

Abducciones, de Pablo Remón (La uña rota) | por Óscar Brox



A propósito de *Barbados, etcétera*, la obra de Pablo Remón que se estrenó el pasado año en el marco del festival Tercera Setmana, escribía sobre la manera en la que el dramaturgo enganchaba, a través de sus personajes, anécdotas, historias, situaciones, a veces simples bocetos de una historia, para trasladar sus interioridades. Quizá porque nos ayudan a crear nuevas memorias y, también, a darle un poco de aire a las viejas. Como quien abre las ventanas de la casa para ventilar un interior que ha permanecido cerrado durante demasiado tiempo, en una maniobra que, inevitablemente, también puede sacar a la luz no pocos

fantasmas del pasado. De las cinco obras que componen *Abducciones* -además de ese pequeño epílogo en el que Remón comparte una serie de obras breves con las que comenzó a dar forma a su escritura teatral-, tan solo he visto dos (la otra fue *40 años de paz*). Así que tomen las siguientes palabras como una especie de tentativa, de retrato incompleto de un dramaturgo al que la edición en texto de su obra ayudará a poner (todavía más) en valor. No en vano, se puede decir que son los diálogos los que hilan situaciones y personajes, las palabras con las que los personajes tratan de construir sus precarios universos, a caballo entre los restos de una España tardofranquista y del adefesio que, a falta de una definición mejor, llamamos actualidad. En el que los costurones, las cicatrices o las herencias envenenadas se hacen acaso más evidentes.

Ya desde *La abducción de Luis Guzmán*, la obra de Remón gravita en torno a un núcleo familiar en el que la realidad naufraga. O, mejor dicho, en el que cuesta establecer un vínculo fuerte con la realidad. Hecho de ausencias, de heridas del pasado que se extienden como la esclerosis o de personajes que habitan en dos planos diferentes de la vida. Hermano loco, hermano pragmático. Psicodrama familiar en el que Remón describe las penas de esas dos Españas que aún hoy cohabitan el mismo escenario. La castiza y cateta, aferrada a una inocencia que en el pasado sirvió para ponerse una venda frente a la realidad, y la que mira hacia ese pasado con un inevitable complejo de culpa. Acosada por el fantasma paterno cuya figura lo ha arruinado todo -como en *40 años de paz*- o ha paralizado el tiempo hasta convertir el hogar familiar en universo paralelo, como sucede con Luis Guzmán.

La ventaja de la edición de los textos de Remón es, precisamente, que permiten la posibilidad de detenerse en cada diálogo, en la forma tan particular que tiene de construir a los personajes, en cómo los unos apuntalan los pensamientos de los otros,

intercambiándose el rol de narrador para ponernos en situación. En su manera de narrar con tanta riqueza las pequeñas miserias de la vida, con sus fugas oníricas y, sin embargo, sin renunciar al aplastante realismo de una existencia que se ahoga en las dimensiones de un vaso de agua. No importa si se trata de algo parecido a una vida conyugal y sus fantasmas -como en *Barbados, etcétera*- o en esa especie de disección del proceso creativo que describe en *El tratamiento*. La capacidad de Remón para jugar con las varias capas de sentido de sus obras le permite establecer diferentes niveles de drama. Desde la tragedia pequeñoburguesa a la sátira posmoderna, del juego entre narrador y personajes al exorcismo de los fantasmas de nuestra maltrecha cultura política -si es que esto no es un oxímoron.

Probablemente, tanto *El tratamiento* como *Los mariachis* sean sus dos obras más ambiciosas, en las que se deja notar ese salto de ambición que concede un poco más de músculo a los diálogos, de dramaturgia a las situaciones y de empaque a los personajes. Que, en su fluidez, casi podrían ser cinematográficas -no en vano, la primera abarca los problemas de un guionista para cerrar el tratamiento de una historia mientras, en paralelo, capea como puede el inevitable naufragio de su vida personal. Pero sería injusto no destacar a Remón por una de sus principales virtudes: su manera de actualizar géneros mayores como el esperpento y la comedia grotesca, las cuitas sentimentales del costumbrismo o el acervo cultural de una España tardofranquista que aún hoy se sigue viendo en blanco y negro. En esencia, lo que nombres como Francisco Regueiro o Ángel Fernández-Santos armaron en bombas de relojería como *Las bodas de Blanca* o *Diario de invierno*, o lo que Azcona inventó en *La codorniz* o en connivencia con Marco Ferreri. Todo un acervo cultural que Remón sabe cómo actualizar revisando los lugares comunes de una España vacía y olvidada, haciendo hablar a sus personajes y dejando que sus palabras, que sus diálogos, nos trasladen hacia una nada tan devastadora que es

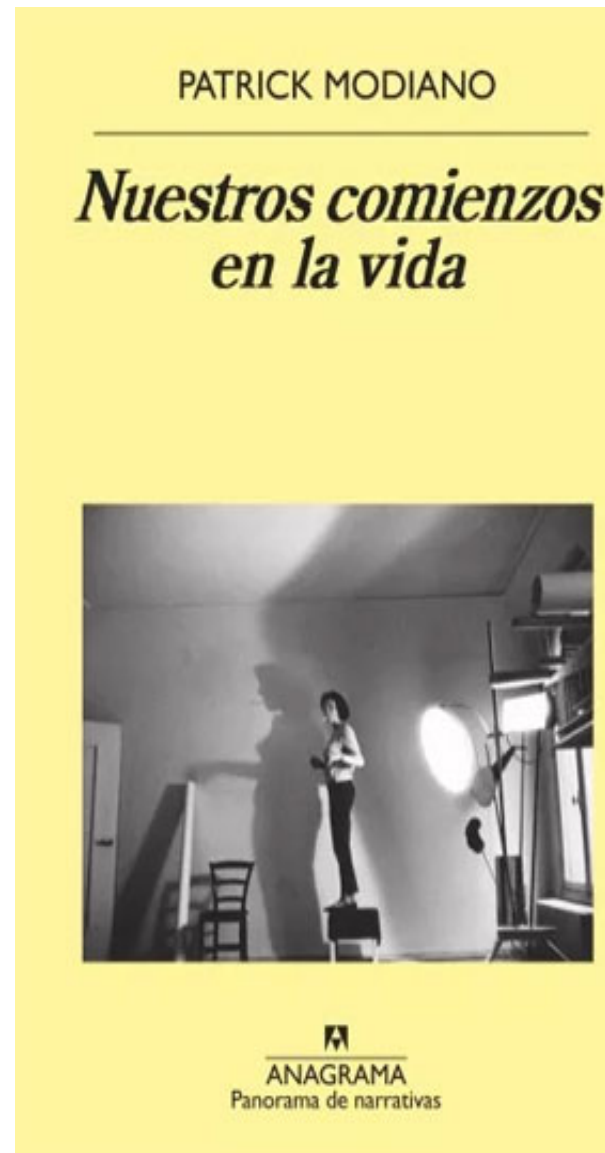
capaz de cambiar la carcajada de alivio por el temblor ante un pasado pegado como un chicle a la suela del zapato.

Si en *Los mariachis* los cabezudos del pueblo y la figura de San Pascual Bailón -como el San Dimas de *Los jueves milagro*- son el escenario de una familia fracturada por los pelotazos, el dinero negro y una ambición a fondo perdido, en *Barbados, etcétera* es la narración infinita de anécdotas estrambóticas la que describe una especie de obsolescencia sentimental. La incapacidad, en definitiva, de saber cómo hablarnos. O cómo querernos. Quizá por la cantidad de cicatrices que llevamos en la mochila, cuyo lastre invita a huir de la realidad para inventarnos otra. Abducidos, en definitiva, por la promesa de unas nuevas memorias que nos ayuden a tragar con el dolor inútil que nos traen las viejas.

Decía Marcos Ordóñez que en breve uno irá a ver las obras de Pablo Remón como sucede con las de Alfredo Sanzol: con devoción, con el fervor por una voz (casi) única dentro de la dramaturgia española. Capaz de hilvanar con pasmosa naturalidad lo real con lo onírico, la España tosca con la moderna, la carcajada con el temblor, el esperpento con lo meta. *Abducciones*, sin duda, supone un estupendo muestrario de sus capacidades dramáticas, una manera de poner los dientes largos a quienes no hemos podido ver en vivo y en directo sus últimos trabajos. Un ejercicio de teatro escrito en el que perderse en cada detalle, cada diálogo inventivo, cada engranaje de ese proceso creativo que, a la sazón, ha permitido a Remón armar una constelación de obras alrededor de las pequeñas miserias de la vida común. La actualización del esperpento, del costumbrismo y de los fantasmas de una cultura que llevamos pegada al zapato, cargada a la espalda o en lo más profundo de nuestro interior.

Nuestros comienzos en la vida, de Patrick Modiano (Anagrama)

Traducción de María Teresa Gallego Urrutia | por Óscar Brox



Conocemos a Patrick Modiano como cronista de las calles, barrios y bulevares de París. De las historias pegadas a sus paredes, cuyo brillo fugaz anima a echar un último vistazo sobre unos personajes desaparecidos, hijos de un pasado que el tiempo ha devorado como se devoran tantas cosas, dejando que la vida se abra camino. Modiano escribe sobre aquella edad de continuo aprendizaje, sumida en titubeos y opciones vitales que indicaban más de un camino a seguir. O, mejor dicho, a conquistar. Entre cafeterías, pisos modestos y paseos infinitos por el bosque de

Bologne. Sobre aquellos pálpitos que, de tanto en tanto, daban un vuelco al corazón, entre amores efímeros y un oficio, el de escribir, que se dejaba notar cada vez que su autor trataba de atrapar una historia en la hoja. Cada vez, en definitiva, que la ficción tomaba partido para completar lo que se había convertido en un recuerdo perdido en la memoria de su protagonista.

Nuestros comienzos en la vida presenta la llamativa novedad de transportar el microcosmos de Modiano a un escenario teatral. La calle en la que se viven tantos paseos es ahora el entarimado del espacio escénico, con su hábil juego de luces capaz de crear escalas, apartes y lugares que nos transporten entre el pasado y el presente. Entre el éxtasis juvenil de un Jean que aspira a convertirse en escritor y el trasunto del autor que observa el teatro vacío de su juventud con la esperanza de conseguir que sus fantasmas personales hablen y cuenten su relato. Las cuitas domésticas, disfrazadas de complejos edípicos, entre Jean y su madre; la rivalidad con el mal escritor que representa Caveux, compañero de la madre; o el tierno amor por una Dominique que, recién salida del cascarón, ha conseguido conquistar la pequeña escena teatral hasta interpretar a Chéjov.

Los escenarios de la obra, como en sus novelas, dibujan una nebulosa en la que cada espacio se comunica con el otro, reaccionando en sintonía con cada hallazgo. Como vasos comunicantes o habitaciones unidas por una misma puerta, de manera que los personajes entren y salgan de escena, de sus recuerdos, tejiendo en un mismo espacio el pasado y el presente. Lo que fue, lo que pudo ser y lo que finalmente es. Las esperanzas, los dramas cotidianos y las pequeñas amarguras que arrastra toda historia que queda sin final; algo, por cierto, en lo que Modiano es un maestro, capaz de expresar la melancolía de todas esas situaciones en las que se impone el paso del tiempo y la sensación de que nunca hubo momento para que los sentimientos

pudiesen asentarse plenamente en sus personajes. Nunca hubo lugar para la madurez, solo para su sustituto más eficiente: la melancolía por esos comienzos de la vida.

Modiano juega con unos personajes definidos por su sencillez, por los conflictos que los encadenan unos a otros. En el fondo, el cuarteto representa un espejo de ellos mismos, síntomas de los que se vale su autor para reflexionar sobre el peso que deja la vida y la posibilidad de hacer las paces en ese preciso instante en el que surge el primer hallazgo creativo: la voz del escritor incipiente. Las palabras que se elevan por encima de la mediocridad. La sensación de que, por vez primera, hay una historia que contar. Un amor, una traición, una ficción, un juego de luces y sombras entre el pasado y el presente que nos arrastra de Jean y Dominique a Elvire y Caveux; de un escenario a otro, de una representación a otra. En busca de esa libertad que por definición anhela la juventud. La emancipación. La independencia. La fértil creatividad que permita a Jean dejar de llevar su manuscrito a todas partes, quizá por temor a no encontrar una historia mejor que contar.

Por así decirlo, *Nuestros comienzos en la vida* es una historia de fantasmas. De voces de otro tiempo. El enésimo diálogo entre su autor y las arenas movedizas de su memoria. Una historia que avanza entre parpadeos; ahora vemos a Jean, ahora lo que queda de aquella vida. En la que Dominique vive en las imágenes de los ensayos de la obra de Chéjov, atenta al interfono del camerino que le indique el momento de salir a escena. Y en la que, también, la madre de Jean vive perseguida por la sensación de que el paso del tiempo ha triturado sus expectativas, forzándola a habitar en un margen del escenario que, tememos, tarde o temprano vamos a habitar todos. A medida que notemos cómo se diluye la euforia de la juventud y solo quedan sus fantasmas. Sus recuerdos. Lo que no pudo ser. Aquellas cosas dulces a las que

hoy nos aferramos, contando una y otra vez, por si acaso conseguir oír por una última ocasión aquella voz desaparecida con el correr de los años. Aquella misma voz que nos hizo vivir con tanta intensidad nuestros comienzos en la vida. Y que Modiano convierte en la sustancia del teatro de su memoria.

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

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

La llum del món, el último trabajo de Crit, ejemplifica las últimas líneas del anterior párrafo. Una obra en apariencia sencilla que, sin embargo, a cada rato nos regala algo inolvidable. Pero empecemos por el principio: cuatro personajes, cuatro rasgos de nosotros mismos (el olvido, la memoria, la voluntad y el entendimiento), ponen en escena un pequeño desfile de algunos de los pasajes de los libros de la Biblia. A priori, una manera de probar la resistencia, o la vitalidad, de una

ficción, metáfora o alegoría en la que se ha fundado una parte sustancial de nuestra cultura. Y desde ese primer instante, uno se deja llevar por tono lúdico con el que se suceden las escenas, en las que la imaginación escénica nos remonta a tradiciones cada vez más olvidadas: los registros de *clown*, el enredo, la comedia física, el trabajo vocal (qué curioso que siempre parezca que vemos a los mismos personajes y qué destreza la de los actores para añadir nuevos matices en cada episodio). En suma, esa idea más artesana del teatro que, paradójicamente, se acaba revelando más innovadora, por fresca y eficaz, que los últimos juegos con la tecnología.

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

Del Génesis al Nuevo Testamento, de las ofrendas de los Reyes a la ira de Herodes, y así hasta el Apocalipsis. Crit combina lo físico -el extraordinario pasaje que muestra cómo trasladar con los cuerpos de los actores como único apoyo el diluvio universal

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

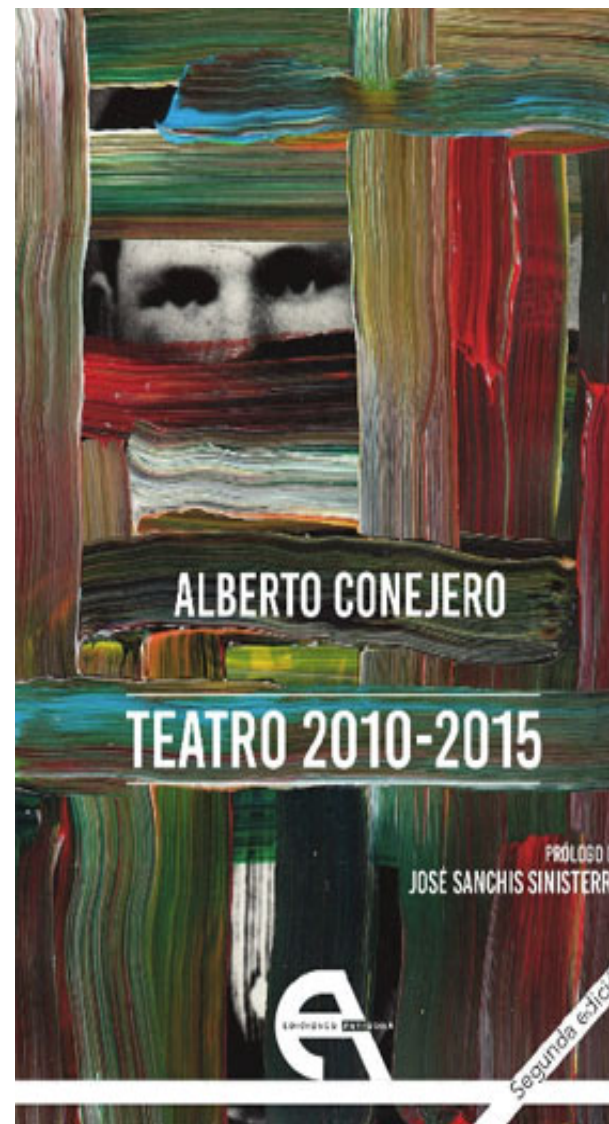
Pero la cuestión es que *La llum del món* funciona porque sabe cómo accionar los engranajes de la ficción, huir de la siempre resbaladiza gracieta posmoderna y enseñarnos a actualizar el lenguaje del teatro de siempre sin por ello perder sus aciertos. ¿Se puede hablar mejor de las emociones, de las fragilidades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

luz. Del escenario al mundo.

[...]

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

Teatro 2010-2015, de Alberto Conejero (Antígona) | por Juan Jiménez García



No he visto ninguno montaje teatral de la obra de Alberto

Conejero. Ni tan siquiera *La piedra oscura*, que en cierto modo fue su confirmación como un dramaturgo a tener en cuenta. Ni tan siquiera es un decir, dado que es la única que podría haber visto. Vidas periféricas. La mía, al menos. Cristo se paró en Eboli y tantas cosas en esta ciudad. En todo caso, la edición por Antígona de su obra teatral de cinco años era una buena ocasión para escapar de toda esta fatalidad. Y la oportunidad de acercarse, desde ese grado cero, a una obra en construcción. Una obra que tiene mucho de apasionante y aún más de promesa de futuro.

En *Cliff (Acantilado)* está todo en su propio nombre. Su protagonista, Montgomery Clift, la soledad de esa palabra, el abismo. Es el monólogo (pero podrían haber estado cien personas sobre el escenario: hubiera sido lo mismo) de un hombre solo entre demasiada gente. De un hombre que parece tenerlo todo pero no tiene nada. Y menos que nada, a los demás. Basado en la vida, muerte e intento de resurrección del actor Montgomery Clift, su vida acaba por ser una quimera tan inalcanzable como su voluntad de montar *La gaviota* chejoviana. Tras una fiesta, tras una fiesta más, Clift se lanza hacia el abismo con su coche, un abismo con forma de árbol. Rescatado por su amiga Elisabeth Taylor piensa que todo puede ser distinto, que esta vez será la buena. Se puede reconstruir el cuerpo, mal que bien, pero no un cierto estado de ánimo. No será tan sencillo abandonar la *oscuridad de la existencia*. Alberto Conejero construye la obra como un monólogo que es una evocación de fantasmas, como si Clift, atraído por la muerte como un insecto por la luz, los fuera llamando, bien como excusa, bien como salvación. Primero él, luego los demás. Madre, amiga, sombras, amantes. Como el Trephev al que quiere encarnar, necesita el reconocimiento de los demás para ser. O aquella muerte en la que falló.

La piedra oscura es, también, una obra sobre la muerte. Y sobre

la derrota. Pero no de un hombre. No solo. Sobre la muerte de un país. Federico García Lorca está por todas partes. No solo como un personaje presente de algún modo, sino como el anuncio de una catástrofe. No se trata de una España de vencedores y vencidos, de verdugos y condenados a muerte, sino de derrotados, tanto los que creen estar en el lado afortunado de la historia (porque sobrevivirán) como los que no. Conejero se inspira en Rafael Rodríguez Rapón, que fue secretario del Teatro Universitario La Barraca, aquel de Lorca. Entre la investigación histórica y familiar, se entrega a la ficción, y entre medias queda la poesía del final de lo que pudo ser y no fue esa España nueva, ahora vieja esperanza. En esa celda improvisada, en Rapón y su jovencísimo carcelero, en el mar que se puede sentir, pero no tocar, se dibuja el drama del día hacia la noche. Una noche de años, interminable. No hay héroes. Todos quieren vivir. Ser. Y frente a esa necesidad imposible de mantener, al menos la esperanza de que algo quedará. De uno, del teatro, de Lorca, de un tiempo. Y una frase que pretende ser final pero que se convierte en duda: *Nadie puede desaparecer del todo, ¿verdad?*

Leyendo *Todas las noche de un día* no dejé de pensar en Marguerite Duras. Era como una presencia inquietante. Inquietante porque la podía sentir entre las paredes de ese invernadero en el que transcurre la relación de Samuel y Silvia, sus protagonistas. Una presencia que, por lo demás, no está en sus obras anteriores. Obra sobre la ausencia, pero también sobre la persistencia. Tocada por algo que sí, que atraviesa a Duras como a Conejero: la enfermedad de la muerte. Porque en todas las obras que aquí se recogen estamos en los momentos finales de una enfermedad, la muerte, largamente incubada por sus protagonistas. Como una consecuencia lógica, más que como un destino. Como la única manera de acabar aquello que empezó. Por ellos mismos o por los demás. En *Todas las noches un día* está otro de los grandes temas del dramaturgo: la espera. Una espera que aquí se multiplica,

como devueltas por un invernadero en el que las paredes fueran espejos. Samuel y Silvia se sueñan despiertos, en una realidad que les esquivo. En la impotencia de los días, los meses, los años. Los días y las noches. Los dos huyen de algo, con ese invernadero como refugio.

En *Ushuaia* el refugio está en el fin del mundo. A uno le gustaría creer en la leyenda de aquella ciudad: fin del mundo, principio de todo, pero no, tampoco Alberto Conejero lo cree, dramaturgo de finales. En aquel lugar terminal, Tierra del fuego, consume sus días Mateo. Es fácil decir que solo quedan las cenizas de algo que fue una vida. También que es alemán, y un alemán que llegó hasta allá, que vivió la guerra y muerte, solo puede tener un secreto. Nina busca trabajo. Cualquier cosa. Y acercarse hacia esa casa apartada, ayudar a ese medio ciego arisco e insoportable, no le parece mal. Es más, le parece perfecto. Desde el momento que también ella llegó allá, también debe de tener sus secretos. El silencio les conviene. Pero el pasado no puede quedarse encerrado ahí, en la conveniencia. Mateo-Matthaüs conoció a Rosa. Rosa, la judía. Todo parece sencillo. Como comenzar de nuevo. Pero nada lo es. Tampoco eso. Se trazan líneas, las líneas se cruzan. También aquellas que no debían cruzarse. Participan en una ceremonia de la confusión, llena de rituales, de ofrecimientos. De negación. El fin del mundo debe estar próximo a la nada. Pero la nada, como el fin del mundo, no es un lugar, un espacio al que llegar fácil. Nina dice que siempre se espera a alguien. Y tal vez sea una de las pocas certezas.

Cierra una pieza corta, *La melancolía de las jirafas*, obra post apocalíptica para cuatro personajes y un leopardo, no necesariamente presente. Un día ya no queda nada, más que las personas y no todas. Entre las cosas que no quedan están los principios. Entre las que quedan, el hambre. Pero incluso con

esto, hay alguien. David, vigilante del zoológico, protege a un leopardo, el único, el último. No el último leopardo: el último de los animales. También el último fragmento de sus convicciones, lo que queda de su trabajo. Su misión, dice. Pero un leopardo se come. Y también él. También él come. Hay que alimentarlo y evitar que sirva de alimento. Ese frágil equilibrio no puede durar mucho, pero David se ha empeñado en mantenerlo. Tal vez porque es su propio equilibrio el que está en juego.

Atravesados esos cinco años que van del 2010 al 2015, queda la sensación de estar asistiendo a la construcción, meditada, reposada de una obra. Una obra que solo acaba de empezar, pero que ya tiene los mimbres de aquello que se construye sobre palabras y convicciones. Sí, pienso que son obras sobre finales. Que ese final, a menudo es la muerte, entendida como una enfermedad lenta, también contagiosa. Que los recuerdos son ese placebo que no cura pero alivia. Que se necesitan como una manera de respirar lo irrespirable. No es fácil vivir, pero tampoco morir.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos lo acontecido durante la semana.

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

La premisa de *Juguetes rotos* nos sitúa en la España reprimida del tardofranquismo para reflexionar sobre el lugar de la identidad

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

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

Por así decirlo, *Juguetes rotos* posee un ritmo casi cinematográfico, con rápidas transiciones entre escena, efectivos cambios de iluminación y, en líneas generales, una dramaturgia capaz de comprimir las experiencias de su personaje central en apenas una hora de función. Con escenas que funcionan por sí solas, como retazos de unas vivencias de la homosexualidad en la

España de los 60 y primeros 70 cuyo lento aperturismo, sin embargo, destacaba más en contraste con los guetos y márgenes en los que los homosexuales trataban de sacar adelante sus vidas. Y en la obra destaca la composición del actor Kike Guaza como Dorín, el mejor retrato de esa España herida, que vive su identidad sexual con una mezcla de éxtasis y represión. Con momentos fulgurantes como la interpretación musical de *cherchez la femme*, y con otros como los últimos instantes de una enfermedad que acabará con su vida.

Guerreros interpreta a un Mario ingenuo, que arrastra los complejos de la vida de provincias mientras se hace a las hechuras de su nueva educación sentimental en Barcelona. A la Barcelona de los salones de belleza, del lumpen y los marineros extranjeros que atracaban en el puerto en busca de amores fugaces. Un lugar en el que respirar y aprender a vivir una identidad propia sin el peso de la mirada hostil del otro. Por mucho que la obra apenas deje espacio para una pizca de felicidad a sus personajes, golpeados por una época que no mostraba piedad y reconocimiento ante lo que, a ojos de la justicia, eran vagos y maleantes. De ahí, precisamente, que el arranque de *Juguetes rotos* nos presente a Mario ultimando los detalles para el entierro de Dorín. De un Mario en plena transición a Marion. Hacia una identidad de género que casi palpa con la punta de los dedos y que, en los últimos momentos de la obra, estalla ante el patio de butacas en la mirada satisfecha de su protagonista.

La solidez de *Juguetes rotos* se basa, fundamentalmente, en el trabajo de sus dos actores, que logran insuflar autenticidad a esa colección de imágenes de la España negra que todos, las hayamos vivido o no, tenemos en la cabeza. En su esfuerzo para no caer en el cliché, en la afectación o el drama precocinado para espectadores convencionales. Si bien es cierto que a la obra le falta un poco más de intensidad, de desbordar la contención con

la que Mario nos explica su vida, de dejarse llevar un poco por el frenesí de aquellas vidas que no se conformaban con habitar los márgenes. Que vindicaban su lugar en el mundo. Y que la obra no acaba de transmitir completamente, quizá por la limpieza, por la fluidez, de su montaje de escenas, por esa sensación de primar la evolución de su personaje central sin ahondar en su proceso de identificación sexual. En parte, porque la obra parece centrarse más en denunciar la represión con la que se vivía y el poco espacio que quedaba para experimentar otras formas de vida.

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

[...]

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

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

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

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

espacio recortado sobre el negro del escenario para erigir su cuerpo con la misma firmeza con la que se mantenía recta la pluma de su tocado especial.

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

Sin pretender caer en un exceso orientalista, resulta difícil no reconocer, además de la maestría y la depuradísima técnica de sus protagonistas, la capacidad de sorpresa que aportó el programa de danza. La sensación de descubrir otros mundos, otros lenguajes para expresar emociones que nos son cercanas. El aprendizaje de una forma de entender el cuerpo y, asimismo, de crear imágenes con el movimiento de músculos y articulaciones. De crear y habitar el espacio escénico y transportarnos a otro lugar, diferente sin por ello ser menos conmovedor, en el que entrar en contacto con un tipo de danza que, al finalizar el espectáculo,

ya no podemos quitarnos de la cabeza. En efecto, lo de Watanabe y la Hung Dance Company fue un pequeño milagro, uno de esos instantes breves que afortunadamente perdurarán en la memoria. Y una llamada de atención a la necesidad de recordar que el teatro, la danza o las artes vivas, son ámbitos en los que se crean (y se cree en) ideas. De ahí que la pequeña muestra asiática fuese un aperitivo, el prólogo para aventurarse a un mundo que nos propone una forma diferente de interacción con el arte y la cultura. Una forma diferente de entender el mundo. De habitarlo y sentirlo. Aspectos, todos ellos, que pudimos vivir en toda su intensidad durante los pocos minutos que duró esta inolvidable función.

[...]

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

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

A buen seguro, cada uno de nosotros tiene un gesto que repite hasta la saciedad a la menor ocasión. Un gesto, una palabra, un murmullo, que la repetición ha convertido en una suerte de convención social. O una excusa para rellenar el incómodo silencio que provocan los encuentros en el ascensor con un vecino, la cola en la caja del supermercado o en la puerta de embarque de un aeropuerto. Pero la cuestión es, nos dicen David Climent, Sònia Gómez y Pere Jou, que todos esos gestos aparentemente irrelevantes no solo constituyen un lenguaje, sino también una posibilidad de perfilar, acaso con un poco más de

precisión, nuestra identidad. De decir, mediante la voz y el cuerpo, algo de nosotros mismos. *Nowhere in Particular* es una mezcla de *performance* y danza, una investigación alrededor de ese lenguaje físico y las convenciones sociales que nos constituyen.

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

En ocasiones, el trío de *performers* podría hacernos creer que estamos ante una suerte de *slapstick* en el que el frenesí con el que se suceden las situaciones, los movimientos demenciales y al límite de sus cuerpos, precipitará algún tipo de desgracia. El tortazo. La caída. Cualquiera cosa. No en vano, Climent, Gómez y Jou juegan con la comicidad de esa situación, retorciéndola hasta donde les es posible, pero sin alcanzar nunca una conclusión. Dejando que cada gesto, cada palabra, cada sonido se quede flotando en el espacio que han construido con sus cuerpos y voces. Sin que sea capaz de llegar a alguna parte. Una mano que juguetea con los dedos de otra sin poder agarrarlos con firmeza. Unos ojos que no consiguen fijarse más que un segundo en la mirada del otro. Un cuerpo retorcido culebreando alrededor del

otro sin llegar a poseerlo... Y así un sinfín de gestos que los tres intérpretes dibujan sobre el escenario como una tentativa de llenar un espacio vacío y, asimismo, de reconocerlo como tal. Vacío. Territorio que completamos a partir una serie de convenciones y automatismos sociales mediante los cuales nos definimos y reconocemos.

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

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

[...]

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

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

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

La mayoría de problemas que explora Teatro Club Social en el ambiente de la sociedad chilena no nos son desconocidos. El racismo, el clasismo, el gueto en el que se reúnen inmigrantes de un mismo pueblo frente a las reservas de la sociedad que los acoge, la represión o la falta de asideros a los que agarrarse cuando azuza el sentimiento de nostalgia son algunos ejemplos.

Sin embargo, la compañía chilena (en un ejercicio de inteligencia dramática) nunca eleva la voz ni tuerce el gesto de sus personajes, invitándonos al público a tomar cada una de sus declaraciones y armar con ellas las preguntas, también las respuestas, que flotan sobre el escenario. Porque más que el grito desesperado, lo que escuchamos en *40.000 Kms* es cómo se organizan nuestras sociedades, qué y a quiénes se coloca en los primeros escalafones y cuál es la incidencia real de las doctrinas que buscan eliminar fronteras para así poder encontrarnos unos con otros. Todo ello, en forma de pequeños relatos, vivencias y evocaciones de las vidas de unos personajes que siempre palpitan sobre el escenario. Cuyas vidas, esbozadas entre infinitos saltos alrededor del globo, se esfuerzan por acercarnos. Por hacernos sentir acaso una pizca de lo que ha significado su viaje, sus intentos de inmersión, la mirada del otro clavada sobre la nuca y la lengua extranjera resonando en los oídos.

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

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

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

[...]

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

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

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

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

sencillo.

Se podría decir que *La alegría está aquí dentro* versa sobre todo aquello que nunca resulta sencillo. Las palabras, los sentimientos, la tristeza, que hacen un nudo en la garganta mientras pensamos cuál es la mejor manera de soltarlas... como si fueran un lastre. La dificultad de hablar a esa cara conocida que casi nos ha acompañado durante gran parte de la vida, pero contra la que rebota cada intento por aclarar todo eso que bulle en nuestro interior. Y así unas cuantas cosas más que, ya sea a través de sus pequeños monólogos o de la irrupción de esas heridas íntimas en mitad de una escena, ponen el punto de amargura al reencuentro entre los personajes. O el punto artificial, como la manía de hacer de cada momento especial una imagen a compartir en cualquiera de las numerosas redes sociales. La posibilidad de un *like*, de un *RT*, etc., que desdibuja la auténtica fuerza, el verdadero calado, que tiene ese instante en nuestra vida.

Al tratarse de una obra breve, comprimida en poco más de una hora, directores y autora eluden alargar situaciones y repeticiones para ajustarse a la fuerza dramática de cada personaje, a sus intentos por persuadirnos de que en algún momento la tristeza nos puede resultar útil, a los súbitos respiros humorísticos con los que quitan un poco de gravedad al texto, o a la felicidad que dibuja la proyección que hace las veces de interludio entre escenas, cada vez que nos muestra los preparativos del viaje a la playa de sus protagonistas. Lo interesante de *La alegría está aquí dentro* radica en la madurez con la que están escritos personajes y situaciones; esa sensación de caos calmo y dolor silencioso que, precisamente por ello, se hace más intensa en el espectador. Por la tranquilidad, o la transparencia, con la que la plasman los diálogos. Por el nudo en la garganta que sentimos cuando embocamos ese callejón sin salida

de la amistad. Cuando a la amistad se le acaba el tiempo. Cuando, simplemente, no sabemos qué hacer para recuperar una alegría que nunca ha hecho falta buscar en ninguna parte.

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

[...]

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

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

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

Ya desde su mismo título, Pazos multiplica los sueños de la comedia de Shakespeare para reflejar las varias capas del proyecto: como lectura de un clásico, como actualización de sus temas, como experimento estético y, si apuramos un poco, como objeto artístico de vocación transgresora. Juguetona. De esos que eligen el lugar de la parodia, la bufonada, el subrayado grotesco y el gesto altanero con ganas de sacar a la luz los vicios, menores y mayores, que toda sociedad contiene en su seno. Que evoca en sus fantasías, en los enredos y en las tensas relaciones entre unos personajes condenados a liarse unos con otros, perdidos en el laberinto de sus deseos. De ahí que el acercamiento de Pazos combine una precisa puesta en escena, con los bellos juegos de luces que se dibujan sobre el escenario diáfano, con la procacidad y virulencia de su lectura shakespeareana. Lectura en la que Titania parece surgir del imaginario carnal del Fellini de *Amarcord* y Oberón se transmuta en la figura de un viejo sátiro; en la que Lisandro vive su drama

de amor en pleno cambio de sexo y Helena es una diosa *rock* condenada a oscilar entre la fugacidad de su matrimonio y el furor de sus deseos. En la que la *troupe* de actores juega con la corrosión de los límites del humor y las confusiones entre personajes nos invita a pensar en los problemas de la identidad, el género y la sexualidad fuera del espacio seguro de la moral más convencional.

Como en todas las obras de Pazos, *Sueños de una noche de verano* destaca por la plasticidad de sus imágenes, por el sentido casi musical con el que el reparto de actores ocupa, prácticamente invade, el escenario, y por la sorna con la que la directora gallega se encarga de actualizar las cuitas y resortes de la comedia de Shakespeare. De bucear en las aguas de la tradición para extraer los elementos necesarios para actualizar el discurso. Para concederle un poco más de aire a unas palabras gastadas por su recorrido teatral durante los últimos siglos. Para hacer de lo *shakespeareano* un activo que potencia su vocación de incomodar, de husmear en los bajos instintos de nuestra condición moral, en un ambiente que se mueve entre el espectáculo circense y la parodia, entre la rigidez de la música clásica y la tormenta de la electrónica. Que nos zarandea, que burla y vacila, en su afán por crear un gesto de transgresión. Una señal de que no se ha acomodado.

En ese sentido, conviene reconocer no solo sus aciertos escenográficos o la mala baba que destila su apropiación de los temas de Shakespeare; también, lo compacto de un reparto, de una compañía, que sobre las tablas (de)muestra hasta qué punto ha hecho suyos unos personajes inmortales. Cómo se actualiza la figura de un espíritu burlón como Puck o cómo la boda entre Teseo e Hipólita, que nunca llegaremos a ver, una de las historias que sirve como marco a la comedia, adquiere esa imagen de caciquismo de rancia burguesía contra la que, acaso, la obra se revela

convirtiendo a sus personajes en criaturas grotescas, parodias al límite, entregadas a demoler con todas sus ganas la pulcritud del texto. A reírse a carcajadas de toda impostura, a cachondearse y vindicar otra lectura, otra identidad, otro escenario posible desde el cual imaginar el sueño entre faunos y hombres.

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

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista

de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto, de Rodrigo García (La uña rota) | por Óscar Brox



Las escasas páginas de texto de *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto* comienzan con una advertencia: si pese al tino con el que ha sido ordenado el material dramático por parte de Rodrigo García este no se entiende, definitivamente es que el lector es tonto. Esa pequeña maldad es parecida a la de Kant

cuando escribió, acaso a regañadientes, aquellos *Prolegómenos* que hiciesen más fácil de digerir un cachalote filosófico como su *Crítica de la razón pura*. Unos *Prolegómenos* que resultaban tan claros en sus detalles que habría que ser imbécil -aunque esto, Kant, solo lo insinuase- para no entender la cuestión. Pero, como dijimos a propósito del estreno en España de la obra de García, lo cierto es que pocas veces se ha visto un caos más ordenado en escena. Un inventario de disparates perfectamente distribuido entre capítulos, anexos y materiales. Como si, de alguna manera, el rigor filosófico de un estudio pudiese atrapar el caos y la anarquía con la que los personajes de García, cuando no el mismo dramaturgo, vislumbran esos momentos efímeros de nuestra cultura contemporánea.

Total, que *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto* nos vuelve a ubicar en un escenario que, de continuar vivo, a buen seguro habría fascinado a Glauber Rocha: el de la palabra y la acción, la estética y el derecho a incomodar. A hacer de la cultura, ya sea la más elevada o la abiertamente baja, munición con la que disparar contra las buenas maneras: las inercias creativas, las convenciones dramáticas, el pasotismo intelectual o la imbecilidad con la que repetimos discursos desdibujando lo que de controvertidos o polémicos tienen. Perdiendo, por el camino, su talante subversivo; su capacidad para poner patas arriba el mundo. Algo que, en cierto modo, dispara una y otra vez García en su texto, ya sea prostituyendo las nobles ideas de la Grecia de Lisias y Demóstenes, enseñando la suciedad de iconos de baratillo como el motociclista y acróbata Evel Knievel o el creativo Philippe Starck, o convirtiendo a una criatura surgida de las animaciones de Ultraman, el monstruo Neronga, en su particular guía por ese Brasil sumergido en otra dictadura.

Es curioso observar cómo los personajes de García resultan interesantes *pese a todo*. Cómo el teatro, la imagen, la acción

dramática trata de arrancarles la costra de mediocridad, de asco y repugnancia, con la que se nos presentan: con ese Neronga impotente, meado y plateado, triste y absurdo, que narra su viaje en dirección Salvador de Bahía. O un Orson Welles travestido, secuestrado por su personaje de Shakespeare, convertido para siempre en tirano de una tierra rural anclada en una cultura del pasado. O una pareja de filósofos que se deshacen de sus argumentaciones enmarañando sus palabras hasta hacerles perder el sentido. Incomodando, en definitiva, en su manera de carcajearse de una cultura que empieza a no saber qué hacer con tanta palabra, con tanta retórica sin efecto ni radio de acción. Una cultura que ya no sabe cómo epatar, si con los helados anatómicos de Can Roca -helado intestino color *apricot*- o con los automóviles Minis tuneados por Starck para devenir modernísimos ataúdes de diseño.

Podría parecer que la de García es una obra menos turbulenta que muchas de las que integran sus *Cenizas escogidas*, también editadas por La uña rota, un caos calmo que expone con vehemencia las entretelas de una cultura más narcotizante que provechosa. Estéril, cuya lírica se ajusta a los tiempos que corren: al *selfie*, al *Emoji*, a un tono gracioso salpimentado por un raptó intermitente de belleza, *resorts* turísticos y postales de otros mundos de ensueño, diálogos de besugos y afán por convertir el cuerpo o el discurso propio en una obra de arte a toda costa. Pero lo cierto es que el texto conserva la misma voz brusca y vehemente del dramaturgo argentino a la hora de meterse y remover cada aspecto de la cultura del presente. La misma habilidad y la misma virulencia para hacer con tanta basura un preciso ejercicio teatral. Reflexión en clave de breves sobre los últimos estertores de nuestra cultura. En la que un monstruo de Ultraman nos guía por las calles de un Brasil derrotado, entre puestos de acarajés y sonidos de otro mundo que restallan como el látigo de un Orson Welles devenido para siempre Macbeth. Fantasma.

Espejismo. Síntoma de una cultura del vacío.

Pocos dramaturgos son capaces de manejarse con tanta agilidad entre lo culto y la basura, el relámpago de intuición y el juego zafio con los elementos de nuestra cultura. Por eso, no sería hacer de menos a *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto* si señalamos que combina la auténtica hilaridad de los comentarios soltados a bocajarro con el bagaje intelectual de un García dispuesto a tocar todas las narices posibles. A incordiar, molestar e incomodar. A dirigir la mirada hacia ese montón de basura humeante, cenizas de nuestro tiempo, al que hay que invitar a hablar para que nos cuente sus tragedias. Sus flaquezas y miserias. En una travesía inolvidable por los puestos callejeros de Salvador de Bahía en busca de esos últimos momentos de nuestra agónica cultura.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos lo acontecido durante la semana.

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

| por Óscar Brox

Llegó Olga Pericet al escenario del Teatre El Musical con una obra construida a partir de jirones de memorias, vivencias y sueños transformados en baile y emoción. La misma que se palpaba en esos instantes previos en los que el sonido de las castañuelas acompañaba la imagen de la alargada espina que coronaba la escena. Faltaba la rosa, la bailaora, que aparecería a

continuación luciendo los volantes del vestido como un torbellino de rojos. Pura alegría y viveza cuyo taconeo retumbaba sobre las tablas mientras una lluvia de zapatos regaba el escenario. Zapatos de todo tipo, de todas las edades, de todos los colores, que cualquiera diría que han acompañado cada pasaje de la vida de su protagonista. Zapatos que, de alguna manera, arrancaban esos primeros recuerdos de Pericet: los de la niña que se mira al espejo mientras ensaya los movimientos de su cuerpo, el baile que tarde o temprano acabará por llegar; los de la adolescente que ironiza con las curvas y los rellenos, cada vez más consciente de sí misma, de su identidad, de su lugar en el mundo y su poder.

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

La presencia en escena de los cantaores Miguel Ortega y Miguel Lavi y de las guitarras de Antonia Jiménez y Pino Losada, que acompañaban en todo momento a los movimientos de Pericet y Marco Flores, nos introdujo en otro pasaje de la obra: más recogido, íntimo sin dejar de ser intenso, en el que el enamoramiento por el cuerpo y el baile, bellamente descrito en ese número en el que ambos bailaroes se transformaban en gallo y gallina, funcionaba

como un terremoto de emociones. Algo que solo se puede entender a través de los gestos, de esos cuerpos que se unían y separaban con rítmicos estallidos de energía, que dibujaban el sentimiento en el escenario para describir, con sus miradas, con ese sudor que brillaba como las lentejuelas del vestido, todo aquello que las palabras no pueden expresar. Tan metido en nuestro interior, tan profundo, que necesita de otro lenguaje para salir a la luz. Algo familiar, femenino, personal, cercano, único, que precisamente por eso despertaba tanta fascinación. Que, como decía uno de los cantaores, olía a poesía.

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

Los últimos compases, acompañados por dos delicados solos de

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

[...]

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