

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

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

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

Rostros de la vejez o la mutilación (los actores que interpretan a Marco Antonio, además del habitual Dalmazio Masini, han sufrido una traqueotomía que les dificulta el habla), los personajes de *Giulio Cesare* llevan hasta el límite el texto de Shakespeare, desplazando el peso de la tragedia de sus palabras a lo visible. A la violencia con la que las declaman, a los sentimientos brutales que dibujan sobre el escenario, recalcando en su impotencia la fuerza de cada palabra. Hablándonos una y otra vez, mirándonos y observándonos desde los escalones de la capilla, escrutándonos de tal manera que solo podamos sentir el misterio que envuelve a cada escena. Ya sea en la elegía de Marco Antonio, en la aparición de

ultratumba de Julio César o en el impasible corifeo que asiste a los personajes durante la tragedia. Y que nos pone frente a frente con ella. Como una experiencia directa, arrancada de cualquier tentación escénica, de cualquier licencia estética que suponga un añadido. Cara a cara con los personajes. Con todo aquello que se vive, se palpa, detrás de sus palabras.

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

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

[...]

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

---

**El juego en escena. Carteles para una función, de Isidro Ferrer (Nórdica) |**  
por Juan Jiménez García



Entre todas las artes que rodean a otras artes, que uno tiene la sensación de que el arte de los carteles para cine o teatro parece haber sido una de esas pérdidas trágicas de lo tiempos modernos, que consideran que una fotografía vale más que no se qué y que no vale la pena pagar por tener otra cosa que no sea una banalidad o, en el mejor de los casos, algo anodino. Hemos confiado la capacidad de atraer a no sabemos muy bien qué, y la belleza hace tiempo que fue entregada al mercado. Quedan los libros, algunos. Por eso, cuando uno ve los carteles del Centro Dramático Nacional, lo primero que llama la atención es precisamente eso. La voluntad de expresar. Y luego, uno sigue buscando y encuentra que entre 2006 y 2016 fueron realizados por Isidro Ferrer, y que tras esto, hay una larga historia de amor con el teatro (y del teatro, de sus gentes, con él). Ahora, Nórdica ha puesto todo eso en una bellísima edición y, de paso, a inaugurado su colección de

teatro.

Isidro Ferrer empezó siendo actor y acabó siendo diseñador e ilustrador. Al ver su obra, nuestros pensamientos se van hasta otro grande, Daniel Gil, y sus portadas para Alianza Editorial. Ese gusto por los objetos que se vuelven de una rotunda expresividad. Al menos en los primeros años. Al final se decantó por jugar con la tipografía. Jugar no es una palabra vana. En sus carteles, en cada temporada, hay una propuesta, una invitación al juego, a interpretar, a ese *play* con el que los ingleses juntan el teatro y el juego, precisamente. Y ellos saben mucho del tema. Pienso en la temporada 2011/2012, con todos esos rostros construidos o revelados, surgiendo esas páginas en blanco que son sus carteles. Todo con una elegancia nada fácil, porque la elegancia no viene de la acumulación, sino de la sustracción. Solo por poder asistir a este desfile de títulos y conceptos, de verdaderos intentos de intentar atrapar la obra y sus intenciones, el libro ya valdría la pena. Pero Nórdica ha querido también convertirlo en un justo homenaje a Ferrer, a la vez que un apasionante recorrido por la producción de esa década del Centro Dramático Nacional, bajo la dirección de Gerardo Vera y, más tarde, Ernesto Caballero.

En el libro podemos encontrar textos de un montón de gente alrededor ya no solo del cartel, sino de las obras, bien como autores, actores, directores de escena y otros oficios, o bien como críticos. La relación es tremenda. Leer a Marcos Ordoñez escribiendo sobre Chéjov a propósito del montaje de *Tío Vania*, a Andrés Lima escribiendo sobre el *Urtain*, de Juan Cavestany, Carmen Portacelli sobre aquel maravilloso montaje de *Ante la jubilación*, de Thomas Bernhard, a Israel Elejalde sobre *La paz perpetua* de Juan Mayorga. Y más, muchos más. Brevemente, de manera más extensa. Y, de algún modo, Isidro Ferrer siempre ahí. El poder evocador de sus carteles, su capacidad para sintetizar la obra en una imagen o, en su última época para el CDN, convertir las letras en algo evocador, en algo animado. Como la efe del Fausto de Tomaž Pandur. En fin, *El juego en escena, carteles para una función*, es un libro capaz de contener toda la belleza de esa trayectoria, y también una invitación al teatro. Arte efímero, estas obras ya solo son parte de un pasado cercano, presente para aquellos que estuvimos ahí, durante unas horas. Y los carteles de Ferrer, quedan como una magdalena proustiana tras ese el espejo de Alicia.

[...]

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

---

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

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

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

Profesor y alumna se sumergen en un combate de monólogos y silencios (y estos últimos, en ocasiones, acaban convirtiéndose en un diálogo secreto entre los actores, entre sus cuerpos y miradas), en el que el texto de Guillermo Calderón pone en liza algunos de los aspectos comentados: ¿Qué se trata de defender cuando acudimos al rescate de la educación? ¿El futuro? ¿El derecho a poder equivocarnos en la vida? ¿La vitalidad a la que renunciamos a medida que penetramos en el mercado laboral, en el oficio de ser adultos? Todo eso, y un poco más. Pero, sobre todo, la energía y el ardor con el que sostenemos una causa. La falta de apatía, la falta de respeto, la falta de miedos y el deseo de devorar cada brizna de vida. Sentimientos que tantas veces expresan Àngel Figols y Maria Andrés a través de unos personajes con fondo y dimensión, en continua evolución sobre el escenario, construyéndose en cada palabra, en cada monólogo, en cada gesto. Sin interrupción alguna. Confiando en que el espectador quedará atrapado en la naturalidad con la que se va hilando esa hora de clase. A medida que surgen los fragmentos del pasado, las confidencias, los miedos, los futuros que no fueron y los que quién sabe si llegarán a ser.

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

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

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

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

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

Resulta interesante cómo el *mapping* tridimensional genera sobre el escenario el efecto de una segunda piel, abrigando a su protagonista en una especie de hogar (una ilusión, un efecto óptico) que recalca la soledad en el búnker sellado. Los pasos de baile de Fernández se acompañan al trazo digital que modifica el aspecto del escenario, la presencia de videocámaras acentúa el paso del tiempo a través del diario personal que graba su protagonista. Y la voz de Map, cuyos diálogos alimentan el inevitable choque con una tecnología inhumana, subrayan ese horizonte en el que el solucionismo tecnológico condenará a nuestra existencia emocional a la obsolescencia. De ahí, precisamente, que *Harket (protocolo)* se erija como una interesante reflexión sobre nuestra identidad, dada la dificultad de poder sobreponerse a ese entorno multimedia que aísla a su protagonista en las entrañas del búnker.

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:



Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

***El teatro aquí y ahora (Alupa editorial) | por Óscar Brox***



Construida en forma de antología de piezas dramáticas breves, *El teatro aquí y ahora* supone una carta de presentación de la AVEET, l'Associació Valenciana d'Escriptors i Escriptors de Teatre, fundada en 2013. Lo que, para el caso, implica una toma de contacto con la actualidad del teatro valenciano y con sus dramaturgos, tanto los emergentes como aquellos que se han consolidado como referencias ineludibles. En parte, por la siempre precaria situación cultural, complicada desde el punto de vista político y delicada desde el lado de un espectador al que le falta impulso para entrar en contacto con las reflexiones, menos masticadas y más exigentes, de su contexto social. Con ese altavoz que examina vicios y virtudes, que retoma a los clásicos con ojos contemporáneos y que

inscribe su instancia crítica sobre una realidad mediocre. De identidad borrosa, fruto de tantos gobiernos que la han arrastrado por el fango hasta desdibujarla. Gobiernos, políticas o, precisamente, la falta de una línea de acción, que son también munición para la sátira, para la ironía fina o abiertamente gruesa. Para el dibujo de una sociedad degradada o para el combativo ensayo de ese otro pueblo que nos merecemos.

*El teatro aquí y ahora* está formado por los 22 textos que compusieron la lectura dramatizada con la que la AVEET se presentó en sociedad. 22 piezas, casi fragmentos o escenas, que funcionan como aperitivo, como pista para tirar del hilo del temperamento creativo de cada uno de los autores. Como señala José Vicente Peiró, la selección se puede agrupar en bloques, en temas o influencias -con el pirandellismo como uno de sus vectores principales- que aparecen con frecuencia en los textos. Personajes que reflexionan desde la hoja con su creador -como en *La gallina culeca*, de Mafalda Bellido-, y viceversa -*Y yo sin enterarme*, de Antonia Bueno; dramaturgos que nos trasladan a las penosas relaciones con la Administración -Jerónimo Cornelles y su *Consulta mortal*- o que satirizan a propósito de la alargada sombra de la política reciente -*La pallassa i l'alcaldessa*, de Jaume Policarpo; o autores frente a la soledad de la hoja en blanco -ya sea la Paula Llorens de *Voces* o la Ana Millás de *Escribir, ver, vivir*.

Lo interesante de esta antología de textos es no solo que funciona como caja de resonancia del teatro valenciano, como manifiesto social y cultural, sino también como índice. Como buscador de autores, de estilos y temperamentos, que la edición en papel nos acerca e invita a seguir el rastro. En forma de apunte o de nota mental, a la espera de una próxima función o de un futuro texto dramático. Tal vez la importancia de esta selección se encuentre en su carácter de reunión, en el empaque que concede, precisamente, al teatro de aquí y de ahora, a la reflexión política -la de textos como *Tan jove com ets i que major que sembles*, de Xavi Puchades, o *Cultureta. Teatro, cultura y reflexión*, de Gabi Ochoa- y a la instancia creativa. A las ganas, el ansia, de trabar contacto con una realidad teatral que ha pasado de la sala más microscópica al teatro más dotado, de un festival itinerante a un encuentro fijo y anual. En definitiva, a un teatro que nunca deja de estar entre nosotros, de hablar de nuestras cosas y de cultivar una imagen popular en la que, a falta de otras identidades, nos podemos reconocer. Hallar ese aire de familia que, en ocasiones, tanto echamos en falta.

De ahí que esta antología, junto al esforzado trabajo editorial que lleva a cabo Alupa en su divulgación del teatro valenciano, suponga una estupenda oportunidad para conocer aquello que, a veces semanalmente, se cuece en las salas valencianas. Lo pequeño, pero no por ello lo menor; lo político, sin dejar de lado su elaboración dramática; lo visceral, con la dosis suficiente de emoción como para resultar cercano. Propio. Carne de nuestra carne. Quien hojee las páginas de *El*

*teatro aquí y ahora* encontrará una guía y una constelación, de temas y autores, de inquietudes y golpes sobre la mesa de la sociedad, que son presente pero que, entre todos, debemos hacer también futuro. Un emotivo viaje, siempre valioso, por nuestro teatro. El de aquí y el de ahora.

[...]

Si no quieres perderte nada, 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

---

***Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Humberto, de Rodrigo García (Teatre El Musical, Valencia. 27 y 28 de enero de 2018) | por Óscar Brox***

En los primeros compases de la obra, pertenecientes curiosamente a su epílogo, una criatura digital surgida de las historias de Ultraman nos pone en antecedentes. En la batalla contra un Orson Welles atrapado en su personaje de Macbeth, el viaje de Lisias y Demóstenes hasta Salvador de Bahía, la presencia del famoso piloto de acrobacias Evel Knievel y ese improvisado ring de combate que comprende la distancia entre dos puestos callejeros de comida. El cine, la filosofía y la cultura popular convertidos en la argamasa de un discurso que, en primera instancia, parece planteado para estirar hasta el límite el concepto de espacio teatral. O para dinamitarlo. Y eso que, paradójicamente, pocas veces un caos como el anteriormente descrito ha sido presentado con tanto orden; con tanto rigor, diríamos, habida cuenta de los capítulos y anexos con los que, salvando el recurso irónico, García divide su obra.

¿Qué queda, entonces? El *shock* estético, ante todo. El comentario de una cultura, la contemporánea, repleta de baratijas intelectuales con las que malgastamos el tiempo, y que García reduce al absurdo mientras se regocija en lo más banal, lo más pueril y grotesco, de la cultura del consumismo. Esa en la que a Philippe Starck le encargan convertir un Mini en un ataúd de diseño; o en la que los dietarios y meditaciones de Lisias y Demóstenes se transforman en una acumulación de palabras, en una sopa de letras proyectada a toda velocidad sobre la pantalla, que no llevan a ninguna parte. Solo al *shock*, al éxtasis, que García pone en

escena en toda su brutalidad: hilando piezas de animación digital *demodé* con una lucha a muerte contra Neronga -la criatura surgida de las historias de Ultraman; o inventando un catálogo de helados infantiles con partes de la anatomía humana urdido por Orson Welles/Macbeth. Reivindicando, en definitiva, su derecho a incomodar. A tocar las narices. A jugar con las entrañas de la cultura contemporánea mientras nos las lanza a la cara.

El *collage* de videoproyecciones, acciones y sonidos, por momentos bellísimo, refleja el interés de García por desarticular cualquier clase de ortodoxia escénica. Sin miedo a que sus actores intervengan en las escenas del *Macbeth* de Welles o a construir un bucle en torno al último salto de Evel Knievel; a crear un ambiente sonoro y acompañarlo con los *loops* musicales que compone en escena uno de los actores; a poner bocadillos, como en el tebeo, junto a los cuerpos espasmódicos de sus actrices y hacer, precisamente, de estos cuerpos el emblema de cualquier cosa: la voz de Demóstenes, la moto de Knievel o la armadura de los últimos guerreros que luchan a muerte en la tierra de Humberto. De ahí que sea una obra en transformación, un movimiento continuo hilvanado entre la pantalla y la escena, la voz y los cuerpos, el rigor y el caos, la ternura y la brutalidad. Suma de contradicciones, que García explota sin piedad, en cada uno de esos largos monólogos que se tornan irreversiblemente en palabrería. En gestos vacíos. En gritos en mitad de la oscuridad de la sala. O peor aún, de la nada. De toda esa basura, toda esa fealdad, que pocas veces reconoceremos tan bella.

Probablemente, *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Humberto* sea una experiencia teatral única. Una obra que, más que ver, se siente y vive. Que describe otra forma de crear y entender el espacio dramático del teatro mientras cuestiona las posibilidades de éxito de esas nuevas creaciones en una época, en un contexto cultural, marcado por el absurdo y la mediocridad. Por ídolos de saldo como Evel, por la nostalgia del pasado (el fantasma de Welles/Macbeth), el fracaso de las ideas (los monólogos de Lisias y Demóstenes) y la frustración que todo eso vuelca sobre las imágenes del presente. De un presente tan loco como para poner en escena la lucha a muerte entre un monstruo surgido de una serie de dibujos y un personaje literario congelado en la película de un director. De una cultura contemporánea que solo parece arrancar a golpe de *shock* estético. Empeñada en llevar al límite palabra e imagen hasta que no den más de sí.

Tal vez por ello, el de García no sea un teatro fácil; más bien, un escupitajo en la cara del público o un acto de terrorismo cultural. Y, sin embargo, qué elocuente resulta su reflexión al hilo de nuestro tiempo. De nuestra cultura de baratijas intelectuales y nuestra indignación ante la primera cosa que pasa. Tan falta de provocaciones. Tan estéril y conservadora. Puede que *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Humberto* no sea una obra para todos los públicos, pero cuánta falta hace entrar a descubrirla. Tanta como la que apunta la larga

trayectoria escénica de Rodrigo García.

[...]

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

---

***Escrito en el aire*, de Cesc Gelabert (Teatre El Musical, Valencia. 24 de noviembre de 2017) | por Óscar Brox**

En *Ante la palabra*, uno de los ensayos de Valère Novarina que sirve como sustento teórico a Cesc Gelabert, aparece una de esas conclusiones prodigiosas que, de tanto en tanto, desengrasan esa clase de conversaciones acechadas por los lugares comunes. *Hablar es, en primer lugar, abrir la boca y atacar al mundo con ella, saber morder*. Pocas afirmaciones tan rotundas describen mejor ese primer impacto, ese *shock* primitivo, que uno siente durante los primeros compases de *Escrito en el aire*. Aquellos en los que Gelabert habla a través de los movimientos de su cuerpo, multiplicando situaciones y personajes hasta conseguir que su sola presencia en el escenario, recogida por un punto de luz, se transforme ante nuestros ojos en tantos otros personajes. En tantas historias como giros, como arabescos, interpreta con su cuerpo. Con tal fuerza expresiva que consigue que sus palabras - el variado registro de inflexiones vocales- y sus otras palabras -su cuerpo, sus músculos, lo que dibuja con cada gesto en el aire- lleven a cabo un ejercicio de transformación. Una forma de ruptura con el mundo. Con el lenguaje, quizá, que el bailarín trata de desnudar, de llevar al límite; contra el que se rebela para así poder llegar un poco más allá. Para vaciarlo de ese excedente de artificio, de apariencias, que tanto define a las sociedades capitalistas contemporáneas. Para enseñarnos eso que está vivo, que palpita en su voz. Lo esencial.

Gelabert danza tanto como habla, hasta el punto de acompañar lo uno con lo otro, ligando la inflexión de voz con el músculo, con el brazo en pleno revoloteo por el aire o las piernas que se recogen en un movimiento de gran elegancia. Y uno tiene la impresión de que, ante cada microescena, Gelabert lleva a cabo el más difícil

todavía. Dar, a través de sus movimientos, nombre a las cosas. Construir, con tan pocos elementos, con la luz más primaria y unos pocos útiles teatrales, un mundo. Un mundo tras otro, quitando capas y capas en busca de eso que llamamos lo esencial. Moviéndose de lo lleno a lo vacío, mientras ataca, muerde al espectador en sus convicciones más básicas. Más comunes. Dejando al descubierto todo aquello que se sostiene a través de las palabras. Una emoción tan pura, tan desnuda, que en verdad resulta conmovedora. En la que se aprecia su esfuerzo por hacer de su coreografía de movimientos otra manera de descubrirnos un mundo. De enseñarnos otras palabras. De proporcionarnos -y quizá ese sea uno de los objetivos del Arte-otro lenguaje para explicarlo.

Con el apoyo escénico de Moisés Maicas y, como decíamos, el sustento de la obra de Novarina, Gelabert crea en *Escrito en el aire* esa sensación de escribir el movimiento y danzar la palabra; todo aquello que, precisamente, surge en la danza de una persona. Y es curioso que, contra lo que se pueda pensar, el bailarín y director consiga vehicular todo este discurso a través de una obra ligera, a ratos incluso humorística -en la que hay lugar para el *clown*-, en la que el cuerpo de Gelabert, sus bellísimos ejercicios de danza, se muestran al espectador en una suerte de traducción simultánea. Haciendo cercano, visceral y público ese lenguaje corporal, esa voz creadora, con la que nos enseña a imaginar mundos. A ponerles nombre, a entender de qué manera cobran sentido a través de la danza.

Aunque la frase es de Novarina, no sería difícil retitular la obra como un *viaje al fin de la palabra*. Y es que, en sus escasos sesenta minutos de duración, Gelabert nos deja con el regusto de haber ensayado mil pasos de baile, de haber gastado todas las palabras. De haber llevado su cuerpo al límite, entre lo lleno y lo vacío, en la desnudez del espacio escénico y en el rayo de luz que ilumina un recuadro. En un *tour de force* creativo que bien podría representar lo que entendemos por poner en escena una reflexión filosófica. Y que convierte a Gelabert en uno de esos artistas empeñados en dar su voz, sus gestos, su cuerpo a la tarea de poner nombre a las cosas. De transformar el mundo a base de atacarlo. De enseñarnos otro mundo en sus movimientos. De poner en escena lo que significa estar vivo. Y, sobre todo -y quizá eso es lo más importante- de transmitirlo con una ligereza que nos acerca a lo esencial. A ese movimiento que, a menudo, se esconde tras las palabras. A vivir, y nada más.

[...]

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 batalla vital, de Néstor Mir para Graneros de creación (La rambleta, Valencia. Del 17 de noviembre al 3 de diciembre de 2017) | por Óscar Brox**

Rebajar las expectativas. Esa es la primera advertencia que el cuarteto de actores sugiere tan pronto el público se ha acomodado en los asientos. Pero, en el fondo, se trata de una broma, de un guiño irónico para introducir la primera escena de la obra; esa crisis existencial que atenaza a Emili, que se presenta como un malestar mientras se ramifica en diferentes motivos: el bloqueo creativo, los problemas con la familia, con el sexo y con los planes para el futuro. Ese futuro para el que, visto lo visto, no caben demasiadas expectativas. Que en los 80 minutos siguientes será, bajo la apariencia de una serie de escenas cotidianas, el objeto de reflexión de *La batalla vital*.

Hablábamos de la interacción con el público, y lo cierto es que el escenario está prácticamente integrado alrededor de los espectadores, de manera que se convierte en una suerte de foro en el que los actores interpretan apenas a un palmo de distancia de los asientos. Interpretan, cantan, juegan a disfrazarse y transformarse en cuatro versiones de Néstor Mir, que los acompaña junto a su teclado durante cada uno de los números musicales. En cierto sentido, uno puede pensar que la obra gira en torno al microcosmos creativo de Mir; sus obsesiones, sus temores o sus anhelos. Pero se diría que el hecho de hacer que sus protagonistas se desdoblén en él mismo, combinando así las escenas dramáticas con las intervenciones musicales, es también una manera de enseñar el artificio. La construcción de esa ficción. La sospecha de que lo que de verdad nos preocupa no es tanto ganar la batalla con las crisis de nuestro presente, sino que ni siquiera seamos capaces de hacerlo en un futuro, tanto da si cercano o remoto. De que, en definitiva, arrastremos ese bloqueo indefinidamente, mientras todo lo demás, todo eso que deja de tener sentido, que deja de tener importancia, en la vida de Emili se va apagando.

Lo interesante del planteamiento escénico de *La batalla vital* es cómo aprovecha su casi total desnudez formal para proponer soluciones más atrevidas. Está el polílogo sobre la Guerra, que el propio texto de Mir subraya, en el que los cuatro actores corren alrededor del escenario mientras hasta, prácticamente, unir sus voces para reflejar los ecos de la Guerra. Está ese momento de baile febril entre

luces estroboscópicas o los pasos musicales que sirven de transición entre una escena y la siguiente. El picnic que pone de manifiesto los encontronazos entre los hermanos Emili y Elena y sus respectivas parejas. La sensación, nada baladí, de una eterna incompreensión sobre el deseo femenino (o sobre la mujer, a secas). La insatisfacción vital como válvula para la autoficción. O, también, los momentos de alcoba que describen todo aquello que no funciona con Maribel, generalmente acompañados de la música de Mir. Pero, sobre todo, está esa idea de trabajo, de movimiento, de acompañar un diálogo con otro, un personaje con su par, sin que la obra deje un minuto para la pausa. Para el silencio. Al poner en evidencia el batiburrillo de sentimientos que asolan nuestra cabeza cuando todo parece estar a punto de derrumbarse. La euforia, la pantomima, la violencia o la ternura que se traslucen en las escenas que compone Mir junto a sus actores, quienes defienden con coraje las líneas y las letras de las canciones.

Es curioso cómo, en determinados momentos, la pantalla proyecta algunas de las escenas de la obra, grabadas en vivo, creando un efecto o contraste entre unas y otras. Recalcando esa desnudez a la que hacíamos referencia, o subrayando el impacto de cada frase, del melodrama de sus protagonistas, de las letras de unas canciones que hablan del pasado, de la nostalgia banal y de esos anhelos que nunca se materializan en realidades. Que, en definitiva, siempre están por venir, como cuando no se acaba lo que se ha empezado, y que dibujan todas esas infinitas crisis de nuestra existencia. Si bien la intención del texto de Mir es menos grave, más amable, jugar con la ironía y la metafiction para enseñarnos en qué consiste esa vida artificial que construimos como castillos en el aire. Castillos que, tarde o temprano, acaban por colapsar.

A *La batalla vital* quizá le falta un poco más de rodaje, más funciones y un escenario menos reducido, a ratos agobiante, que el de la sala de La Rambleta, que permita respirar un poco más a los actores y mejorar algunos de los aspectos técnicos (los juegos de luces, el uso de máquinas de humo y el trabajo de sonido). Pero, digámoslo así, son asuntos menores, detalles de una obra que está en construcción, en progreso y movimiento. Que, a buen seguro, la próxima vez añadirá otro matiz, una nueva lectura. En la que Maribel se perderá en la noche de IKEA y Andreu culminará su sueño de una tienda de bicicletas. En la que Elena y Emili exteriorizarán el secreto tras el joyero escondido en la nevera o en la que Néstor Mir vaciará todas sus inquietudes con una nueva microescena. Esa *next war* que cantan sus actores a modo de (otra más) advertencia. De presagio de todas aquellas cosas con las que mantenemos un vínculo, en las que creemos hallar un asidero, pero que en el fondo solo sirven para limitar las dimensiones de nuestro, ya de por sí, pequeño mundo.

Hay que animar a la gente a que descubra *La batalla vital*, a que corresponda con la misma calidez con la que el elenco de actores se despide del público, entre los



últimos acordes del tema final. Porque habla de nosotros, en plural mayestático o no. Porque se viste de tragicomedia para que digerir las pequeñas miserias de nuestra realidad no provoque ardor de estómago. Porque se desnuda frente a los espectadores, en plena maratón de cambios de vestuario, de bailes, canciones y altas y bajas pasiones, para tratar de contagiar ese amor por el pequeño teatro. El teatro de creación, con la ayuda de los nuevos formatos, puesto en escena a la antigua usanza. En ese foro en el que (quién sabe) los actores miran por el rabillo del ojo para comprobar si alguien del público se ha dado por aludido. Para conocer si también nosotros protagonizamos la batalla vital.

[...]

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

---

***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

---

***La clausura del amor seguido de Ensayo, de Pascal Rambert (La uña rota)*** Traducción de Coto Adánez | *por Óscar Brox*



La potencia de la palabra, la magnitud del monólogo como músculo dramático de un teatro del que no se sale indemne. Que hiera, ataca y conmueve al agarrarse a nuestras entrañas, apuntando hacia nuestros rincones más íntimos para describir las fatigas y las frustraciones. Los recuerdos de otros tiempos. Los sentimientos que se han agotado. En la obra de Pascal Rambert no existen marcadores textuales, tan solo una concatenación de palabras, de encuentros y desencuentros, apelotonados en la página. A la espera de que cada lector proyecte su intensidad, su pausa, su recorrido. En definitiva, su voz. Porque los textos de Rambert se leen, casi, en voz alta, a pleno pulmón y, en ocasiones, a toda velocidad. Contagiados por la virulencia con la que aborda las cuitas personales, con la que reflexiona sobre nuestra existencia emocional. Con la que, asimismo, lleva a cabo un ejercicio de reducción. Ese mediante el cual dejamos de tener en la ficción una especie de sostén para aguantar el peso de las cosas. El peso de unas palabras de amor y, también, de desamor; de unos gestos de ternura y desaire, de rechazo y de conmiseración. A medida que los personajes de *La clausura del amor* afrontan sin ambages el fin de su relación.

¿A quién amamos cuando amamos?, sentencia Rambert. ¿Cuál es el poso que dejan los años de convivencia? ¿Cómo se explica la súbita decisión de cortar por lo sano? ¿Qué mecanismo mental, que reacción física, nos lleva a dar por acabada una relación? Buscar lo humano, hurgar en el dolor, en el enfrentamiento, en la tensión entre dos voces que tratan de hacerse entender. Que llevan al límite las palabras, hasta prácticamente agotarlas, para describir el fracaso. La conclusión. El adiós más abrupto, el que congela el tiempo y la memoria, sacando a escena la intensidad de cada momento compartido. De lo vivido. De los viajes, del sabor del sexo, de los caprichos, los planes de futuro y los gestos de admiración. Y ahí está la clave: *sacar a escena*. Rambert pone en escena esas situaciones para producir un choque más brutal, mucho más contundente, a medida que desnuda a sus personajes de retórica y capas. Cada vez que se enfrentan a la embestida de unas emociones que exigen algo más. Un silencio incómodo, el mismo que intuimos durante la lectura de ambos monólogos. Una pausa para llorar, para lamer las heridas, para reafirmarnos en la convicción de que todo ha terminado. Para evitar mirar de frente. Para conjugar, a través de la obra de este dramaturgo francés, esa espiral de sensaciones que se arremolinan en el estómago, tan agresivas y, sin embargo, tan humanas, que no se puede salir indemne de este diálogo de monólogos. Combate de soledades que describe, que identifica con toda la amargura, las fracturas del desamor.

*Ensayo*, la otra pieza teatral que acompaña al volumen editado por *La uña rota*, supone una pequeña ampliación de *La clausura del amor*. Asentar las bases. Una versión polifónica de esa técnica del monólogo dramático interpretada por cuatro personajes. Cuatro personajes ante una estructura, un grupo, en pleno derrumbe. Una estructura que Rambert identifica con más de un elemento: la ficción, el amor, la confianza o la realidad. El reproche no es tan doloroso, tan hiriente, como el de la anterior pieza, pero habla muy bien de la capacidad de su autor para indagar en lo más profundo de cada cosa. Para describir hasta qué punto somos capaces de reconocer la belleza sin saber muy bien qué hacer con ella. Belleza, amor, verdad... tantas palabras que Rambert nos lanza sin piedad con una mirada, casi, acusatoria. Para poner el acento en el conformismo que adoptamos al hablar de ellas, al relacionarnos con ellas. El aburguesamiento, quizá. La frialdad que proyectan, en vez de la intensidad. Esa misma intensidad que le ponemos al texto, obligados por la escritura ausente de marcadores, cuando nos toca interpretar cada pausa y cada acción. Cuando nos tenemos que dejar la piel para seguir el ritmo de los personajes. De un cuarteto cansado de su relación, consciente de que no hay ficción tan resistente como para evitar que tantos fracasos acumulados no les hieran.

La mirada de entomólogo de Rambert, su precisión a la hora de afilar cada palabra, cada acusación, cada reflexión sobre amor y desamor, describen a un dramaturgo con el músculo suficiente como para poner en escena un teatro que golpea. Que conmueve

al espectador/lector porque se dirige allí donde, paradójicamente, faltan las palabras. Hacia ese momento de silencio en medio de la tormenta. Al instante antes del adiós. Antes de que brote la primera lágrima o se seque la última palabra de amor. A la pausa entre una cosa y otra, cuando todavía creemos posible evitar dar explicaciones; sobre todo, a nosotros mismos. Cuando aún no hemos mirado en nuestro interior, en busca de esa sensación de vacío, de angustia y desamparo, tan humana y, al mismo tiempo, tan desgarradora, que se produce cuando reconocemos qué es lo bello, qué es el amor, y sin embargo no sabemos qué hacer con ello. Dolorosa humanidad.

[...]

Si no quieres perderte nada, 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 patricorto 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:

Suscribir

---