

Terra baixa, de Lluís Homar para Temporada alta (Teatre Principal, Valencia. Del 9 al 12 de noviembre de 2017) | por Óscar Brox

No estamos hechos de una sola pieza. Para Pau Miró, encargado de poner en escena la *Terra Baixa* de Àngel Guimerà, el hecho de reducir el reparto de actores a la única presencia sobre el escenario de Lluís Homar es una manera de mostrar cada matiz, cada diferencia, los numerosos rasgos que componen a los personajes de este drama. La inocencia, la pasión, el poder y la corrupción, la venganza y la violencia. En forma de una exhibición dramática difícil de olvidar, en tanto que los cuatro personajes del clásico de Guimerà nos conducen hacia un torbellino emocional del que cuesta salir. Zarandeados, sacudidos por el eterno conflicto entre la clase rural y la clase burguesa; entre la vida interesada, acostumbrada a tratar a las personas como si fuesen cosas, objetos de su posesión, y esas otras pequeñas vidas que tratan de sobrellevar su existencia sin dañar a nadie.

Al comienzo de la obra, la niña Núria entra a escena con la complicidad de un público que juega a completar la canción que canta. Homar entra en escena, sí, pero su cuerpo, sus gestos y su energía se afanan en dibujar en el interior de esa habitación discreta a la niña que trazará los primeros episodios del drama de Guimerà: la tempestuosa historia entre Marta y Sebastià, su matrimonio de conveniencia con Manelic y la visión de este último de la miseria moral que habita la terra baixa. Aquella contra la que la inocencia de la terra alta solo puede transformarse en violencia, en la fuerza de la justicia natural. De la niña a la mujer, a esa mujer que se prueba el vestido nupcial cuando todavía no ha sido capaz de digerir las decisiones que Sebastià ha tomado por ella. Aprisionada en esa habitación sencilla, que los pasos de Homar en el escenario consiguen empequeñecer, revelando así las dimensiones del drama de Marta. Y qué brillante, asimismo, su careo con Sebastià, la frialdad con la que aquel baila con el vestido nupcial, dejando al aire el sentimiento de cosa, de vacío, que la mirada del Señor desprende sobre todo lo que gira a su alrededor.

De la vaporosa cortina que separa la habitación a la foresta otoñal que dibuja el escenario de la terra alta. En el que, si cabe, se palpa aún más el *pathos*, los sentimientos de los personajes, a medida que la voz de Manelic se adueña del relato. Cuando observa a una Marta prisionera de los deseos de su amo; a un amo que necesita demostrar su influencia sobre los demás para poder llamarse a sí mismo amo. Y a un hombre sencillo, así lo interpreta Homar, atrapado por unas emociones que hierven en su interior, que precipitan a tal velocidad sus palabras que, prácticamente, telegrafían ese destino del que unos y otros no podrán escapar. Y, sin embargo, tanto Miró como Homar conocen cada recoveco el texto de Guimerà, hasta el punto de saber dónde poner la pausa y dónde el énfasis, dónde marcar la luz con el foco y dónde trazar la línea de sombra. Sin que nada sobre y, asimismo, nada falte.

Ante *Terra baixa* cabe preguntarse qué es más hermoso, si la adaptación para una sola voz elaborada por Lluís Homar y Pau Miró o la total devoción que desprende observar a un actor arrancarse sobre el escenario con tanto amor por un texto, por unos personajes. No en vano, Homar es lo suficientemente astuto como para mezclar en su interpretación al lector de Guimerà que es y al actor que disecciona a cada uno de sus personajes, sin que una de las dos facetas se imponga sobre la otra. Al contrario, pues logra contagiar tanta pasión por ese drama íntimo como por las palabras del autor catalán, haciendo de esta *Terra baixa* lo más cercano a, en todo el sentido del término, una lección de teatro. Un ejercicio de apreciación de nuestra historia.

Seguramente, esta versión de *Terra baixa* será recordada por el talento de todos sus implicados, por la perseverancia con la que Homar ha perseguido su adaptación durante años. Por, en definitiva, su inteligencia a la hora de actualizar, cuando no jugar, con un clásico sin caer en el disfraz de la vacuidad moderna. Valiéndose de una interpretación tan poderosa como para situar a cada espectador en la encrucijada del relato, entre la terra baixa y la terra alta; entre la corrupción y el final de la inocencia. Recordémosla, también, por esa lección de amor que hace que la experiencia valga por dos. La de presenciar un espectáculo teatral conmovedor y, asimismo, buscar los textos de Guimerà para encontrarse, una vez más, con todas esas emociones sentidas. Delicadas, poderosas; las mismas que nos recuerdan que no estamos hechos de una pieza.

[...]

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

Cuzco, de Víctor Sánchez Rodríguez para el Teatre del poble valencià (Teatre Rialto, Valencia. Del 11 al 29 de octubre de 2017) | por Óscar Brox

Cada vez resulta más difícil poner tierra de por medio, escribir con paréntesis y saber cómo tomar distancia. Con las cosas y, sobre todo, con las personas.

Permitir que respiren las heridas, antes de aceptar que se han convertido en cicatrices de otro tiempo. En agua pasada. En *Cuzco*, una pareja viaja de vacaciones a Perú, quizá para tomar distancia de la vida que llevan en su hogar, en busca de nuevos vínculos afectivos. Pero todo lo que vemos es la crónica de su inevitable separación, de esa otra distancia, esta vez emocional, engrandecida por un paisaje desconocido. Ese es el que los pequeños dramas cotidianos, el desgaste acumulado entre silencios, queda expuesto en la soledad de una habitación de hotel. Convertido en un diálogo entrecortado, en el mal de altura, en las grietas que sobresalen en las paredes del decorado. En ese aire de desamparo que rebota en cada una de sus palabras, en cada uno de sus reproches. Desamparo que, precisamente por encontrarse tan lejos de casa, muestra en toda su crudeza quiénes son, en qué se han convertido, sus dos protagonistas.

A Víctor Sánchez lo conocimos hace un par de años con *Nosotros no nos mataremos con pistolas*, retrato de una generación desilusionada que miraba en su interior para entender las causas de su fracaso vital. *Cuzco*, en cierto sentido, podría ser una continuación de aquella; una visión madura de sus reflexiones. En la que los diálogos aparecen más perfilados, como cada una de sus escenas, sin la urgencia de mezclar tantas cosas, tantas voces y personajes. Un ejercicio de reducción, sí, pero también un acercamiento más decidido a ese abismo que hay entre las palabras y las emociones. Al desamor, la soledad, la amargura y las cuitas emocionales. Cuando nos preguntamos qué somos, en qué nos hemos convertido, qué significa estar vivo. Y eso, esa madurez, se nota en una puesta en escena más cuidada, que funciona como la respiración artificial de esa pareja que vacía sus entrañas sobre el escenario. Que reacciona a su ternura, a su violencia, a su patetismo hasta, en un detalle de escena maravilloso, abrirse ante el espectador para subrayar la distancia imposible de conciliar entre ambos personajes.

Para un texto tan descarnado como *Cuzco*, Sánchez y su equipo aportan algunas ideas muy interesantes: está, en primera instancia, el lugar. Ese paisaje peruano que atrae tanto como desorienta, en el que se pierden sus personajes para luego no saber cómo reencontrarse. En el que, fundamentalmente, nunca hallan ese paréntesis que les ha llevado a emprender el viaje. La oportunidad. La segunda ocasión. Solo una distancia que, a medida que avanzan los días, aumenta hasta borrar cualquier trazo de familiaridad entre ambos. Como dos extraños cuyas emociones no saben cómo interconectar. Está, también, ese aire de extrañamiento. El de un Cuzco que solo vemos a través de las palabras, de las fantasías e historias que ambos comparten. Un Perú que resulta ser el protagonista en *off*, cuya persistencia, sin embargo, contamina a los personajes hasta transportarlos a un escenario propio de un sueño. Y están, por último, unos diálogos que a veces suenan como martillazos y en otras ocasiones caen a plomo sobre la conciencia del espectador. Que se sumergen en lo más profundo, en busca de esas emociones desnudas, para tratar de confrontar nuestros deseos con nuestras realidades.

Los ajustados 80 minutos de la función son suficientes para ser testigos, casi *voyeurs*, del rápido proceso de destrucción de su pareja protagonista. De la distancia que, poco a poco, los va arrinconando a un lado del escenario, sin apenas rozarse mientras comparten sus últimas palabras. Bajo la impresión de que ahora todo parece más fugaz. Los vínculos, los sentimientos, las relaciones, el amor, y realmente nunca sabemos qué hacer para conseguir que aguante un poco más. Lo suficiente para buscar esa palabra justa, para perseverar en lo imposible, para negar la realidad. Para construir otra realidad. De ahí que su final, a ritmo de cumbia *reguetera*, exhiba sin pudor una suerte de catarsis. La de un deseo y una voluntad, los de ella, hechos cuerpo. Movimiento. Espacio. Tan cercanos, tan directos, que no cuesta ver en ellos el único momento de la función en el que no hemos sentido el frío de la distancia. En el que, de alguna manera, su personaje ha encontrado la forma de expresar lo que significa estar vivo. Pese a todo.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

***El laberinto mágico*, de Max Aub. Versión de José Ramón Fernández y dirección de Ernesto Caballero para el CDN (Teatre Principal, Valencia. Del 19 al 22 de octubre de 2017) | por Óscar Brox**

España, 1936. La tentación de escribirlo en plural, *Españas*, marca el punto de ebullición de una Guerra que se extiende por cada recodo del país. En la esquina de cualquier calle, en la sierra o en la zanja en la que un pelotón de milicianos busca la manera de contener el avance de las fuerzas del bando nacional. Faltan unos años para que, ya en el exilio, Max Aub entregue el ambicioso ciclo novelístico comprendido en *El laberinto mágico*, un fresco literario que culminará con el último parte de guerra firmado por Franco en 1939. Pero todo está ya ahí, en ese 1936 que pasa de una playa valenciana, entre las diversiones del verano y el olor a azahar, a la columna Durruti; de una pequeña compañía de teatro a la inevitable diáspora que conduce a sus integrantes hasta el frente, el terror, la

soledad y la muerte. De una España, casi maternal, bañada en la nostalgia de los buenos tiempos, a aquella otra de camisas blancas desfilando hacia el paredón. De exilio, evacuaciones forzosas, emboscadas y traiciones.

La adaptación a escena de la obra de Aub, a cargo de Ernesto Caballero y el Centro Dramático Nacional, nos transporta a ese preciso momento de la Historia -el final de una época y el comienzo de otra- con suma habilidad. Amparándose en la fluidez de sus transiciones, casi cinematográficas, y la enorme plasticidad de sus escenas -no resulta difícil visualizar ese puerto alicantino que marca, para el grupo de personajes, el frustrado sueño de una escapatoria posible frente la dictadura que se ha instalado en el país-, en la sabia combinación de las varias obras de Aub y el medido trabajo del reparto. Con las dosis justas de tradición y modernidad, tan capaces de poner en escena un festín de cuervos para representar la alicaída presencia de la Academia en la Guerra -que viene a decir lo mismo que la intelectualidad, herida de muerte tan pronto empezaron a escucharse los fusiles- como un cabaret en la Barcelona que notaba, cada vez más, las sacudidas de los nacionales en sus calles.

Caballero y José Ramón Fernández, autor de la versión, buscan en el original de Aub enfatizar las pequeñas cosas. Los conflictos cotidianos, las cuitas humanas que quedaban orilladas tan pronto se olía el miedo; el *pathos*, en definitiva, que destilaba ese callejón sin salida. Aquel idealista que moría al poco de ingresar en el Frente, el amigo obligado a corromper su integridad para sobrevivir en el entorno más mezquino, la cupletera sin escrúpulos cuya meta es llegar a París o el juez de instrucción que se interroga por la validez de una Ley cuando son las armas las que inclinan hacia dónde cae la balanza. Cada escena de este *Laberinto mágico* rezuma vida, desborda vida, porque apela a la esencia humana del conflicto. Al enfrentamiento fratricida, a la corrupción moral, al abandono y la soledad -qué poderoso el monólogo de la niña de Getafe abandonada en un pueblo que ha capitulado ante el poder fascista, condenada a la horca por un amor que nunca conocerá- o, sencillamente, a la resignación. Incluso en esos momentos de parálisis, en los que los actores se transforman en figuras estáticas en un paisaje devastado, Caballero advierte ese campo de sentimientos que abona la Guerra. El dolor, las heridas y cicatrices, las altas y bajas pasiones.

Tal vez uno de los aspectos más complicados del teatro actual consista en la capacidad de ajustarse a otras épocas, a otros contextos históricos, sin dejarse llevar por manierismos o, en algunos casos, por propuestas escénicas que devoren todo el contenido moral, toda la sustancia humana, de la obra. En este sentido, Ernesto Caballero y su equipo se acercan a *El laberinto mágico* a ras de suelo, a través de eso que, por cotidiano, describía la experiencia humana. Los juegos, las palabras de amor, la amargura de la soledad y la pasión de las traiciones. La agonía de un médico patiocorto atrapado en las redes de una mujer fatal o la de un

niño de provincias confundido en esa sopa de letras ideológicas que terminará fusilado. Sin, en definitiva, atender a los grandes eventos, hitos dentro de la Historia de este país, sino a aquellos otros pequeños, tan minúsculos como aparentemente fugaces, que por sí solos describían el germen de odio y rabia, de amor y tristeza, que partió en dos la tierra que los vio nacer.

El laberinto mágico es el llanto por una España difunta, la rabia frente a aquello que se perdió en el fuego, en el frente y las sierras, y el orgullo por unos sentimientos que, a pesar de todo, hicieron lo posible por encontrar un suelo fértil desde el que brotar. El montaje de Ernesto Caballero para el CDN supone una noble puesta en escena de ese espíritu, valioso en cuanto que traslada a los espectadores no tanto a un momento, a un contexto, sino a las vivencias de esa época. A la piel de los personajes. A los olores, al fuego y al sonido de la aviación italiana que acechaba a aquellos que esperaban en un puerto alicantino la llegada de un barco en dirección a cualquier otro país. Crónica de la pobre España, las novelas de Aub no podían encontrar mejor adaptación, una puesta en escena más precisa. Fruto de ello, el persistente rumor de las olas con el que se cierra la función, en el silencio respetuoso ante ese reparto que se ha dejado la piel, también las palabras, por trasladarnos al interior de esa fractura que acabó con una idea de España. De la que, por muchos años que pasen, todavía no nos hemos recuperado.

[...]

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:

Ahora todo es noche (liquidación de existencias), de La zaranda para el Teatro Inestable de Ninguna Parte en coproducción con el Teatre Romea (Teatre El Musical, Valencia. Del 21 al 22 de octubre de 2017) | por Óscar Brox

Liquidación de existencias. Cualquiera diría que se trata de un sinónimo para referirse a la invisibilidad. A ese proceso mediante el cual se alcanza la

insignificancia; cuando se deja de importar o, sencillamente, se mantiene una postura lo suficientemente impopular como para que una mayoría gire la vista hacia otro lado. Hacia otro lugar. Quizá porque ahora, más que nunca, la vida ha alcanzado tal grado de insignificancia, de indiferencia, que es capaz de construir un paisaje, un mundo, poblado de gentes de paso. De esas que ni dejan huella ni gastan palabras de peso para, precisamente, hablar de la existencia. De las cuitas personales y de la relación que se puede mantener con un mundo aparentemente ignorante al dolor.

Ahora todo es noche, ya desde su mismo título, alienta un sentimiento de final. No en vano, sus tres protagonistas, vagabundos de un mundo que se ha olvidado de ellos, deambulan por la terminal de un aeropuerto tratando de que nadie note su presencia. Si acaso, solo aquellos que puedan escuchar. Que eliminen esa barrera entre una realidad y otra, la misma que separa el espacio escénico del patio de butacas. Frente a las cenizas de la vida, La Zaranda erige una compasiva elegía a todo aquello invisible, acercándonoslo en la medida suficiente como para sentir su calor, su intensidad, la poesía contenida en cada uno de sus gestos. Lo suficiente como para sentirnos interpelados, atacados, reconocidos en esas heridas que la compañía teatral expone sobre el escenario. Una memoria que, como en el teatro de Tadeusz Kantor, parte de la necesidad de provocar una respuesta visceral sobre esas vivencias que, por un momento, palpitan sobre el escenario.

Es el teatro de La Zaranda un teatro que huele, que hiede a humanidad, en el que el trabajo de iluminación tan pronto dibuja un cobijo sobre el escenario -esa luz anaranjada que podría ser la de una farola, una fogata o un mechero en mitad de la oscuridad- como atraviesa los cuerpos de sus actores para describir ese agónico sentimiento de soledad. De esa soledad que sus tres intérpretes adoptan en cada gesto, en cada movimiento, con tal grado de perfección que, en verdad, resulta difícil imaginarlos de otra manera. Fuera de los personajes. Pegados a una existencia que emboca su recta final. Su precipicio. Entre colas para acceder al comedor de la beneficencia y la red subterránea de las cloacas. De ahí que ese caminar en círculos, arrastrando un carrito por el escenario, abriendo y deshaciendo maletas, dibuje sin afectación alguna -y qué difícil es, hoy en día, eso- el vagar por un mundo cada vez más anónimo. Terrible, por indiferente; demasiado humano, porque deja al descubierto esos dramas minúsculos que pasan desapercibidos a cualquiera. Y que el teatro, en definitiva, nos enseña a escuchar.

¿Cómo describir la emoción que produce *Ahora todo es noche*? Difícil no sentirse aterido por ese frío que contagia los movimientos de los actores; conmovido por la lección de dominio de un espacio escénico que es muchos lugares y uno solo: la terminal de un aeropuerto, la cola para la beneficencia, un improvisado refugio para pasar la noche y, al mismo tiempo, las entrañas de un sentimiento. De

soledad. De necesidad. De piedad y, también, de memoria. De compasión hacia unas figuras que van a desaparecer, como los trazos de tiza sobre el escenario o los vestidos de plástico que descansan en el suelo. Pero que, hasta que lo hagan, no van a ahorrar en palabras, en gestos, para que los recordemos. Para que no los olvidemos. Para que los mantengamos con vida. Como reyes de ese último recodo del mundo en el que toda vida tiene derecho a su existencia emocional.

En la tradición de aquellos mendigos buñuelianos, de los sueños de Calderón y los locos de Shakespeare, lo realmente emocionante de *Ahora todo es noche* es la capacidad de sus artífices para inscribir todo un acervo cultural, propio y nacional, integrado con la suficiente armonía como para que no caiga en tantos vicios contemporáneos: la intelectualización, la falsa vanguardia, etc. Como un saber bajo, hecho de pura tradición, de años y años de experiencia, que conmueve al que se acerca a escucharlo. Que emociona y cala en lo más hondo porque apela a lo humano, a las entrañas, a ese calor que comienza a disiparse en lo más crudo de la noche. A un compromiso poético, pero de esa clase de poesía que se escribe a ras de suelo, y ético con una ficción que, como reclama uno de los actores, no muere. Vive, como los espectáculos de La Zaranda, transformado en espacio para la reflexión. Para escuchar, para estar atento, a las voces de una cultura que se remueve sobre el escenario, quién sabe por cuánto tiempo.

[...]

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

Exercicis d'amor, de EL pont flotant (Las Naves, Valencia. 8 y 9 de julio de 2017)

| por Óscar Brox

Entre las víctimas frecuentes de nuestra época, sacudida por una interminable crisis (no solo económica) que abarca prácticamente una década, se halla la ilusión. O la ingenuidad. O nuestra capacidad natural, casi instintiva, para disfrutar de todas esas pequeñas cosas, tal vez insignificantes, que ponen un poco

de belleza en la vida. Se nos olvida cómo hablarnos, cómo escucharnos y, prácticamente, hasta cómo mirarnos, envueltos una y otra vez en esa tormenta de malos presagios y lastres morales que impiden que apreciemos en toda su dimensión esas pequeñas cosas. El de El Pont Flotant es un teatro de pequeñas cosas, o de pequeños gestos, que buscan despertar en el espectador un arraigo, un sentimiento de pertenencia, ya casi olvidado. La importancia, en definitiva, que tienen todas esas cosas que día a día relegamos al rincón de lo poco importante. Pero que, sin embargo, nos explican qué significa estar vivo. Sentir. Pertenecer a una comunidad. Reconocerse en esa persona que está justo al lado tuyo.

Exercicis d'amor arranca, como también sucedía en *El fill que vull tindre*, en una improvisada clase, discutiendo la naturaleza, la química o las fases del amor, pero también esa ternura irrenunciable con la que nos acercamos; con la que lo vivimos. Que nos invita a compartir, a derribar cada mínima frontera entre la vergüenza y la naturalidad, hasta conseguir transmitir ese sentimiento de amor que, de alguna manera, nos define como humanos. En esa parte, digamos, pedagógica, los cuatro integrantes de El Pont Flotant vuelven a jugar con las inseguridades de las primeras etapas de la vida para, poco a poco, describir el trayecto que esa educación sentimental forja en la identidad de cada uno. De qué manera nos abre al mundo, a los demás, actualizando cada idea preconcebida que pudiésemos tener de él y enfrentándonos a nuestras dudas, deseos e ilusiones (en el doble sentido de la palabra). De ahí esa bellísima transición, en forma de pantomima, en la que sus protagonistas aprovechan el cambio de vestuario/escena para componer un número en el que el tacto, el contacto, las miradas y la irrupción de la madurez complementan ese primer apunte didáctico sobre el amor que habían explorado al comenzar la obra.

Lo bonito de *Exercicis d'amor* es esa búsqueda incesante de la inclusión del espectador dentro de la obra. La sensación de comunidad que reviste cada vez que los protagonistas se entremezclan con el público, cuando la biblioteca de Las Naves se transforma en una improvisada reunión nocturna de juegos y secretos a la luz de una linterna de gas, o cuando los actores *saltan* de sus papeles a su propia identidad para involucrarnos en una serie de reflexiones vitales que nos atañen. De las que formamos parte. Así, El Pont Flotant habla de amor y amistad, de compromiso, permanencia y fugacidad, de naturalidad y de vergüenza, de anhelos e ilusiones. Todo ello, sin perder de vista la acción, es decir, la manera en la que sus interpretaciones se construyen como una mirada largamente sostenida a los ojos del público. Como si se tratase de unos viejos amigos compartiendo confidencias. Amigos que recuerdan otros tiempos, que advierten la llegada de la madurez, que aparcan cualquier miedo al ridículo para desnudar esas parcelas íntimas que, al fin y al cabo, hablan de sí mismos. Sin las cuales es difícil llegar a conocer a una persona.

La capacidad de El Pont Flotant para convertir su teatro en una celebración va en consonancia a su esfuerzo por utilizar cualquier aspecto de la vida cotidiana, sencillo y natural, como elemento básico de su puesta en escena. Basta una linterna para hacernos encoger en la silla y prestar atención al juego de verdad o reto en el que revelan sus intimidades. Basta una bañera surgida de algún rincón perdido para invitarnos a creer que Tom Waits ha cruzado el Atlántico para cantar en la boda que cierra la función. Basta, en definitiva, esa pizca de ilusión, diríamos, infantil, para describir un cada vez más vasto mapa emocional. Para celebrar, actores y público, esos ejercicios de amor que describen el sentimiento de estar vivo, de pertenecer a un lugar, de forjar un mundo.

Siempre resulta emocionante asistir a una obra de El Pont Flotant, no solo por su capacidad de imaginación escénica, sino porque desarbolan cualquier distancia con el espectador y lo acaban integrando como parte fundamental de su reflexión escénica. En pocas ocasiones uno mira tantas veces al resto de espectadores para saber si están sintiendo lo mismo. En cierto modo, se trata de la versión más cercana a lo que debería ser un teatro popular, enraizado en un sentido de pueblo, de comunidad activa, que lanza sus reflexiones sobre un tema que nos afecta a todos. Porque habla de nosotros, *con* nosotros. Y nos lleva a pensar que toda su obra es, precisamente, una celebración de ese encuentro. Que al final de la obra la compañía y los espectadores compartiésemos una paella (cocinada, por cierto, durante las diferentes escenas de la función) vendría a ser uno de esos momentos cinematográficos en los que se rompe la cuarta pared y los actores hablan directamente al público. En un tono confidencial, natural y sincero. Pero lo cierto es que en el teatro de El Pont Flotant no hay cuartas paredes. Todo es natural y sencillo, popular e íntimo, y uno sale de sus obras con la felicidad de sentirse vivo. Con esa capacidad de encontrar en sus emociones, en sus dudas, anhelos e ilusiones, un lugar en el que reconocerse. En el que, definitivamente, forjar un 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:

Suscribir

***Conditions of being a mortal*, de Adrienn Hód. Una producción de Hodworks (Tercera Setmana. Teatre El Musical, Valencia. 18 de junio de 2017) | por Óscar Brox**

Hace años, el animador alemán Oskar Fischinger imaginó un cosmos recortable para acompañar los motivos musicales de la rapsodia húngara de Franz Liszt. Un tiempo después, otro animador, Masaaki Yuasa, se dejó la piel y el dibujo, el color y el ritmo, para ilustrar la intensidad de la música de Liszt en las aventuras de unos naufragos perdidos en las entrañas de una ballena. Así, hasta llegar a la directora y coreógrafa húngara Adrienn Hód, que hace de Liszt el paisaje sonoro para su *Conditions of being a mortal*, pieza de danza para cuatro intérpretes que es, en sí misma, una explosión. Un estallido de libertad y de baile desencorsetado. Un estudio sobre el cuerpo, la intimidad, la exploración descarnada de las emociones humanas. Un catálogo, en fin, de esas emociones, disparadas a bocajarro contra un espectador al que los cuatro bailarines seducen con su falta total de prejuicios; con toda su vehemencia, ligando lo sublime y lo pedestre, el gesto técnico más limpio y el movimiento más bufonesco, mientras los gritos, jadeos y murmullos de sus cuerpos nos invitan a rastrear el espacio de libertad que están construyendo con ellos.

Nada más comenzar la función, los bailarines rompen y rasgan sus ropas en busca de nudos, asideros y líneas elásticas con las que jugarán a lo largo de la representación. Y que dibujan con mayor rotundidad sus cuerpos, sin miedo a traspasar la frontera de lo chabacano o del mal gusto, puesto que, para Hód, lo que esas cuatro figuras representan es el deseo de ir más allá; de nombrar con cada paso de baile ese lugar, ese espacio, esas emociones, que no se pueden encerrar a partir de los preceptos morales convencionales. Buscar, en definitiva, la danza como una actividad viva que nos desafía y excita, que juega con nuestra vergüenza mientras expone carnalmente los tabúes que no nos atrevemos a traspasar. De ahí, pues, que en *Conditions of being a mortal*, los cuerpos se rocen, se toquen, se entremezclen con una intensidad casi hiriente, marcada en la piel de unos bailarines obcecados en aprovechar cada pedacito del escenario. Unos cuerpos a ratos infantiles y a ratos violentos, según el capricho con el que emprendan el siguiente paso de baile, que se mueven con maestría por el espacio oscuro del teatro o con la picardía de un bebé que ofrece al mundo su primera pisada. Blandos y firmes, seguros o cautos, desnudos o escondidos entre los jirones de ropa con los que tejen un asidero para sus compañeros.

Hód crea un espectáculo provocativo porque, precisamente, no se guarda nada para el público. Aquí los músculos del culo pueden interpretar un pasaje de Liszt y las larguísimas piernas de uno de los bailarines camuflarse bajo la apariencia de un ave zancuda. Los cuerpos pueden enroscarse como la imagen del más impuro de los

deseos mientras los brazos tantean en el vacío espacio escénico ese contacto humano que no llega a producirse. Que intuimos lejano a causa de las capas y capas de prejuicios con los que vestimos a nuestras relaciones humanas. No en vano, ese es el objetivo de la coreógrafa y directora: desnudar nuestras relaciones humanas. Buscar, a través de la danza, ese movimiento secreto que dibuja nuestra intimidad. Nuestra identidad liberada de tabúes e imperativos sociales, que se manifiesta libremente en público con la misma falta de pudor con la que lo hace en privado. A resguardo de la música atronadora de Liszt, del sudor y la carne, de las huellas que dejan los dedos en el cuerpo y de la desnudez completa con la que los bailarines exponen ese interior (casi) desconocido.

Todo ello, como decíamos, embargado por un aire de celebración y felicidad que hace de *Conditions of being a mortal* un baile para los sentidos. En el que se celebra, se ilustra y se pone en movimiento una de las sensaciones más complicadas y fugaces: la de estar vivo. Aquí. En este momento. Con el tiempo detenido y las miradas pegadas a cada gesto, a cada paso de baile, a cada jadeo, grito, murmullo y gota de sudor derramada sobre el escenario. A todo aquello que Adrienn Hód cuenta como material para su puesta en escena, a la falta de rubor con la que acomete cada paso posible de danza y con la que embellece hasta la más pueril de las emociones. Quizá porque una vez finalizada la obra intuimos el valor de ese baile frenético en las caras de extenuación de sus intérpretes, entre jirones de ropa y emociones desnudas. Un baile en el que los cuerpos construyen espacios de libertad. En el que el tiempo se detiene y nos permite admirar todas esas sensaciones ocultas que hace falta sacar a la luz.

[...]

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

Todo el tiempo del mundo, de Pablo Messiez. Una producción de Buxman Producciones y Kamikaze Producciones (Tercera Setmana. Teatre Principal, Valencia. 15 de junio de 2017) | *por Francisca Pageo y Juan Jiménez García*

El teatro, arte del recuerdo. Es imposible volver sobre una obra de teatro sin recurrir a él. No hay nada donde consultarla, donde volver a encontrar esos instantes en los que estuvimos, juntos. Ningún medio nos los puede devolver. Ningún archivo, ninguna grabación. Todo eso será otra cosa. Sí, cualquier arte es un arte del instante, pero eso el teatro vive como un recuerdo. Deformado, cierto. Pablo Messiez reflexiona precisamente sobre el recuerdo, y al final todo se confunde en nuestras cabezas.

Todo el tiempo del mundo es la historia de una familia, y, por tanto, de la memoria (no de lo que ocurrió realmente, sino de aquello que creemos, que, después de todo, es lo único real). La memoria que ya fue, la que está presente, la que está por llegar. Historias que se entretajan unas con otras, que ya no son tuyas únicamente, sino que pertenecen no al abuelo, o las mujeres, tantas, que pasaron por su vida. Vida familiar o profesional. El señor Flores, abuelo del autor, tiene una zapatería de mujeres. No es casualidad que el negocio sea algo dedicado a ellas, ¿no es cierto? La historia del señor Flores es la historia de ellas. De las que fueron, las que vendrán y las que están.

Flores es hijo, es amante, es padre. Tres maneras de sentir y tres maneras de emocionarse. Todas distintas entre sí, pero unidas una vez que uno nace. El hijo, que se siente desprotegido, que en realidad no es hijo de su madre, sino de su tía. El amante, que persigue a la mujer, la mujer con el síndrome de Rita Hayworth, la mujer que entremezcla palabras, que las olvida y las vuelve a crear. El padre, que no sabe cómo comunicarse con su hija ni su hija con él, pero que hace crear en el silencio todo el mundo de palabras que se dicen sólo con mirarse.

Todo el tiempo del mundo es toda la memoria del mundo. O toda la belleza del mundo, que decía Jaroslav Seifert. Es todo aquello que ansiamos, lo que anhelamos, lo que deseamos; así como también lo es con todos nuestros miedos, todo lo que nuestro corazón va recogiendo. Semilla a semilla, paso a paso. Y así, mientras vemos la vida pasar en cinemascopio. Porque Messiez, con su puesta en escena, nos muestra una película de fantasmas. Unos fantasmas que llegan sin ser convocados para encajar las piezas de un puzzle loco pero cierto. Hay ternura por todos lados y vértigo y miedo. De encontrarse con aquellos otros que son parte de uno mismo.

Una obra repleta de inteligencia. En su propuesta y en llevarla a cabo. En sus luces y en sus sombras. Y en la elección de actores. En primer lugar, Íñigo Rodríguez Claro, invocador involuntario de espíritus. Suena *The fairest of the seasons* de Nico. Mientras los actores salen al escenario, confundidos con el público, y luego, más adelante. Y todo quiere decir algo, todo nos dice algo. ¿Qué nos quedará de esta obra? ¿Qué recuerdos? ¿Qué habremos logrado atrapar, conservar? Tal vez más de lo que ahora somos capaces de entender. Un puñado de maravillosas sensaciones, irrepetibles. Y recordamos lo que dijo Goethe: *iDetente,*

tiempo! Eres tan bello.

[...]

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

Martes de carnaval, de Marta Pazos. Una producción de Centro dramático galego (Tercera Setmana. Teatre Principal, Valencia. 11 de junio de 2017) | por Óscar Brox

Las adaptaciones teatrales de textos clásicos forman la columna vertebral del teatro. Hasta el punto de que, en numerosas ocasiones, sirven de termómetro para medir la actualidad de los textos, la modernización de la escena y, en definitiva, la actualización de aquellos nombres inscritos en la tradición dramática del género. Si Shakespeare es el punto de encuentro de creadores como Miguel del Arco o Thomas Ostermeier, esa autoridad exigente que les invita a dar una vuelta de tuerca a su puesta en escena en busca de la frescura del texto, Ramón María del Valle-Inclán lo es en el caso de Marta Pazos. Y decimos bien al hablar de frescura y exigencia, en tanto que las palabras del autor de *Luces de bohemia* conservan lo primero y conducen a todo posible intérprete hacia lo segundo; algo que, ya lo adelantamos, *Martes de carnaval* cumple con mérito.

Martes de carnaval contiene dos obras de Valle-Inclán, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*. Para la primera, Pazos nos sumerge en ese esperpento arraigado en un imaginario más tradicional, rural, si se quiere, en el que los soldados buscavidas de la Guerra de Cuba vuelven a casa con una mano delante y la otra detrás. Sin oficio ni beneficio, salvo el que puedan rapiñar a la menor ocasión. De ahí que Pazos construya la acción a partir de dos situaciones: la de la muchacha metida a fulana, rechazada por el padre boticario; y la del soldado que, sin conocer la relación entre ambos personajes, irrumpe en medio de ellos en busca de cuartos para proporcionarse una vida mejor. Que, al fin y al cabo, es el tema que late en el fondo. Ese pragmatismo canallesco que, en tiempos de hambre y

miseria, nos lleva a robarle la ropa a un muerto para tener otra apariencia frente a los demás. Algo atroz y, al mismo tiempo, sin importancia, pues el elenco de personajes que rodean a los protagonistas no puede hablar sin desvelar sus mezquindades. Lo bonito de este primer relato radica en el equilibrio que le concede Pazos y su equipo artístico a la estética valleinclanesca y a su lectura contemporánea. De manera que son especialmente brillantes las imágenes sobrenaturales en las que los actores recrean aquellos tiempos de rimas y leyendas. La sorna, la ternura, la brutalidad más natural, medidas y combinadas con la maestría de una precisa puesta en escena. Con ese juego de luces dibujadas sobre un escenario diáfano, sobreimpresionadas en la pared como si se tratase del último sol de la tarde o del azul nocturno que baña los muros de un cementerio. En las que los cuerpos del reparto se mueven con la elasticidad circense mientras juegan con las palabras de Valle. Con sus dobles sentidos y sus proyectiles disparados contra los estamentos de la época. Contra ese clero que anda más preocupado por los asuntos monetarios que por los espirituales. O contra esa sociedad de alta cuna y baja cama.

Si gozosa es la lectura de *Las galas del difunto*, la de *La hija del capitán* es puro riesgo. Con Pazos jugándose todo en una modernización del texto de Valle-Inclán que cualquier imaginaria durante los últimos coletazos del franquismo, en los años previos a la transición. En esos años de agitación en los que el esperpento, pensamos, tiene que doler más. Como un puñetazo directo a la mandíbula. Y en verdad no puede ser más brutal su arranque, con ese personaje femenino convertido en el objeto sexual del poder militar. Un poder militar, reflejo de aquella sociedad putrefacta, representado en la figura del actor Miquel Insúa, que dibuja con brillantez la babosa seguridad con la que detentaban un derecho y una fuerza. Cualquiera diría que Pazos no se ha guardado nada: pasa sin dificultad de la habanera a la música electrónica, de personajes que uno imaginaría protagonizando un melodrama de Nicholas Ray a otros que están a caballo entre la burguesía del cine de Pier Paolo Pasolini o de la sociedad bruta y fea de las películas de Fellini. Y todo ello sin perder ese aire de celebración; en primer lugar, teatral. Porque en verdad supone un *tour de force* que la directora gallega solventa con inventiva y oficio. Dejando una parte a la expresión corporal -qué bellos esos instantes de silencio, pura coreografía en movimiento- y otra a la visceralidad con la que lee a Valle-Inclán. Con la que transforma sus palabras hasta actualizarlas, dejando que respiren en un contexto que a todos, por brutal y cercano, nos resulta terriblemente familiar.

Resulta hermoso encontrar una fuerza creadora capaz de exprimir la brillantez de un autor como Valle-Inclán en un montaje tan imaginativo y, al mismo tiempo, tan exigente con el espectador. De esos en los que la risa te lleva al escalofrío, este a la preocupación y, quizá, al espíritu de provocación. Porque *Martes de carnaval* no solo nos invita a gozar del esperpento, como se gozaba aquel desfile

de moda eclesial en la *Roma* de Fellini, sino a disparar sobre todas esas figuras de autoridad que son carne de sátira: el clero, el ejército, la santa familia corrompida por las intimidades más turbias. Estamentos que Pazos y su elenco de intérpretes, todos ellos sobresalientes, desnudan con gracia y atrevimiento. ¿Se puede pedir algo más? Difícil encontrar una bocanada más fresca que esta que nos hizo llegar el Centro Dramático Galego. Lección magistral de cómo adaptar a un clásico sin, por ello, dejar de actualizarlo a cada escena.

[...]

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

***Barbados, etc.*, de Pablo Remón. Una producción de La Abducción & El Pavón Teatro Kamikaze (Tercera Setmana. Sala Russafa, Valencia. 11 de junio de 2017) | por Óscar Brox**

El sencillo escenario preparado en la Sala Russafa para acoger la función de *Barbados, etc.*, un par de pequeños bancos y el cartel de neón azul en el que se puede leer el título de la obra, nos proporciona una serie de claves para entender por dónde va a ir la obra de Pablo Remón. Solo dos actores, Fernanda Orazi y Emilio Tomé, y un diálogo que engancha anécdotas, historias, situaciones, a veces simples bocetos de una historia, para trasladar las interioridades de la vida conyugal. Aquello que, diríamos, pertenece al ámbito más privado de cada pareja, para lo que quizá nunca encontramos las palabras justas, pero que tratamos de verbalizar una y otra vez como una forma de ahuyentar la distancia. La separación. La ruptura. Porque nos ayuda a crear nuevas memorias y, también, a darle otro aire a las viejas. Porque, creemos, nos ayuda a entender las complejidades de nuestras vidas, aunque en demasiadas ocasiones nos parezcan un tanto insignificantes.

La principal virtud de Remón descansa en su capacidad para construir diálogos, para plantear situaciones en las que sus personajes nos dejan ver un poco de sí mismos. Y eso a pesar de que en *Barbados, etc.* la línea entre la realidad y la

ficción es francamente confusa, en tanto que Orazi y Tomé no dudan en hacernos creer que son un matrimonio, dos personas que se encuentran en un lugar, dos actores que interpretan a dos personas, o dos voces que piensan en voz alta todas esas situaciones embarazosas que nos ofrecen magníficos ejemplos de lo que es la vida. Tomé, eternamente taciturno, encargado de apuntalar las explicaciones de Orazi. Y Orazi, puro movimiento, capaz de hacer de su cuerpo, de sus gestos, signo de esa distancia que los diálogos de Remón insinúan para describir la situación de esa pareja. De ahí, en definitiva, que la velocidad con la que se suceden las historias resulte progresivamente angustiosa, falsamente irónica (o equivocadamente, la risa es solo una manera de ocultar ese golpe bajo en nuestra intimidad), en tanto que nos ayuda a desnudar las pequeñas miserias de los protagonistas. Por eso, la capacidad de Remón para jugar con las situaciones, con líneas de texto que podríamos imaginar fruto de la improvisación, es en realidad una esforzada construcción dramática que expone sobre ese escenario vacío, frío y falto de intimidad (el público está casi pegado a la raya que lo separa de los actores), la conciencia de sus personajes.

Barbados, etc. nos habla de fantasmas, de gente que probablemente no existe, para tratar de poner voz y rostro a las pequeñas miserias de nuestra cotidianidad. Al egoísmo, la vergüenza o el enfriamiento con el que, en ocasiones, juzgamos la duración de nuestras relaciones personales. Y para ello Remón se vale de unos diálogos afilados, casi de otro tiempo (uno piensa en aquel Azcona de los tiempos de Ferreri, en Francisco Regueiro y Ángel Fernández-Santos actualizando el esperpento en el contexto del tardofranquismo), que coquetean con situaciones absurdas -toda la historia del tapicero y el sillón de la casa- para abordar las inseguridades, las insatisfacciones, que quizá por dolorosas y desconocidas erigen un muro de silencio en la relación. O, si no de silencio, de incompreensión y de cansancio. Algo, por cierto, que se nota en los gestos de Orazi y Tomé, en la manera con la que se mueven en el escenario y se hablan, casi sin mirarse, mientras comparten diálogos. Diálogos que inevitablemente acaban en la isla de Barbados, en la fuga o la evasión de una realidad mediocre basada, asimismo, en esos sueños mediocres inculcados desde niños (*Barbados* o la alegría del océano atlántico). Pero que suponen una forma de eludir la carga de profundidad de todas esas cicatrices que, progresivamente, observamos en los personajes.

De Pablo Remón se puede esperar un salto de longitud considerable en el campo teatral. Propuestas más ambiciosas, que cuenten con una dramaturgia a la altura de sus afilados diálogos. No en vano, obras como *Barbados, etc.* muestran con orgullo su músculo para construir situaciones, para extraer de la nada todo un catálogo de afecciones humanas que describen con extraordinaria precisión los fantasmas que rodean a la vida conyugal. Fantasmas de otras épocas y de la nuestra. De la incomunicación y de la falta de madurez. Del eterno miedo a la insatisfacción vital, que es quizá la lección que más nos cuesta reconocer conforme ganamos años.

Una lección que esta pequeña pieza con guion para dos personajes pone en solfa con gran lucidez. Con la destreza suficiente como para huir de la risa tonta o la ironía acomodada, construida para inquietar como esa última cara congestionada de un Tomé hierático durante prácticamente toda la representación. Una cara, unas lágrimas, que exponen con claridad el sentido de lo que hemos visto: esa distancia entre los personajes, entre sus respectivas intimidades, que se desmorona sin previo aviso con la complicidad del público. Quizá, quién sabe, porque en algún punto de ese diálogo nos hemos reconocido en su insatisfacción, en las absurdas situaciones que proyectan sobre el escenario (como esa tortuga que soporta el peso del mundo) el peso de nuestras emociones.

[...]

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

***Dona no reeducable*, de Stefano Massini. Dirección de Lluís Pasqual. Una producción de Teatre lliure (Tercera Setmana. Teatre Rialto, Valencia. 10 de junio de 2017)**

| por *Óscar Brox*

Perestroika, glásnost, vientos de cambio... para una potencia de las dimensiones de Rusia, marcada a partes iguales por su historia y su inevitable descomposición tras la caída del bloque, la revolución nunca fue de terciopelo. Quizá por eso, uno se acerca a las narraciones rusas con esa sensación de que aportan otro calado, otra densidad, a las cuestiones sobre la vida, la moral o la libertad. De que, en definitiva, el único síntoma posible de apertura reside en poder escuchar aquello que las voces de la disidencia, los testigos de la violencia y de las guerras intestinas dentro de ese gigante a caballo entre Europa y Asia, tienen que contarnos. El de Anna Politkóvskaja, de profesión periodista, fue uno de esos testimonios. En especial, del cruel enfrentamiento entre Rusia y Chechenia, así como del no menos salvaje encarnizamiento de esta última con su propio pueblo. Demasiado orgulloso, eternamente empeñado en vindicar una libertad aplastada por los intereses soviéticos. Chechenia, tierra de sangre y nieve.

Lluís Pasqual eligió este monólogo escrito por Stefano Massini, pensamos, por la importancia que tiene la palabra como testimonio, como hilo vital que mantiene el recuerdo de un lugar, de unas personas, que en cualquier momento desaparecerán. De esa tierra seca, como señala la propia Polítkovskaia, que tanta sangre ha derramado para conseguir su control. Y decimos la importancia de la palabra porque nos hemos acostumbrado a disfrazarla bajo tantas etiquetas que ayudan a simplificar el problema sin ser capaces de detectar la raíz. Perestroika, glásnost, son solo un par de ellas que, en el monólogo de Massini, se diluyen ante la conmoción con la que nos sacude su protagonista. Ante la franqueza con la que desnuda esas falsas convenciones rescatando aquellos relatos, de violencia y terror, tal vez insignificantes, que han surcado la realidad rusa desde que se produjo el deshielo.

Consecuencia de ello, la propuesta escénica de Pasqual es de una nitidez total. Tan sutil que puede llevar al error o a las simplificaciones. Y precisamente es justo lo contrario, puesto que Pasqual desviste, él también, la escena para enseñarnos a Polítkovskaia. Sus gestos, cada matiz, cada inflexión, sobreexpuestos ante el patio de butacas, sin filtro ni elementos que los atenúen; casi, diríamos, sin transiciones. Solo con la manera de estar en escena de Míriam Iscla, de adaptarse a cada episodio de la vida de Polítkovskaia, de moverse en su papel de mujer, periodista, madre o hija de una Rusia herida por su sed de conquista. En su papel de víctima, de mártir, de torturada o de amenazada. Con gestos, a veces casi imperceptibles, que capturan toda la dureza que pueden transmitir sus palabras; y que, imaginamos, Pasqual dicta atentamente sobre el escenario desnudo de artificios ni de elementos que distraigan lo verdaderamente importante. Con los músculos de los brazos agarrotados tras horas de secuestro, con el estómago duro a causa de un potente veneno o con la voz rota cuando una mujer que se le parece ha sido tiroteada en el rellano de su finca.

La grandeza de *Dona no reeducable* radica en la sencillez, en la claridad, con la que exhibe todo su nervio dramático. En la soltura con la que una inmensa Míriam Iscla nos transporta a través de las palabras de Anna Polítkovskaia hacia ese territorio, quizá lejano, marcado por una historia de dolor y venganza. De sangre y nieve. Cuya potencia moral es tan abrumadora que la corta duración de la pieza nos golpea todavía más fuertemente. Nos noquea. Nos conmueve como tantos otros relatos de aquellos hombres y mujeres no reeducables, marcados por el Gobierno ruso como objetivos a eliminar. O a ocultar. O a desprestigiar. Como esa mujer a la que Lluís Pasqual pone en escena, que se mueve de la mesa de trabajo a la silla de tortura, de aquella al atril de conferenciante, en un movimiento continuo que bien puede resumir el destino de un país durante las últimas dos décadas.

Al teatro se le pueden pedir muchas cosas, pero quizá solo se le puede exigir una: verdad. Y uno sale de la función de *Dona no reeducable* con el sentimiento de haber

escuchado, a pocos metros de distancia, el testimonio de una de esas voces que el tiempo se encargó de callar. La voz de una Chechenia irremediablemente perdida en el laberinto de la violencia. La voz de una Rusia golpeada por los sueños de la economía competitiva y las realidades de la pobreza de las ratas. La voz de la disidencia, de la rebeldía y de la moral. Tal vez, la única voz capaz de pronunciar palabras como perestroika, glásnost, apertura, revolución sin que suenen a falso. Y eso, en el teatro y en la vida, es uno de esos lujos que conviene tener bien presente en la memoria.

[...]

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

***Un obús al cor*, de Wajdi Mouawad. Dirección de Oriol Broggi y Ferran Utzet. Una producción de La Perla 29 y Temporada Alta (Tercera Setmana. Teatre Rialto, Valencia. 9 de junio de 2017) | por Juan Jiménez García**

Aún intentábamos recuperarnos de la conmoción, de la devastación causada por *Incendios*, cuando llegó *Un obús al cor*. No es que sean comparables, por una mera cuestión de tamaño, pero si ciertamente son dos partes de un mismo todo. Incluso dos partes estrechamente comunicadas, enlazadas de múltiples maneras. Wajdi Mouawad ha conseguido crear un lenguaje que llega a través de su propia experiencia. Un lenguaje que ancla sus raíces en la familia y la tragedia de ese país que fue el Líbano y al que ahora cuesta volver porque uno prefiere el recuerdo de cómo fue (decía Amin Maalouf). Sí, la palabra *antes*, sobre la que se construye ya no solo esta obra, sino la otra. Tal vez toda. Oriol Broggi conoce bien su obra. También adaptó *Incendios*. Y no solo. Junto con Ferran Utzet ahora este obús lanzado al corazón. Un ejercicio de intimidad, de despojamiento, de la mano de Ernest Villegas. O los puños apretados.

Ahora puede decir antes. Ahora, tras una llamada por teléfono en la noche. Una noche de invierno. La madre, la muerte, próxima. Una amenaza real, demasiado real.

Un antes implica la existencia de algo, un instante, un momento. No cualquier algo. No cualquier instante. El hijo inicia un viaje a través de la noche, poblado de sonidos, de ruidos lejanos, insertados en un tiempo que no es, porque uno está en otra parte. No va al encuentro de nada. No quiere ir al encuentro de nada. En realidad, él está huyendo. Está asustado y huye. Entre el miedo y la ira que le produce ese miedo. El hospital es la realidad que quiere evitar. Entre los recuerdos que le asaltan está la guerra civil, en el Líbano. El horror. Esa herida abierta. La madre lo devuelve ahí, y ella también es ahora el horror. El agua que no es agua. La muerte que sí es muerte. La desesperación del pasado es la desesperación del presente. Cae la nieve y la noche está siempre ahí, interminable. Pero también acabará. Como esa vida que se extingue.

Y ahí, en el escenario casi vacío de todo, pero de una intimidad hecha de luz y oscuridad, está Ernest Villegas, hombre, hijo, actor. Una presencia que podría intimidar sino se desmoronara una y otra vez golpeado por sus propios sentimientos. Toda esa sensibilidad encerrada en un cuerpo siempre al límite de la violencia. Una violencia inocente, de perdedor. Sus palabras son lo único cierto. Lo que escuchamos no está dicho. Son sus pensamientos más íntimos, como un diario que no debe ser leído (pero que esperamos que lo sea). Ernest Villegas, ahí, solo, golpea una y otra vez. Físicamente, de viva voz. Impresionante e impresionable.

Oriol Broggi y Ferran Utzet lo han dejado ahí, entre las sombrías luces de Quim Blancafort. Alrededor suyo, a veces surgen sonidos lejanos. De tan lejanos tienen una cierta dulzura, música de fondo para un animal asustado. Y en algún momento, imágenes. Es suficiente. La obra de Wajdi Mouawad es generosa con aquellos que le dan su espacio y los actores necesarios para esas palabras que vienen de lo más profundo, para materializar esos miedos que son también los nuestros. Sí. Los nuestros.

[...]

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

La ternura, de Alfredo Sanzol. Dirección de Alfredo Sanzol y producción de Teatro de la Abadía y Teatro de la Ciudad (Tercera Setmana. Teatre Principal, Valencia. 8 de junio de 2017) | por Juan Jiménez García

Shakespeare como alguien infinito. Alguien al que se puede construir y deconstruir, transformar en otra cosa, cambiarlo de época, de sitio, quitarle personajes, ponérselos, llevarlo a Japón o dejarlo aquí al lado. Cualquier cosa es posible. Podemos pensar que todo el teatro desde hace cerca de quinientos años está atravesado por él de una manera u otra. También por omisión. *La ternura* llega a esa isla nunca desierta que forman sus comedias y se entrega a la invención de algo nuevo que con viejos parecidos en sus formas pero que en realidad pretende reunirlos todo. Porque sí, la nueva obra de Alfredo Sanzol es la búsqueda de la totalidad del género. Una totalidad que empezaría en Shakespeare y acabaría en el vodevil o la comedia del arte. Entre enredos, palabras y gestos.

El argumento es sencillo. Como dijo Jacques Weber en algún momento, el perro y el gato en el mismo cesto. La Reina Esmeralda y sus hijas, pretendiendo huir de los hombres, van a parar a una isla en la que el Leñador Marrón lleva veinte años precisamente refugiándose de las mujeres. Un argumento perfectamente simétrico en su planteamiento y evolución. A cada cual lo suyo. Consciente de su falta de tino a la hora de elegir mágicamente el destino de su exilio, la Reina prueba a hacerse pasar por aquello que más odia. La comedia se lanza a los caminos, correteando por todas partes. Al fin y al cabo, *La ternura* no solo aspira a la totalidad, sino también a la felicidad. La felicidad, una palabra tan vieja como la ternura. Una de esas palabras cuyo significado desconocemos, tan manoseada como está. Sanzol busca devolverle su lugar. Y lo consigue.

En realidad, en *La ternura* el argumento es un simple vehículo para aquello de lo que subyace en su interior: el teatro. La alegría de hacer teatro. Cada giro, cada escena, está pensando con y para los actores. Su inteligente puesta en escena, con esos tres arcos como tres puertas sobre un escenario prácticamente vacío, entregado a las luces, es el espacio en el que desarrollar ese gusto por los actores, por la palabra y por el gesto, que, después de todo, es el fundamento de la comedia, sin lo cual no puede existir. Los actores, generosos, se entregan a ello. La obra de Sanzol es un texto inteligente que no se entiende desprovisto del movimiento. Un teatro que sí, se podrá leer, pero que debe ser visto. Vivido. Como un acto colectivo. De unos y otros, espectadores.

En ese juego de simetrías, también están los personajes y sus intérpretes, e incluso distintas maneras de entender el teatro. La Reina Esmeralda (una temperamental Elena González, que ofrece alguno de los momentos más memorables) enfrentada al Leñador Marrón (Juan Antonio Lumbreras, el más bufo, el más

italiano). La Princesa Rubí (Eva Trancón, con ese toque justo de la desmesura) enfrentada al Leñador Verdemar (un Paco Déniz tremendo, que se convierte en verdadero protagonista de la obra, haciendo fácil y evidente lo complicado). La Princesa Salmón (Natalia Hernández, el juego y descaro de la juventud) enfrentada al Leñador Azulcielo (un Javier Lara al que se le encomienda devolver el sentido a la palabra del título). Cada una de estas parejas forma un estado diferente de actuar, y tengo la sensación (tal vez equivocada) que los primeros se instalan en el vodevil o en la comedia española, los segundos en la comedia del arte y los terceros en épocas isabelinas. Y todo puede ser cierto como no acaba de serlo, pero también eso forma parte de este juego de equivocación y enredo, tormentas y naufragios.

En *La ternura* no hay tiempos muertos. Es una invitación al agotamiento. Sanzol acumula recursos, se le nota a gusto con lo que tiene entre manos y sigue jugando con todos esos elementos como si no fuera necesario ningún final. No importa. El tiempo pasa como si nada. No existe y seguramente es un truco de magia más. Sí, hay que dejarse llevar. Entregarse a un primitivismo, deshacerse de las preguntas. Que la trama sea, después de todo, previsible, es una invitación a perderse en los detalles, en los juegos constantes que nos propone. Sí, Shakespeare sigue ahí. Está por todas partes sin estar en ningún lado. Atraviesa la obra, citado. Es una intuición. Ese padre que nos contaba historias y nos creaba la necesidad de encontrar las nuestras propias. Esta es una de ellas.

[...]

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
