

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

En *Elipses*, estupenda colección de ensayos y textos publicada por La uña rota, Juan Mayorga resume lo que vendría a ser la experiencia dramática del teatro en las siguientes palabras: *enseñar a escuchar, a fijarse y estar atento*. No en vano, cuando hablamos de teatro debemos tener presente que se trata tanto de un espacio para la reflexión como, asimismo, para la acción. Y en *El mago*, la última de sus producciones que ha estrenado el Teatre El Musical, conviene estar atento y observar de qué manera se transforma la situación de partida: la llegada de Nadia a casa tras contemplar un número de magia a todas luces vulgar. Las artimañas de un mago que, sin embargo, le afectan de tal modo que ya nada vuelve a ser lo mismo en su convivencia familiar.

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

Como señala Pepe Viyuela en el ensayo que acompaña a la edición del texto dramático de *El mago* a cargo de La uña rota, uno puede encontrar en la obra de Mayorga los ecos de un Bauman y de la nostalgia por las vidas no vividas o una reflexión sobre las relaciones de poder. O sobre lo poco acostumbrados que estamos a cuestionar la solidez del suelo que pisamos, sobre todo, cuando la cosa más absurda que nos podamos imaginar es capaz de resquebrajarlo. En cierto modo, se puede afirmar que Mayorga ha escrito una comedia contemporánea, pues casi todas las preguntas que lanza ponen en el disparadero nuestras formas de convivencia, los vínculos que urdimos para sostenerlas y la atracción *nostálgica* hacia unas vidas, otras, que se nos han escurrido entre los dedos cuando, en su lugar, hemos elegido el confort de lo convencional. De la monotonía. De esa hipnosis colectiva que, año tras año, nos enseña lo bien que funcionan las políticas neoliberales y el capitalismo avanzado.

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

Lo mejor del teatro de Juan Mayorga es que, pese al endemoniado

ritmo con el que sus personajes se mueven de un lado al otro del escenario, pese a la concatenación de situaciones, de reacciones y aspavientos, uno tiene la sensación de que el dramaturgo madrileño tan solo se concentra en hacer un *zoom* sobre un determinado estado de cosas. Sobre un proceso de degradación social que, a la postre, repercute irremediabilmente sobre las relaciones que tejemos unos con otros. Que las debilita o enloquece, vuelve del revés o convierte en una parodia risible. De ahí que la risa que puedan suscitar algunos instantes de *El mago* deba entenderse como una caricatura, sonrisa congelada de un análisis bastante más feroz y certero. Aquel que explica la sumisión emocional de una comunidad, de una naturaleza humana, a un estado (nunca mejor dicho) de cosas. De ficciones. De sueños. De nostalgia por unas vidas no vividas, cuando la madurez parece, más que en cualquier otro momento, el mejor disfraz para ocultar un eterno infantilismo. Puede que Mayorga, al fin y al cabo, sea una especie de ciudadano preocupado por la merma de espacios para la reflexión; que, como dramaturgo, haya emprendido desde hace tiempo la tarea de llevar a escena esa preocupación. Y que, en definitiva, su teatro suponga una lección sobre la importancia de escuchar, fijarse y estar atento. De cuestionar, en definitiva, no tanto las bases de nuestra naturaleza humana, sino las convenciones con las que, día a día, nos encargamos de sustentarla.

---

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

En el teatro que practica la Agrupación Señor Serrano, todo parece una cuestión de escalas. En primer término, una mesa de trabajo-laboratorio en el que una hilera de miniaturas y objetos aguardan su manipulación; entre medias, los actores y, casi,

*performers* que construyen la escena; y por encima de ambos planos, la pantalla en la que se proyecta el resultado final. La travesía que conduce nuestra mirada desde lo más pequeño, prácticamente lo insignificante, a lo más grande. Y que, asimismo, nos revela los detalles, los pliegues del discurso y la forma mediante la cual se construyen los relatos. En *Kingdom*, ese primer término podría ser un plátano. El último, a buen seguro, el vigoroso estado de salud del capitalismo contemporáneo. Y la obra, en definitiva, el camino que une, cruza y entremezcla ambos términos. La aventura comercial que Minor Keith emprendió con la United Fruit Company en Costa Rica con el culto viril a una masculinidad que no es más que otro producto del capitalismo.

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

A diferencia de *A House in Asia* o de *Birdie*, sus proyectos más recientes, *Kingdom* no apuesta tanto por construir un relato

cinematográfico o llevar a cabo un análisis del discurso tras las imágenes, como reflexionar sobre los mecanismos de un poder, o de un sistema, que no ha dejado de crecer y expandirse hasta conquistarlo todo. De ahí que, pese a su elaboradísimo dispositivo teatral, en esta obra prime un estímulo más directo, más inmediato y, hasta cierto punto, *punk*. Brusco, jugueteón y fascinante, en tanto que se vale de un choque estético entre lo macho y lo culto para ponernos cara a cara con el King Kong del capitalismo avanzado. Con los males de una era a la que, lo queramos o no, pertenecemos. Y como siempre en la Agrupación, todo aparece perfectamente engrasado: el trabajo en escena con las proyecciones audiovisuales, el lenguaje corporal cercano a la danza con la retórica y la verborrea que tantos gurús de la economía y el desarrollo utilizan hasta la náusea, los recortes, insertos y maquetas como escalas de un discurso en construcción. Capaz, ante todo, de crear *en directo* una especie de catálogo viviente de la masculinidad y el capitalismo. Una exhibición de músculo y miseria, una fiesta en la que los instintos más bajos se abrazan en una celebración del cuerpo y el desenfreno.

Consumimos porque deseamos, y viceversa. Es una actitud mental. Otro de tantos círculos o circuitos cerrados que ilustran perfectamente el sistema sin fisuras pacientemente construido durante el pasado siglo. La visceralidad con la que Agrupación Señor Serrano nos lo muestra en *Kingdom* es análoga a su poder de seducción. Como esa *haka* en la que, entre la niebla y los músculos, despiden la obra. Llevando al límite el poder de seducción, la imagen de poder, el lenguaje del poder, que el capitalismo nos ha inculcado para todas esas situaciones en las que podamos sentir un signo de debilidad, de abatimiento o autoconsciencia. Estamos bien, dice Pablo Rosal en el *speech* que abre la función. Y si no lo estamos, Amazon, Tinder, el banco (bueno, alguno habrá) o las TED Talks se inventarán algo para hacérselo creer. Por eso, el aire celebratorio, la risa y la

actitud *punk* de esta era Kong que pone en escena la Agrupación Señor Serrano es, ni más ni menos, un golpe de los que te dan a traición. Un excelente trabajo de disección de todos esos estímulos que revolotean alrededor de la masculinidad, el dinero y el poder. Espectros de un capitalismo avanzado que nunca duerme. Que, en definitiva, nunca muere.

---

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

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

Cabe decir que *Alexandria*, el texto dramático de Mertxe Aguilar y Guadalupe Sáez, se estructura alrededor de estas cuestiones, poniendo especial relieve en el aspecto dramático con el que las nuevas formas de convivencia digital han alterado nuestra manera de entender las cosas. O cómo los nobles ideales que albergaba la Biblioteca de Alejandría original se han visto lastrados por un exceso de horizontalidad en la red que provoca ruido, barullo,

ideas entrecruzadas y la sensación de que, en la actualidad, parece difícil saber de dónde proviene el conocimiento. Cuáles son sus fuentes. Qué grado de libertad, en tiempos de cadenas invisibles, nos aporta el saber. Así, los personajes de *Alexandria* ejemplifican algunos de estos problemas, en su choque con la mirada represora de la sociedad digital, en la forma en la que conducimos nuestras relaciones sentimentales o cómo construimos unos vínculos débiles con nuestro hogar para recordar, si cabe, su presencia real. Su identidad, como un hito en medio de una carretera asfaltada con datos, cuentas, imágenes y avatares.

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

Tanto Aguilar y Sáez como Mendiola tienen muy claro que drama y acción, personajes y entornos virtuales, tienen como objetivo mostrarnos la fragilidad con la que identificamos a nuestra contemporaneidad. Ese sentimiento de que todo está de paso,

fracturado entre opiniones cada vez menos matizadas y sí más beligerantes, escrutado hasta el mínimo detalle por el fantasma de la corrección moral y azotado por ese vacío vital que convierte a los protagonistas en prisioneros de sus ordenadores personales. En criaturas que observan, que notan, cómo los vínculos emocionales que marcaron sus primeros años en la vida se descomponen tras las obligaciones que dictan las nuevas sociedades actuales. Con la app como reclamo para implementar una experiencia de vida que, en definitiva, no puede colmar en sus imperfecciones a la vida misma. De ahí esa rara melancolía con la que sus autoras interpretan el momento actual: con la presión de un entorno hostil acechando a cada instante, pero también con la promesa de que aún hay margen para recuperar los ideales que albergaron el nacimiento de la vida en red, más allá de su eventual corrupción.

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



todo, lo humano sigue ahí presente. Como esa raíz desde la que hacer brotar un nuevo lugar para el conocimiento.

---

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

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

En el principio aparecen una madre, Memé, que no sabe cómo ser madre y un hijo, Marito, demasiado cuerdo para estar loco. Son solo un apéndice de esa familia imposible que vive con lo justo. Apretada, más que por las deudas, por unos vínculos sentimentales que no han sabido cómo traer la felicidad; que la han terminado por estrangular. Tan solo, si acaso, han precipitado la concentración. El aislamiento. La sensación de tiempo estancado que clava a los personajes en el escenario, con contadas transiciones dramáticas entre los diferentes pasajes, como la clase de drama que se representa de frente; es decir, escupiendo toda la negrura de las pequeñas miserias a la cara del público. En este sentido, Tolcachir juega, y mucho, con ese humor entre

grotesco y absurdo que, más que a la risa enlatada, llama a la piedad. A la conmiseración. Tan pronto la sonrisa que pueda despertar cobija una realidad más palpable: la íntima soledad con la que el dramaturgo argentino desnuda, con nuestra complicidad, a sus criaturas.

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

En este sentido, hay unos cuantos momentos de una intensidad demoledora: ese rayo de luz, que parte la pequeña porción de escenario en la que se encuentra la cama del hospital de la abuela, con la que se anuncian varias muertes; la de Leonarda, no por súbita menos esperada; y la de los Coleman, descompuestos desde que comenzó la obra. Otro tanto sucede con Hernán, chófer de profesión, cada vez que entra en escena entre titubeos, haciendo visible la costra que, en primera instancia, impide traspasar la intimidad de los Coleman. Y que, como sucedía en otra producción de Tolcachir, *Tierra del fuego*, nos revela una de las claves: escuchar. Atender al batiburrillo de diálogos, de erupciones verbales (cada vez que Marito menta a los hijos hidrocefálicos de Verónica) que nos muestran la distancia emocional de unos personajes que, paradójicamente, casi nos están

rogando que los entendamos. En su locura y en su insignificancia; en la dolorosa humanidad que transmiten a través de sus cuitas morales. De los dramas sin solución... o cuya solución es, ni más ni menos, desaparecer. Forzar un final. Romper, mediante la dispersión, la imagen coral que une, con la fuerza del mejor pegamento, a una familia con distintos nombres y apellidos.

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

---

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

Cada vez ponemos más tierra de por medio con nuestra Historia; en parte, porque las voces de la memoria se apagan por una cuestión de edad; en parte, también, por esa relación tan conflictiva que

mantenemos con nuestra identidad. Con una bandera, estado o cultura que, generalmente, no nos dice nada (o, mejor dicho, nada bueno), cuyo monopolio ideológico hace tiempo que cayó del lado del conservadurismo más desagradable. De ahí, en definitiva, que cueste escuchar ese débil hilo de voz que trata de ponernos al corriente de todo aquello que, antes, durante y después de la Guerra, se quedó en el ambiente de manera marginal o casi insignificante. Los hundidos, los malogrados, los exiliados que nunca supieron cómo integrar su testimonio personal, en el relato de un país con demasiadas cuentas pendientes con la memoria.

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

Más que de la Guerra, o las guerras, *La vida inventada de Godofredo Villa* pone en escena nuestro lugar en ellas. Así, las estampas vitales de su personaje se suceden entre la felicidad efímera de una vida familiar marcada por la separación forzosa de

sus padres, la alegría partisana de un primer baile o las cuitas personales que se explican a través de una colección de zapatos cuyo desgaste es el del pase del tiempo. O el de la dificultad para coordinar los pasos de Godín al frenesí con el que la vida se abre camino. Frente a esa voz que testimonia la complejidad de hacer frente a la memoria personal, el grupo de actores que ponen sus cuerpos a la difícil tarea de devolverle a Villa lo que no ha podido tener: el reconocimiento, la comprensión, la integración y, en definitiva, la integridad. Lo que, en definitiva, se traslada a la escala íntima con la que el reparto trata de hacer accesible una puerta a esos recuerdos. A esos sentimientos. A esas emociones. Sin caer, por cierto, en la afectación. Buscando en las reacciones del patio de butacas la complicidad con la que, quien más o quien menos, ha encontrado un pedacito de su identidad familiar en estas memorias de resistencia.

Tras un montaje tan intenso como el de *Classe*, en el que Xavi Puchades inyectaba a la escena el ardor político del texto de Guillermo Calderón, *La vida inventada de Godofredo Villa* apuesta por un tono más íntimo, mínimo y, casi apurando, familiar. Pausado, en lo que permite a los actores compartir unas palabras que, más que a la idea, apelan al corazón. Un tono en el que la voz de Villa, ya sea a través del registro de sonido, la actuación de Pep Ricart o la figura del propio Villa, invoca una presencia real. Una memoria vívida que traspasa el arco de la ficción para cuestionarnos por nuestra responsabilidad a la hora de continuarla. De conservarla, pero, sobre todo, de saber explicar su importancia. A menudo, el teatro es acción, cuerpo y palabra. Luz y sombras. En esta obra de Sònia Alejo, sin embargo, es voz. Presencia y ausencia. Y, antes que nada, reconocimiento. De ahí que en esa postrera escena, en la que hace su aparición una caricatura de Felipe VI, nos enseñe a distinguir lo que significa el reconocimiento y lo que, en definitiva, silencia una condecoración a destiempo. Por eso, resulta interesante ver en

esta pequeña obra no solo un bonito gesto hacia todos esos protagonistas que han permanecido en los márgenes de la Historia, sino un ensayo sobre nuestra tarea, sobre nuestra responsabilidad, a la hora de volver a integrarlos en ella.

---

**Los días de la nieve, de Alberto Conejero (Antígona)** | por Juan Jiménez García



Podemos pensar que, en un cierto modo, *Los días de la nieve* está íntimamente conectada con el que seguramente es la obra más conocida de Alberto Conejero, *La piedra oscura*. Está la guerra

civil, y eso ya es suficiente para establecer una conexión firme. Bueno, tal vez no sea una conexión de esta con aquella, sino una obra más en un conjunto atravesado por unas constantes. Obsesiones, diríamos. Cuando escribí sobre su recopilación de obras, pensaba en la muerte. En la muerte entendida como una enfermedad. Y aquí también podría pensarlo (y lo pienso). Si en *La piedra oscura* Federico García Lorca estaba en todos lados, como una presencia invisible pero casi dolorosamente física, en esta es Miguel Hernández. La muerte de ambos o la tragedia de ambos. Pero, como una idea sobrevenida ahora, al volver sobre el dramaturgo y esta última obra, pienso que sus personajes están todos afectados por esa enfermedad de la muerte pero tienen unas inmensas ganas de vivir. Desde aquel Clift que se aferraba al resurgir de su carrera para evitar el acantilado que lo llamaba (y de qué manera) hasta esta Josefina Manresa, que sobrevive, que resiste, a esos tiempos oscuros, gélidos, que le toca atravesar, tras esa máquina de coser y con el poeta también en todos lados, excepto allí. Un fantasma más en una época llena de ellos.

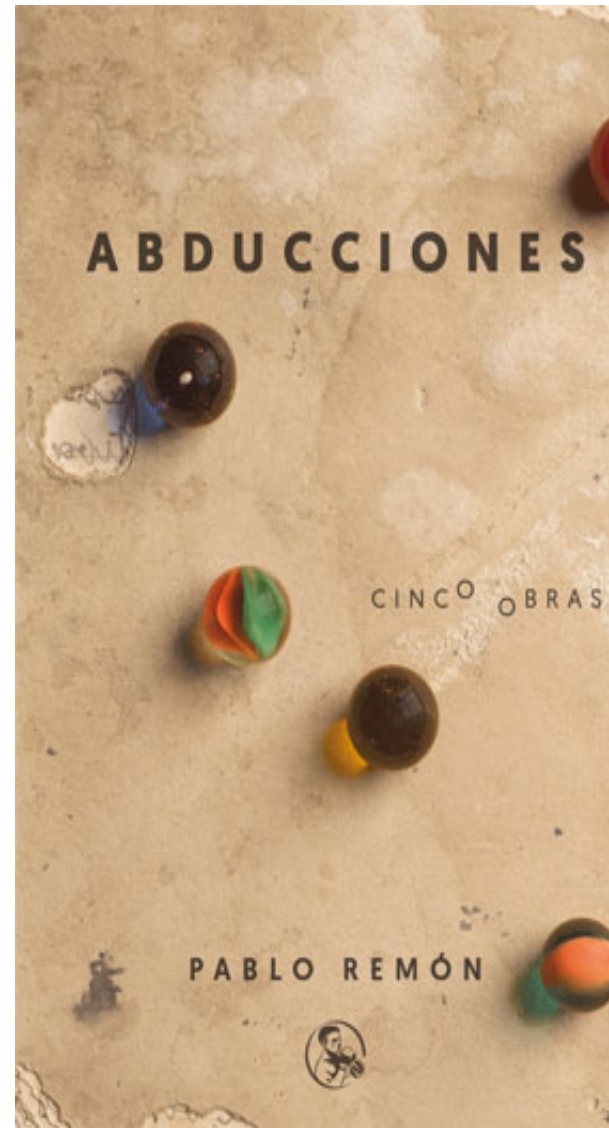
*Los días de la nieve* es un monólogo. Con la argumento de un vestido azul, Josefina Manresa, aquella jovencita jovencísima que se casó con aquel poeta, periodista, llamado Miguel Hernández, en el peor de los tiempos posibles, va desgranando su relación, que acaba por ser lo mismo que su vida. Solo que su vida siguió y siguió y aquella relación acabó bien pronto, en un laborioso camino de cárceles y enfermedades. El poeta dejaba tras él poesía, un hijo muerto, otro vivo y esa mujer. Una poesía que debía ser defendida, custodiada a la espera de tiempos mejores, y una mujer tras esa máquina de coser, una Penélope de guerra civil, porque no espera ya a nadie. Aunque tal vez no espere a nadie porque ese alguien solo se fue físicamente y lo que ella cose son los recuerdos, la memoria, para que nada desaparezca del todo.

Josefina tiene diecisiete años cuando conoce a Miguel, en el verano de mil novecientos treinta y tres. Tras unos años de noviazgo, se casan en plena guerra civil por el juzgado y otra vez poco antes de que él muera, cuando ya está todo perdido. Su primer hijo muere sin cumplir un año y ese es un trauma más. Al segundo también le llamarán también Manuel, pero Miguel Hernández ya ha emprendido su último viaje de cárceles y muerte. Alberto Conejero desgranará esos nueve años a través de la memoria de Josefina, el único terreno en el que aún se encuentran los dos, entre la espera y la esperanza. Una memoria que sobrevive a la necesidad de olvidar. Para sobrevivir. Guardando lo único que les queda: las palabras. Unas palabras que forman también parte, y de qué manera, de *Los días de la nieve*. Hasta llegar a un final en los tiempos presentes (aunque ella muriera en mil novecientos ochenta y siete), estos en los que lo único que importa es un titular, cierto o no, y poco o nada la vida de los otros.

---

**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

PATRICK MODIANO

*Nuestros comienzos  
en la vida*



  
ANAGRAMA  
Panorama de narrativas

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 poso 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.

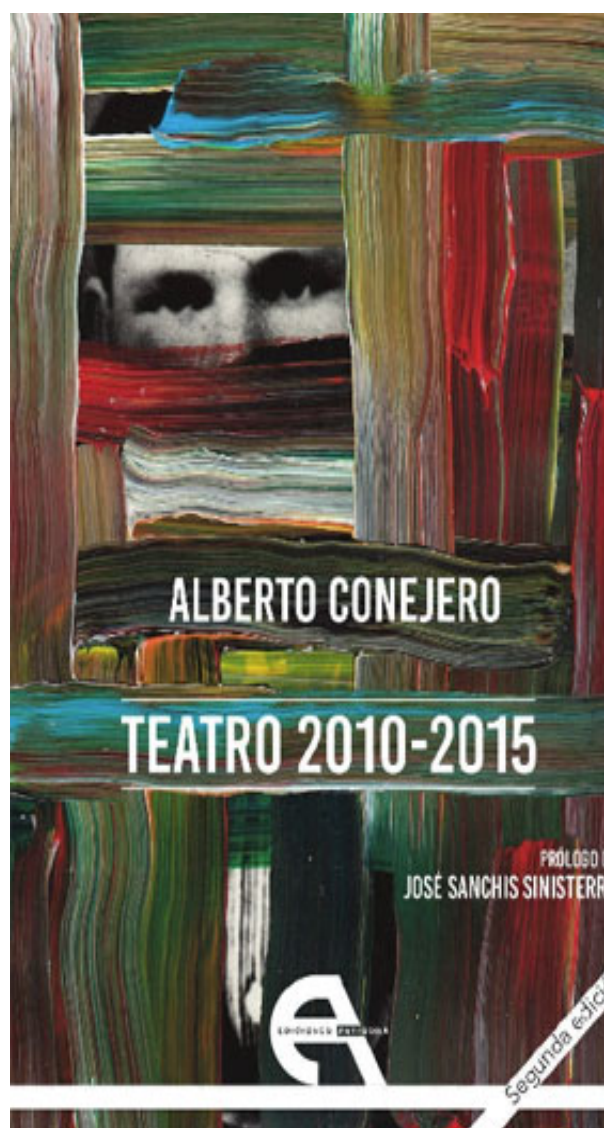
Pero la cuestión es que *La llum del món* funciona porque sabe cómo accionar los engranajes de la ficción, huir de la siempre resbaladiza gracieta posmoderna y enseñarnos a actualizar el lenguaje del teatro de siempre sin por ello perder sus aciertos. ¿Se puede hablar mejor de las emociones, de las fragilidades 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 esquiva. 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 Societas Raffaello Sanzio o el mismo Hisashi Watanabe recalen en una ciudad como Valencia, culturalmente emergente pero habitualmente perezosa a la hora de aventurarse y descubrir otras expresiones artísticas y discursos escénicos; esas artes vivas, en definitiva, que reclamamos como una lógica evolución del teatro. Por mucho que la palabra clave de todo esto ya esté dicha: descubrir. Acudir a las salas y espacios con la necesidad de dejarse llevar, ser zarandeado, por un tipo de propuestas, cuando no de culturas, a las que resulta difícil acceder por su distancia. Algo que, huelga decirlo, reviste de un cierto misterio programas como el que ofreció La Mutant con Watanabe y la taiwanesa Hung Dance Company como protagonistas.

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

de su tocado especial.

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

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

instantes breves que afortunadamente perdurarán en la memoria. Y una llamada de atención a la necesidad de recordar que el teatro, la danza o las artes vivas, son ámbitos en los que se crean (y se cree en) ideas. De ahí que la pequeña muestra asiática fuese un aperitivo, el prólogo para aventurarse a un mundo que nos propone una forma diferente de interacción con el arte y la cultura. Una forma diferente de entender el mundo. De habitarlo y sentirlo. Aspectos, todos ellos, que pudimos vivir en toda su intensidad durante los pocos minutos que duró esta inolvidable función.

[...]

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

---