas. Reconocemos nuestra parte de culpa en el esperpento. Porque cuesta no ver en La Zaranda eso mismo que reflejaba Tadeusz Kantor en su teatro: la necesidad de provocar una respuesta visceral sobre esas vivencias que, por un momento, palpitan sobre el escenario. Sobre esas figuras tristes -con las adiciones, junto al trío habitual, de unos ajustadísimos Gabino Diego, Inma Barrionuevo y Ángeles Pérez-Muñoz- que mueven sus cuerpos como autómatas entre trajes de lentejuelas y viejos boleros.

No en vano, en un gesto de lo más inteligente, la mayoría de intervenciones de Enrique Bustos, que hace del moribundo patrón, tienen lugar de cara al público, como si por ese instante el patio de butacas se transmutase en el elenco del decadente cabaret; como si, en efecto, el cabaret no fuese más que un disfraz para reflexionar sobre una realidad que compartimos todo. Sobre la que cada uno tiene responsabilidad. De ahí esa sensación de risa helada, de pantomima cada vez más fúnebre, que convierte al reparto en muñecos de cuerda moviéndose por un escenario en

proceso de descomposición. Anclados a unos papeles que han dejado de tener sentido. Perdidos porque ya no saben dónde encontrar otro sentido que sirva como justificante para sus acciones. Convertidos en luz, en sombras, en movimientos y, sobre todo, voz. En presencias que llenan, que nunca dejan de agitar, el escenario del teatro. Que buscan nuestra compasión, que es lo mismo que decir nuestra comprensión. Que los acompañemos en ese viaje al fin de la noche.

Uno ve cada obra de La Zaranda como si se tratase de la última. Pegado a la respiración de esos malditos, a unos gestos y dejes ya familiares, a su eterno caminar en círculos porque, en esa tesitura, ya no se va a ningún lugar; si acaso, y no es poco, a las entrañas del patio de butacas. A convivir, en apenas 90 minutos, con su calor, con su intensidad y con la poesía contenida en cada uno de sus gestos. *El desguace de las musas* podría ser un breviario de gestos inútiles, porque todos ellos son demasiado humanos. Un compendio que nos recuerda no solo nuestro lugar, sino también la relación que mantenemos con la cultura. Y que nos llama a escuchar a esas voces de la cultura que, como dijimos a propósito de *Ahora todo es noche*, se remueven quién sabe por cuánto tiempo.

---

**El mago, de Juan Mayorga (Teatre El Musical, Valencia. 12 de enero de 2019)** | por Óscar Brox

En *Elipses*, estupenda colección de ensayos y textos publicada por La uña rota, Juan Mayorga resume lo que vendría a ser la experiencia dramática del teatro en las siguientes palabras: *enseñar a escuchar, a fijarse y estar atento*. No en vano, cuando hablamos de teatro debemos tener presente que se trata tanto de un espacio para la reflexión como, asimismo, para la acción. Y en

*El mago*, la última de sus producciones que ha estrenado el Teatre El Musical, conviene estar atento y observar de qué manera se transforma la situación de partida: la llegada de Nadia a casa tras contemplar un número de magia a todas luces vulgar. Las artimañas de un mago que, sin embargo, le afectan de tal modo que ya nada vuelve a ser lo mismo en su convivencia familiar.

A diferencia de otras puestas en escena más austeras, aquí Mayorga construye en el escenario un pedazo de la vivienda de Nadia, el comedor principal, en el que todos los personajes quedarán atrapados. Expuestos. Encerrados. Sin necesidad de llevar a cabo transiciones, fugas o apartes. Lo que vemos es un fragmento de cotidianidad, lo que se espera de cualquier vida más o menos encauzada, cómoda en la realidad que ha tramado a partir de sus elecciones vitales. Así, de entrada, Mayorga juega con los resortes de la comedia y del enredo mediante el inevitable choque entre una Nadia aparentemente hipnotizada y una familia -sobre todo, Víctor, su marido- que no acaba de creer que no se trata de una broma a costa de él. Broma que, poco a poco, se retuerce hasta colocar a sus personajes ante una suerte de *horror vacui* en el que miran, cara a cara, a las expectativas que su realidad no ha conseguido satisfacer más allá de una mezcla nada sutil de conformismo y resignación. De, en definitiva, convenciones sociales.

Como señala Pepe Viyuela en el ensayo que acompaña a la edición del texto dramático de *El mago* a cargo de La uña rota, uno puede encontrar en la obra de Mayorga los ecos de un Bauman y de la nostalgia por las vidas no vividas o una reflexión sobre las relaciones de poder. O sobre lo poco acostumbrados que estamos a cuestionar la solidez del suelo que pisamos, sobre todo, cuando la cosa más absurda que nos podamos imaginar es capaz de resquebrajarlo. En cierto modo, se puede afirmar que Mayorga ha escrito una comedia contemporánea, pues casi todas las preguntas

que lanza ponen en el disparadero nuestras formas de convivencia, los vínculos que urdimos para sostenerlas y la atracción *nostálgica* hacia unas vidas, otras, que se nos han escurrido entre los dedos cuando, en su lugar, hemos elegido el confort de lo convencional. De la monotonía. De esa hipnosis colectiva que, año tras año, nos enseña lo bien que funcionan las políticas neoliberales y el capitalismo avanzado.

Tal y como sucedía en otras de sus obras, en *El mago* uno tiene la sensación de que prima el ritmo y la velocidad de los cuerpos; la impresión de que cada actor, cada personaje, aprovecha su espacio para, incluso desde el silencio -pienso en María Galiana- reafirmar su presencia. Su lugar en ese choque dialéctico de ideas narradas a golpe de comedia de enredo. De comedia en la que lo liviano no enmascara lo complejo, sino que lo introduce progresivamente en escena hasta dejarnos desencajados, atrapados entre las piruetas metanarrativas de las que se sirven autor y reparto para exponer, para desnudar, esa realidad. O, mejor dicho, esa *sobreexigencia* de realidad que tan bien describe a nuestras sociedades contemporáneas. O de verdad, un concepto cada vez más puesto en entredicho. O de interés, como deja entrever el personaje de Víctor, constantemente preocupado por mantener una imagen familiar que se desmorona a medida que pasan los minutos.

Lo mejor del teatro de Juan Mayorga es que, pese al endemoniado ritmo con el que sus personajes se mueven de un lado al otro del escenario, pese a la concatenación de situaciones, de reacciones y aspavientos, uno tiene la sensación de que el dramaturgo madrileño tan solo se concentra en hacer un *zoom* sobre un determinado estado de cosas. Sobre un proceso de degradación social que, a la postre, repercute irremediablemente sobre las relaciones que tejemos unos con otros. Que las debilita o enloquece, vuelve del revés o convierte en una parodia risible. De ahí que la risa que puedan suscitar algunos instantes de *El*

*magos* deba entenderse como una caricatura, sonrisa congelada de un análisis bastante más feroz y certero. Aquel que explica la sumisión emocional de una comunidad, de una naturaleza humana, a un estado (nunca mejor dicho) de cosas. De ficciones. De sueños. De nostalgia por unas vidas no vividas, cuando la madurez parece, más que en cualquier otro momento, el mejor disfraz para ocultar un eterno infantilismo. Puede que Mayorga, al fin y al cabo, sea una especie de ciudadano preocupado por la merma de espacios para la reflexión; que, como dramaturgo, haya emprendido desde hace tiempo la tarea de llevar a escena esa preocupación. Y que, en definitiva, su teatro suponga una lección sobre la importancia de escuchar, fijarse y estar atento. De cuestionar, en definitiva, no tanto las bases de nuestra naturaleza humana, sino las convenciones con las que, día a día, nos encargamos de sustentarla.

---

**Kingdom, de Agrupación Señor Serrano (Teatre El Musical, Valencia. Del 24 de noviembre de 2018) | por Óscar Brox**

En el teatro que practica la Agrupación Señor Serrano, todo parece una cuestión de escalas. En primer término, una mesa de trabajo-laboratorio en el que una hilera de miniaturas y objetos aguardan su manipulación; entre medias, los actores y, casi, *performers* que construyen la escena; y por encima de ambos planos, la pantalla en la que se proyecta el resultado final. La travesía que conduce nuestra mirada desde lo más pequeño, prácticamente lo insignificante, a lo más grande. Y que, asimismo, nos revela los detalles, los pliegues del discurso y la forma mediante la cual se construyen los relatos. En *Kingdom*, ese primer término podría ser un plátano. El último, a buen seguro, el vigoroso estado de salud del capitalismo contemporáneo. Y la obra, en definitiva, el camino que une, cruza y entremezcla ambos

términos. La aventura comercial que Minor Keith emprendió con la United Fruit Company en Costa Rica con el culto viril a una masculinidad que no es más que otro producto del capitalismo.

Para llevar a cabo la obra, la agrupación no tiene reparos en juntar la cultura del *speech* buenrollista de las charlas TED con el rugido de King Kong, la aventura selvática tan afín a los viejos seriales cinematográficos con el rap que canta en directo Wang Ping-Hsiang, lo grotesco con lo elaborado, la sorna con la disección de unos hábitos culturales que, por mucho que nos empeñemos en negarlo, nos han llevado al colapso social. Al desastre hiperestimulado que la Agrupación pone en escena en imágenes más propias de una *rave* diseñada para lamernos las heridas de la masculinidad. La clave del relato se encuentra en cómo la situación prácticamente no ha cambiado. Con el nacimiento del Siglo XX, el capital encontró su alimento en el expolio y la importación, amasando poder y fortuna con total impunidad. Las crisis, los *cracks* bursátiles, las recesiones y los problemas se sucedieron de manera cíclica. Y precisamente por eso, por esa evolución casi cerrada de la situación, la llegada del Siglo XXI no ha hecho más que acentuar la fortaleza de un sistema contra el que apenas cabe oponer resistencia.

A diferencia de *A House in Asia* o de *Birdie*, sus proyectos más recientes, *Kingdom* no apuesta tanto por construir un relato cinematográfico o llevar a cabo un análisis del discurso tras las imágenes, como reflexionar sobre los mecanismos de un poder, o de un sistema, que no ha dejado de crecer y expandirse hasta conquistarlo todo. De ahí que, pese a su elaboradísimo dispositivo teatral, en esta obra prime un estímulo más directo, más inmediato y, hasta cierto punto, *punk*. Brusco, jugueteón y fascinante, en tanto que se vale de un choque estético entre lo macho y lo culto para ponernos cara a cara con el King Kong del capitalismo avanzado. Con los males de una era a la que, lo

queramos o no, pertenecemos. Y como siempre en la Agrupación, todo aparece perfectamente engrasado: el trabajo en escena con las proyecciones audiovisuales, el lenguaje corporal cercano a la danza con la retórica y la verborrea que tantos gurús de la economía y el desarrollo utilizan hasta la náusea, los recortes, insertos y maquetas como escalas de un discurso en construcción. Capaz, ante todo, de crear *en directo* una especie de catálogo viviente de la masculinidad y el capitalismo. Una exhibición de músculo y miseria, una fiesta en la que los instintos más bajos se abrazan en una celebración del cuerpo y el desenfreno.

Consumimos porque deseamos, y viceversa. Es una actitud mental. Otro de tantos círculos o circuitos cerrados que ilustran perfectamente el sistema sin fisuras pacientemente construido durante el pasado siglo. La visceralidad con la que Agrupación Señor Serrano nos lo muestra en *Kingdom* es análoga a su poder de seducción. Como esa *haka* en la que, entre la niebla y los músculos, despiden la obra. Llevando al límite el poder de seducción, la imagen de poder, el lenguaje del poder, que el capitalismo nos ha inculcado para todas esas situaciones en las que podamos sentir un signo de debilidad, de abatimiento o autoconsciencia. Estamos bien, dice Pablo Rosal en el *speech* que abre la función. Y si no lo estamos, Amazon, Tinder, el banco (bueno, alguno habrá) o las TED Talks se inventarán algo para hacérselo creer. Por eso, el aire celebratorio, la risa y la actitud *punk* de esta era Kong que pone en escena la Agrupación Señor Serrano es, ni más ni menos, un golpe de los que te dan a traición. Un excelente trabajo de disección de todos esos estímulos que revolotean alrededor de la masculinidad, el dinero y el poder. Espectros de un capitalismo avanzado que nunca duerme. Que, en definitiva, nunca muere.

---



**Alexandria, de Mertxe Aguilar y Guadalupe Sáez (Teatre Rialto, Valencia. Del 9 al 25 de noviembre de 2018) | por Óscar Brox**

En un tiempo caracterizado por las *fake news*, las tormentas de mierda o la sobreabundancia de información que se crea y consume a gran velocidad, parece difícil creer en la posibilidad de fundar una nueva biblioteca de Alejandría que tenga por objetivo explicar en qué consisten las comunidades digitales. Los vínculos e hipervínculos que, sea cual sea la distancia, establecemos entre personas, pueblos, culturas y datos. Entre otras cosas, porque cada vez parece más palpable un sentimiento de recelo hacia la simplicidad con la que Internet y sus aplicaciones han relegado algo tan complejo como nuestras vidas. La facilidad con la que aceptamos tácitamente ser vigilados, ceder información clave y exponernos al escrutinio de una mirada virtual que, paradójicamente, es tan o más severa que la de aquel panóptico que Jeremy Bentham imaginara en el Siglo XIX.

Cabe decir que *Alexandria*, el texto dramático de Mertxe Aguilar y Guadalupe Sáez, se estructura alrededor de estas cuestiones, poniendo especial relieve en el aspecto dramático con el que las nuevas formas de convivencia digital han alterado nuestra manera de entender las cosas. O cómo los nobles ideales que albergaba la Biblioteca de Alejandría original se han visto lastrados por un exceso de horizontalidad en la red que provoca ruido, barullo, ideas entrecruzadas y la sensación de que, en la actualidad, parece difícil saber de dónde proviene el conocimiento. Cuáles son sus fuentes. Qué grado de libertad, en tiempos de cadenas invisibles, nos aporta el saber. Así, los personajes de *Alexandria* ejemplifican algunos de estos problemas, en su choque con la mirada represora de la sociedad digital, en la forma en la que conducimos nuestras relaciones sentimentales o cómo construimos unos vínculos débiles con nuestro hogar para recordar, si cabe, su presencia real. Su identidad, como un hito

en medio de una carretera asfaltada con datos, cuentas, imágenes y avatares.

En este sentido, resulta difícil imaginar la reflexión de ambas dramaturgas sin la puesta en escena urdida por Juan Pablo Mendiola, en la que un conjunto de cubos y pantallas invaden el escenario para simular la interfaz de las vidas de sus protagonistas; tan pronto una pantalla digital, tan pronto una pecera-celda en la que los diálogos y monólogos quedan aislados en las modestas dimensiones del lugar. Fomentando esa sensación de presión, de prisión, de espacio cerrado del que sus protagonistas no saben cómo escapar. No en vano, como sucedía en *Dystopia* o *Harket [protocolo]*, la historia de *Alexandria* también coquetea con los registros del género; en especial, a través de la historia del homicidio involuntario de un niño en mitad de una manifestación ciudadana, en la que dos de los personajes están directamente involucrados; o en ese aire de *thriller* paranoico que convierte a una mujer que retrata el tedio de los no-lugares que son los aeropuertos internacionales en el escenario para planificar un atentado terrorista.

Tanto Aguilar y Sáez como Mendiola tienen muy claro que drama y acción, personajes y entornos virtuales, tienen como objetivo mostrarnos la fragilidad con la que identificamos a nuestra contemporaneidad. Ese sentimiento de que todo está de paso, fracturado entre opiniones cada vez menos matizadas y sí más beligerantes, escrutado hasta el mínimo detalle por el fantasma de la corrección moral y azotado por ese vacío vital que convierte a los protagonistas en prisioneros de sus ordenadores personales. En criaturas que observan, que notan, cómo los vínculos emocionales que marcaron sus primeros años en la vida se descomponen tras las obligaciones que dictan las nuevas sociedades actuales. Con la app como reclamo para implementar una experiencia de vida que, en definitiva, no puede colmar en sus

imperfecciones a la vida misma. De ahí esa rara melancolía con la que sus autoras interpretan el momento actual: con la presión de un entorno hostil acechando a cada instante, pero también con la promesa de que aún hay margen para recuperar los ideales que albergaron el nacimiento de la vida en red, más allá de su eventual corrupción.

Cuando hablamos de nuevos lenguajes escénicos, nos referimos al (buen) uso que la tecnología aporta a la dramaturgia teatral. En el caso de *Alexandria*, creo que fondo y forma, acción y reflexión, necesitaban de ese ambiente digital creado por Mendiola y su equipo. Para resaltar, si cabe, el choque y las artistas que el elemento humano describe en sus numerosos contactos con la inteligencia artificial. Como sucedía en *La tristeza de los ogros*, de Fabrice Murgia, el recurso de la pecera y la grabación y proyección en tiempo real proporcionan un extrañamiento, una artificialidad, que recalcan la sensación impersonal de unos personajes marcados por su convivencia digital. A los que hábilmente se les da la vuelta al calcetín para enseñarnos sus costuras, sus heridas e imperfecciones. En resumen, esa vulnerabilidad que nos invita a escucharlos. A sentirlos más cercanos, más propios. Reales. Y es que, en cierto modo, *Alexandria* juega con su premisa argumental para tratar de mostrarnos esa pizca de realidad, casi un residuo marginal, en el más artificial de los ambientes. Quizá como prueba de que, pese a todo, lo humano sigue ahí presente. Como esa raíz desde la que hacer brotar un nuevo lugar para el conocimiento.

---

**La omisión de la familia Coleman, de Claudio Tolcachir (Teatre El Musical, Valencia. 17 y 18 de noviembre de 2018)** | por Óscar Brox

Leo en las notas de producción de la obra que la primera representación de *La omisión de la familia Coleman* tuvo lugar en un piso de Buenos Aires. Me viene a la cabeza una primera sensación cuando las luces se apagan y queda un decorado invadido por unos cuantos objetos familiares; sillas, camas, mesas que parecen los restos de un naufragio. Concentración. Parece como si Claudio Tolcachir hubiese trasladado a escena las modestas dimensiones de aquel piso de Buenos Aires para atrapar a sus personajes en su interior. En un escenario del que, literalmente, huyen a la carrera o invaden con una presencia avasalladora. Haciendo patente esa cercanía con la que la tragedia de los Coleman se cuele en el patio de butacas.

En el principio aparecen una madre, Memé, que no sabe cómo ser madre y un hijo, Marito, demasiado cuerdo para estar loco. Son solo un apéndice de esa familia imposible que vive con lo justo. Apretada, más que por las deudas, por unos vínculos sentimentales que no han sabido cómo traer la felicidad; que la han terminado por estrangular. Tan solo, si acaso, han precipitado la concentración. El aislamiento. La sensación de tiempo estancado que clava a los personajes en el escenario, con contadas transiciones dramáticas entre los diferentes pasajes, como la clase de drama que se representa de frente; es decir, escupiendo toda la negrura de las pequeñas miserias a la cara del público. En este sentido, Tolcachir juega, y mucho, con ese humor entre grotesco y absurdo que, más que a la risa enlatada, llama a la piedad. A la conmiseración. Tan pronto la sonrisa que pueda despertar cobija una realidad más palpable: la íntima soledad con la que el dramaturgo argentino desnuda, con nuestra complicidad, a sus criaturas.

La enfermedad de la abuela, Leonarda, es uno de los detonantes para poner de relieve ese momento de agotamiento que ha llevado al límite a la familia. Para destapar secretos, para revelar

miserias -y qué durísimo es el retrato de esa madre que, con tanto amor, ya no sabe cómo querer ni a su propia sombra- y temores. Heridas y cicatrices. La destrucción, como en una bomba con temporizador, que se cierne sobre ese pequeño núcleo que, pese a todo, resiste. Que (sobre)vive. En este punto, cabe decir que es asombrosa la energía con la que el reparto se entrega a sus personajes, hasta el punto de convivir con ellos, con ese caos ordenado que tiene su lugar en el escenario y que dibuja las idas y venidas de una familia sin hogar ni, prácticamente, destino. Encerrada en la ilusión de un tiempo que nunca fue.

En este sentido, hay unos cuantos momentos de una intensidad demoledora: ese rayo de luz, que parte la pequeña porción de escenario en la que se encuentra la cama del hospital de la abuela, con la que se anuncian varias muertes; la de Leonarda, no por súbita menos esperada; y la de los Coleman, descompuestos desde que comenzó la obra. Otro tanto sucede con Hernán, chófer de profesión, cada vez que entra en escena entre titubeos, haciendo visible la costra que, en primera instancia, impide traspasar la intimidad de los Coleman. Y que, como sucedía en otra producción de Tolcachir, *Tierra del fuego*, nos revela una de las claves: escuchar. Atender al batiburrillo de diálogos, de erupciones verbales (cada vez que Marito menta a los hijos hidrocefálicos de Verónica) que nos muestran la distancia emocional de unos personajes que, paradójicamente, casi nos están rogando que los entendamos. En su locura y en su insignificancia; en la dolorosa humanidad que transmiten a través de sus cuitas morales. De los dramas sin solución... o cuya solución es, ni más ni menos, desaparecer. Forzar un final. Romper, mediante la dispersión, la imagen coral que une, con la fuerza del mejor pegamento, a una familia con distintos nombres y apellidos.

Resulta prodigiosa la capacidad del teatro argentino para dar con las teclas dramáticas que nos revuelvan por dentro; en el caso de

*La omisión de la familia Coleman*, además, jugando con un paisaje de criaturas grotescas que, poco a poco, se nos revelan de una ternura desarmante. Puede que haya sido un regalo disfrutar de la obra con su reparto argentino, fundamentalmente, por la energía y la violencia con la que actores y actrices se entregan al texto de Tolcachir; por la habilidad con la que sus vaivenes logran romper las estrecheces del escenario o, al contrario, empequeñecerlo hasta que la escena parezca, más o menos, una caja de cerillas. En los Coleman la risa, la locura o la muerte no es tanto sinónimo de tragedia como de una vida que ha perdido la cuenta de las veces que ha intentado salir adelante. En Tolcachir el teatro, más que representación, es un momento de verdad en el que poner lo más complejo de nuestra naturaleza humana frente a frente con el espectador. Y ahí, en definitiva, es donde empieza todo.

---

***La vida inventada de Godofredo Villa, una creación de La Medusa y (Sala Matilde Salvador, Valencia. 6 de noviembre de 2018)*** | por *Óscar Brox*

Cada vez ponemos más tierra de por medio con nuestra Historia; en parte, porque las voces de la memoria se apagan por una cuestión de edad; en parte, también, por esa relación tan conflictiva que mantenemos con nuestra identidad. Con una bandera, estado o cultura que, generalmente, no nos dice nada (o, mejor dicho, nada bueno), cuyo monopolio ideológico hace tiempo que cayó del lado del conservadurismo más desagradable. De ahí, en definitiva, que cueste escuchar ese débil hilo de voz que trata de ponernos al corriente de todo aquello que, antes, durante y después de la Guerra, se quedó en el ambiente de manera marginal o casi insignificante. Los hundidos, los malogrados, los exiliados que nunca supieron cómo integrar su testimonio personal, en el relato

de un país con demasiadas cuentas pendientes con la memoria.

Quizá por eso, *La vida inventada de Godofredo Villa* comienza en ese momento, casi suspendido en el tempo de la escena, antes del reconocimiento. En él, Godín trata de atemperar los nervios mientras pone orden a su vida; a lo que fue de ella en sus numerosos exilios, al hogar que nunca acabó de recuperar, a los recuerdos de Guerra y a los amores fugaces, y a la dificultad de trasladar todas esas vivencias a un hecho esencialmente básico: nuestra capacidad de comprender. De saber cómo integrar la voz de los demás en el relato de la memoria. A este respecto, Sònia Alejo se vale del estupendo recurso de los mensajes intercambiados durante meses con Godofredo Villa para tejer, mientras la obra avanza, la complicidad emocional que exige su protagonista. Esa misma que, en un tono más humorístico, dirige los primeros diálogos entre Pep Ricart y Clara Crespo, padre e hija en la ficción. Esa misma, en definitiva, que estrecha el hueco que separa las dos partes del escenario; entre los aseos del Elíseo y el comedor familiar de Barakaldo. Entre el Godín que es y, en fin, el que pudo ser.

Más que de la Guerra, o las guerras, *La vida inventada de Godofredo Villa* pone en escena nuestro lugar en ellas. Así, las estampas vitales de su personaje se suceden entre la felicidad efímera de una vida familiar marcada por la separación forzosa de sus padres, la alegría partisana de un primer baile o las cuitas personales que se explican a través de una colección de zapatos cuyo desgaste es el del pase del tiempo. O el de la dificultad para coordinar los pasos de Godín al frenesí con el que la vida se abre camino. Frente a esa voz que testimonia la complejidad de hacer frente a la memoria personal, el grupo de actores que ponen sus cuerpos a la difícil tarea de devolverle a Villa lo que no ha podido tener: el reconocimiento, la comprensión, la integración y, en definitiva, la integridad. Lo que, en definitiva, se

traslada a la escala íntima con la que el reparto trata de hacer accesible una puerta a esos recuerdos. A esos sentimientos. A esas emociones. Sin caer, por cierto, en la afectación. Buscando en las reacciones del patio de butacas la complicidad con la que, quien más o quien menos, ha encontrado un pedacito de su identidad familiar en estas memorias de resistencia.

Tras un montaje tan intenso como el de *Classe*, en el que Xavi Puchades inyectaba a la escena el ardor político del texto de Guillermo Calderón, *La vida inventada de Godofredo Villa* apuesta por un tono más íntimo, mínimo y, casi apurando, familiar. Pausado, en lo que permite a los actores compartir unas palabras que, más que a la idea, apelan al corazón. Un tono en el que la voz de Villa, ya sea a través del registro de sonido, la actuación de Pep Ricart o la figura del propio Villa, invoca una presencia real. Una memoria vívida que traspasa el arco de la ficción para cuestionarnos por nuestra responsabilidad a la hora de continuarla. De conservarla, pero, sobre todo, de saber explicar su importancia. A menudo, el teatro es acción, cuerpo y palabra. Luz y sombras. En esta obra de Sònia Alejo, sin embargo, es voz. Presencia y ausencia. Y, antes que nada, reconocimiento. De ahí que en esa postrera escena, en la que hace su aparición una caricatura de Felipe VI, nos enseñe a distinguir lo que significa el reconocimiento y lo que, en definitiva, silencia una condecoración a destiempo. Por eso, resulta interesante ver en esta pequeña obra no solo un bonito gesto hacia todos esos protagonistas que han permanecido en los márgenes de la Historia, sino un ensayo sobre nuestra tarea, sobre nuestra responsabilidad, a la hora de volver a integrarlos en ella.

---

**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. Cualquier 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.

---