

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

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

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

Hód crea un espectáculo provocativo porque, precisamente, no se guarda nada para el público. Aquí los músculos del culo pueden interpretar un pasaje de Liszt y las larguísimas piernas de uno de los bailarines camuflarse bajo la apariencia de un ave zancuda. Los cuerpos pueden enroscarse como la imagen del más impuro de los deseos mientras los brazos tantean en el vacío espacio escénico ese contacto humano que no llega a producirse. Que intuimos lejano a causa de las capas y capas

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

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

El teatro, arte del recuerdo. Es imposible volver sobre una obra de teatro sin

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

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

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

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

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

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

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

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

Resulta hermoso encontrar una fuerza creadora capaz de exprimir la brillantez de un autor como Valle-Inclán en un montaje tan imaginativo y, al mismo tiempo, tan exigente con el espectador. De esos en los que la risa te lleva al escalofrío, este a la preocupación y, quizá, al espíritu de provocación. Porque *Martes de carnaval* no solo nos invita a gozar del esperpento, como se gozaba aquel desfile de moda eclesial en la *Roma* de Fellini, sino a disparar sobre todas esas figuras de autoridad que son carne de sátira: el clero, el ejército, la santa familia

corrompida por las intimidades más turbias. Estamentos que Pazos y su elenco de intérpretes, todos ellos sobresalientes, desnudan con gracia y atrevimiento. ¿Se puede pedir algo más? Difícil encontrar una bocanada más fresca que esta que nos hizo llegar el Centro Dramático Galego. Lección magistral de cómo adaptar a un clásico sin, por ello, dejar de actualizarlo a cada escena.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

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

La principal virtud de Remón descansa en su capacidad para construir diálogos, para plantear situaciones en las que sus personajes nos dejan ver un poco de sí mismos. Y eso a pesar de que en *Barbados, etc.* la línea entre la realidad y la ficción es francamente confusa, en tanto que Orazi y Tomé no dudan en hacernos creer que son un matrimonio, dos personas que se encuentran en un lugar, dos

actores que interpretan a dos personas, o dos voces que piensan en voz alta todas esas situaciones embarazosas que nos ofrecen magníficos ejemplos de lo que es la vida. Tomé, eternamente taciturno, encargado de apuntalar las explicaciones de Orazi. Y Orazi, puro movimiento, capaz de hacer de su cuerpo, de sus gestos, signo de esa distancia que los diálogos de Remón insinúan para describir la situación de esa pareja. De ahí, en definitiva, que la velocidad con la que se suceden las historias resulte progresivamente angustiosa, falsamente irónica (o equivocadamente, la risa es solo una manera de ocultar ese golpe bajo en nuestra intimidad), en tanto que nos ayuda a desnudar las pequeñas miserias de los protagonistas. Por eso, la capacidad de Remón para jugar con las situaciones, con líneas de texto que podríamos imaginar fruto de la improvisación, es en realidad una esforzada construcción dramática que expone sobre ese escenario vacío, frío y falto de intimidad (el público está casi pegado a la raya que lo separa de los actores), la conciencia de sus personajes.

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

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

| por *Óscar Brox*

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

Lluís Pasqual eligió este monólogo escrito por Stefano Massini, pensamos, por la

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

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

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

Al teatro se le pueden pedir muchas cosas, pero quizá solo se le puede exigir una: verdad. Y uno sale de la función de *Dona no reeducable* con el sentimiento de haber escuchado, a pocos metros de distancia, el testimonio de una de esas voces que el

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

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

Ahora puede decir *antes*. Ahora, tras una llamada por teléfono en la noche. Una noche de invierno. La madre, la muerte, próxima. Una amenaza real, demasiado real. Un *antes* implica la existencia de algo, un instante, un momento. No cualquier

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

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

***Incendios*, de Wajdi Mouawad. Dirección de Mario Gas y producción de Ysarca (Teatre principal, Valencia. del 11 al 21 de mayo de 2017) | por Óscar Brox**

Decía Wajdi Mouawad que el exilio forzado de su tierra natal en el Líbano supuso un desgarró tan grande que se sintió partido en dos mitades. Y uno podría pensar

que fue la necesidad de conciliar esa mitad perdida, la que acabó sepultada entre las cenizas del odio de la guerra, la que movilizó a Mouawad para capturar el sentido de la tragedia en su obra. El sentido y, también, la fuerza. Ese órdago casi volcánico con el que sacude la conciencia del espectador a medida que escarba en los relatos de la Historia; en las historias de madres, hermanos e hijos. En busca de las promesas, los anhelos y los sueños cuyo dolor, tanto tiempo después, permanece coleando en la memoria de sus personajes.

Incendios arranca con la muerte de Nawal, la madre. Una muerte que, elocuentemente, viene acompañada por el silencio de sus últimos años de vida y la obligación de que sean sus hijos los encargados de romperlo remontando las aguas de su genealogía familiar. De ese árbol que hunde sus raíces en el Líbano, del que tanto Simon como Jeanne, apenas conocen unos retazos. De aquel padre y de aquel hermano a los que nunca han puesto rostro, cuyo desconocimiento, más que misterio, inspira un sentimiento de vergüenza; la misma con la que ambos hermanos reaccionan inicialmente a los postreros deseos de la madre. Esa vergüenza, expresión nítida del orgullo confuso, que Mouawad elige para guiarnos a través de las diferentes etapas de su tragedia, en dirección a su catarsis final. Toda vez que Simon y Jeanne sean capaces de reconciliar la parte que se perdió con el desgarró del exilio.

La potencia dramática que acompaña a un texto como el de Mouawad es interpretada por Mario Gas y su equipo artístico como una oportunidad para poner negro sobre blanco ese manantial de emociones que brota desde el mismísimo interior de sus personajes. Que se puede notar en la ternura con la que Ramón Barea interpreta al notario Hermille Lebel, en esos aspavientos con los que trata de difuminar la barrera que le separa de los hijos de Nawal; la misma, prácticamente, que nos separa a nosotros, espectadores, de ellos. A falta de notar ese mismo desgarró en nuestro interior, como la clase de herida que no pertenece a una historia aislada, sino que, más bien, se erige en signo de un tiempo (el Siglo XX) surcado de desgarró que cicatrizan lentamente. Así, Gas elimina todo lo que de accesorio pueda haber en el teatro actual para primar en escena la importancia del efecto que produce en los actores el texto de Mouawad. La serenidad con la que cada intérprete describe el sentido de la tragedia familiar; cómo lo hacen propio. Como esa Nawal joven, a la que da rostro Laia Marull, cuya historia de amor con Wahad engendra las raíces de una futura historia de violencia. Porque es, precisamente, eso, las vueltas de la Historia, lo que tanto fascina a Mouawad. Esa impresión de que, cuanto más se echa la vista hacia atrás, más torcidos se encuentran los renglones de la Historia.

El largo desarrollo de *Incendios*, casi cinematográfico, incluye *flashbacks* al pasado y cruces de personajes en escena, que Gas integra de manera armónica, sin apenas hacerse notar, como presencias que pertenecen a un mismo universo. El del

dolor y el desgarró, el de las historias cuyo final no ha encontrado todavía las palabras justas. En ese sentido, resulta conmovedor presenciar los monólogos de Núria Espert como una Nawal ya envejecida que repasa en su memoria todos los acontecimientos que han baqueteado su vida. Conmovedor, que no emotivo, pues en ellos se encapsula todo el horror y todo el amor (las dos mitades de la identidad del dramaturgo libanés) que dan forma a *Incendios*. Todos los incendios. Todas las palabras de amor, de odio, de ternura, tristeza y comprensión que la madre tiene a su disposición para *hacernos vivir* su tragedia. De ahí, pues, que algo se detenga cada vez que Espert sale a escena; incluso, cuando solo se trata de una presencia silenciosa tras los personajes. Y ese algo, intuimos, ese algo que tanto nos conmueve es el sentido de una vergüenza, de una dignidad, con la que tratamos de recomponer los pedazos perdidos de nuestra identidad.

En muchos aspectos, *Incendios* supone una aproximación descomunal a la dramaturgia de Wajdi Mouawad, en tanto que su catarsis final lleva a todo el público (se conozcan o no la obra original o el filme dirigido por Denis Villeneuve) al llanto. A la expresión más descarnada de ese desgarró, que cada uno hace suyo como si, después de tres horas, todos fuésemos hijos de Nawal o hermanos del autor libanés. Sedientos de esa vida que se ha desarrollado en el sencillo espacio escénico concebido por los artífices del montaje, en el que poco o nada sobra. Y en eso se puede incluir la brusca irrupción musical de Nihad, al ritmo de Talking Heads, que culmina con ese grito (más que canto) del *Mother* de John Lennon. O la parte audiovisual integrada en la pared central del escenario. O la dicción a veces complicada de Álex García, que quién sabe si no está llevando varios pasos más allá las dificultades de su personaje para expresarse sin algo que no sea la violencia de su cuerpo. Porque *Incendios* es, ante todo, una reunión. O un encuentro con todo aquello que siempre, pese a las circunstancias, a los desgarró y los olvidos, se mantuvo con vida. Ese amor que se cifra en las miradas de Espert y Marull, esa vergüenza en las de Carlota Olcina y Álex García, o esa ternura en la de Barea. Pero, por encima de todo, esa fuerza con la que todos los actores defienden un texto que, tres horas después, se nos antoja más grande que la vida.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Voronia, de La Veronal (Teatre El Musical, Valencia. del 7 al 8 de abril de 2017)

| por Óscar Brox

Voronia, se nos informa previamente, es una cueva que se encuentra en Georgia. La cueva más profunda del mundo. Y en esa profundidad, en toda su negrura, encuentra La Veronal una alegoría para esa reflexión sobre el mal que describe su nuevo trabajo. También, por qué no, de las obras de Dante y Milton, de la religión como forma simbólica o de la dramaturgia de Romeo Castellucci. Decía Marcos Morau, cabeza visible de la compañía de danza, que la intención con *Voronia* es que teatro y danza ofrezcan al espectador los motivos para, a medida que la función avanza, construir un relato. O una impresión. Quizá por ello, uno siente ese primer relámpago nada más comenzar la obra como un ejercicio de seducción, de mirar hacia las tinieblas del hombre, a esa oscuridad primigenia, para buscar en ella los restos, los trazos, la esencia de nuestra humanidad. No en vano, los primeros compases de *Voronia* se estructuran a partir del pulso electrónico de una banda sonora que parece acompañar al cuerpo de bailarines. Si bien no se trata de acompañar sus movimientos a la música, ya que la técnica que ha desarrollado la compañía elude la tentación de una coreografía sencilla. De hecho, uno piensa que tras esa compleja red de movimientos se halla el deseo de hacer accesibles los cuerpos, de habitar el espacio escénico.

Morau y su compañía nos introducen en un submundo acostumbrado a mirar hacia arriba, a una figura impasible que se pregunta si no debería borrar su presencia de ese mundo. Para ilustrar esa relación vertical, un inmenso ascensor hace acto de aparición en escena. Tras él, una serie de escenas que narran, que nos acercan o que se aproximan, esa caída, condena o purgatorio, que tras algo parecido a un banquete celestial se le tiene reservada a la condición humana. De ahí que la elaboradísima puesta en escena describa un cierto erotismo teñido de desesperación a medida que los cuerpos de los bailarines se entrelazan en una veloz coreografía de movimientos. Entre otras cosas, por esa sensación de choque, de roce, en la que cada bailarín expone todo su cuerpo en el espacio escénico, en un gesto que podría interpretarse como arrojar un poco de luz en mitad de la oscuridad; palpar a ciegas lo profundo de una cueva que nunca será iluminada; recorrer esos otros cuerpos extraños con la ansiedad que produce ese contacto efímero, tan pronto se desentrelazan para continuar su febril coreografía en otra dirección.

La ambientación contemporánea del espectáculo, que describe algunos de los valores estéticos de nuestro tiempo (frialdad, asepsia, distancia, etc.), coexiste con el repertorio musical clásico (de Verdi a Wagner) que, poco a poco, va adquiriendo la

obra. No sería de extrañar que, más que su grandeza, lo que buscase La Veronal fuese la sátira. El contraste con ese mundo desesperado que se agita en torno a la mesa del banquete sin poder escapar a su destino. En el que las pasiones, humanas o no, se ilustran a través de las imágenes que, como momentos estelares de la humanidad, dibujan con sus movimientos los bailarines. En definitiva, en el grado de intensidad, de exigencia, con el que cada personaje lleva al límite su cuerpo para hacer accesible algo tan difícil, tan arduo, como es la más pura emoción.

Más allá de la frialdad o la distancia, nuestro tiempo destaca por la sobreabundancia de estímulos. Por la frustración y la falta de tolerancia, y seguramente por tantas otras cosas. Uno intuye que algo de ese sentimiento flota en la *Voronia* de La Veronal, mezclado con la danza abstracta que practican. Y que, como resultado, todo su tercio final es lo más cercano a una batalla con los impulsos, con esa esencia del mal sobre la que se pretende reflexionar. De ahí que en su extenuante, brillantísima, puesta en escena, nos quede la sensación de que en la exuberancia de los movimientos de La Veronal hay, también, un gesto desesperado, radical, de hallar esa esencia humana. Frágil. Delicada. Tan delicada que se evapora tan pronto los cuerpos se rozan, mientras brazos y piernas resbalan por las extremidades, descansando apenas un segundo para ejecutar un nuevo giro hasta el límite de sus fuerzas.

Puede que la belleza de *Voronia* esté en ese sustrato humano que encuentra el público al armar el relato, la conexión entre música, teatro y danza. En la violencia, la fisicidad y la entrega con la que un ballet de cuerpos trata de abrirse paso en mitad de la oscuridad más profunda. En la violencia con la que el ritmo electrónico se impone sobre el escenario. En la violencia con la que la fuerza expresiva de la simbología religiosa apela a los sentimientos más primarios y arcaicos: al terror, a la fascinación, al deseo inalcanzable. Sentimientos todos ellos que Morau y su compañía conjugan a través de la danza. Por eso, descender a la cueva de *Voronia* supone, para el espectador, una exigencia añadida: no solo la de armar un relato, sino la de dejarse llevar por la misma seducción con la que unos cuerpos tratan de encontrarse en la oscuridad. Tal vez, porque es la única manera de entender, en el roce furtivo de aquellos, en qué consiste estar vivo.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

***Who is me. Pasolini*, de Àlex Rigola (Las naves, Valencia. del 3 al 5 de marzo de 2017) | por Óscar Brox**

Probablemente, pocos artistas reflexionaron tanto sobre sí mismos, sobre su producción intelectual y las contradicciones morales que entrañaba su tiempo, como Pier Paolo Pasolini. Si su obra constituyó, en cierta manera, la búsqueda de una forma, sus palabras manifestaron la búsqueda, si más no la necesidad, de un sentido. *Who is me. Pasolini*, la propuesta escénica de Àlex Rigola, bascula entre varias cuestiones: la búsqueda y la necesidad, la forma y el sentido, el poeta y el hombre. Y lo hace desde la intimidad de una puesta en escena tan austera como cercana, bajo la luz tenue que alumbra el interior de un contenedor de madera. De ese contenedor que, paulatinamente, se transforma en el interior de Pasolini; en el que reverberan sus palabras, sus pensamientos, los episodios vitales sobre los que se detiene puntualmente. Pero también la muerte; ese asesinato que resulta inevitable que envuelva a su figura como manifestación última de su revuelta. De su mirada sobre los chicos del arroyo, de su evocación de esa cultura friulana que tratará de preservar en su primera poesía, de su lucha frente a una burguesía que devora a grandes bocados las pequeñas virtudes del subproletariado. Y, finalmente, de su interés por construir un lenguaje, cuando no una forma (de la poesía a la prosa, y de esta al cine) que sepa cómo reflejar esos momentos de lo sagrado que le recuerdan a un mundo definitivamente perdido.

Rigola y su actor, Gonzalo Cunill, conciben su aproximación a Pasolini sin caer en tentaciones ni imposturas poéticas. Sin afectación ni engolamiento. Durante su monólogo dramático, Cunill busca la viveza de la palabra *pasoliniana*; la rabia, el desaire, la revuelta permanente que son propias del artista. Pero, también, la necesidad de contarse a uno mismo. De contar a ese Pasolini perdido en la noche de las luciérnagas, fascinado por los chavales del arroyo, entregado a sus bajas pasiones y a sus polémicas. Y en verdad resulta admirable la cercanía con la que Cunill traslada esa sensación, ese movimiento que nos descubre a un hombre, a un poeta, tratando de desentrañar sus propios misterios. Sus abismos y sus pasiones. Sin por ello dejar de interrogarnos por nuestra actitud frente a la cultura. A esa cultura moribunda que el propio Pasolini experimentaría, en forma de éxtasis y de posterior decepción, durante sus viajes a Nueva York, cuando observó el rápido proceso de asimilación por parte de la burguesía de todas aquellas tribus urbanas, indómitas e inconformistas, que tanta fascinación despertaron en su primer contacto.

En este montaje, Pasolini habla de sus fantasmas y de sus realidades, de aquel hermano partisano muerto por fuego igualmente partisano, de su cercanía emocional con aquel aullido de Allen Ginsberg. De la relación bisexual con un padre al que desea desde pequeño, desde el instinto más radical. De aquella tierra de primulas y olores que captura en todo su erotismo. De una Italia que no abandona el fascismo, ahora encogido bajo el ala de la democracia cristiana. Pero, sobre todo, del tremendo esfuerzo intelectual por mantener con vida una forma casi arcaica, condenada a desaparecer. Un interés, casi una obligación, por pensar de otra manera. Por construirse de otra manera. El temblor de una vida, de otra vida, que aún está por construirse. Cuyo miedo, representado en los múltiples procesos judiciales en los que se vio envuelto, en ese desencantamiento forzoso que le impone su entorno, sacuden los cimientos de la vida de Pasolini.

Ante una propuesta escénica como la de Rigola, tan rigurosa como profundamente humana, solo cabe reconocer sus numerosos aciertos y olvidar sus nimios errores (ese videoensayo sobre las miradas en la obra de Pasolini, un peaje innecesario en el ritmo de la obra). Entre los primeros, el esforzado acercamiento de su actor principal a una figura llena de aristas y matices, incómoda y difícil de capturar, que no deja de interrogarse una y otra vez, cuya sensibilidad se transmite, precisamente, a partir de su provocación. De la revuelta frente a la resignación. De una fertilidad intelectual que planta cara al inmovilismo de una cultura vencida por el aburguesamiento. Por mucho que, al final, venga la muerte, que diría Pavese. Y, por recordar al propio Pier Paolo, el llanto de dolor. “No me caracteriza ser apolítico ni independiente: me caracteriza la soledad”.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

Inventario. Memorias de una aspiradora, de Bárbara Bañuelos (Las naves, Valencia. 25 de febrero de 2017) | por Óscar Brox

No hace mucho, a propósito del teatro de los Hermanos Oligor, decíamos aquello de *recordar es vivir*. En parte, porque uno construye historias para evitar que ciertas cosas caigan en el olvido; en parte, también, porque las representa, las escribe o las pone en escena, para crear esa impresión de que, después de tanto tiempo, todavía siguen vivas. Con *Inventario. Memorias de una aspiradora*, muestra de teatro mínimo de Bárbara Bañuelos, sucede algo parecido. Antes de comenzar la obra, el público puede pasear por el escenario y observar cada una de las piezas que la intérprete lleva recogiendo desde hace décadas. Fragmentos de otras memorias, tal vez insignificantes, que Bañuelos transfiere a su memoria al convertirlos en protagonistas de alguno de sus recuerdos. De ahí que *Inventario* tire del hilo de cada una de sus pequeñas cosas, ya sea el cartel adhesivo de un taxi alemán o el árbol genealógico del apellido Fournier. De puntos, aparentemente distantes, que Bañuelos une para narrar su historia personal.

En apenas 60 minutos, Bañuelos traza una geografía emocional mientras curiosear algunos de los objetos recogidos durante estos años. Y lo hace apostando por diferentes registros dramáticos. En este sentido, *Inventario* se puede ver como una colección de chascarrillos, anécdotas de esos momentos de torpeza y ternura que grabamos a fuego en nuestra memoria como parte de un aprendizaje vital. Pero, también, como fases de la construcción de la identidad creativa de Bañuelos. Como otro tipo de aprendizaje, esta vez artístico, en el que se busca construir una voz creativa para reflejar una voz personal. Para hacer arte con los recuerdos, los objetos perdidos y el anecdotario que los envuelve. Para hacer memoria visual, expuesta en la pared de la sala, de la memoria viva, y dibujar en cada relato la posibilidad de otro nuevo. De hecho, la cantidad de objetos acumulados por Bañuelos invita a pensar en diferentes funciones de *Inventario* en las que se narran otras historias, se presentan otras pequeñas cosas y conocemos detalles distintos de su autora.

A veces, la presencia en escena de Bañuelos permanece en segundo plano, con la vista puesta en la meticulosa organización con la que se presentan los objetos en el suelo. O en la proyección que tan pronto enseña la una ecografía del siglo pasado como aquellos fotogramas que demuestran que el padre de la autora fue figurante en *El bueno, el feo y el malo*. Y, sin embargo, es curioso cómo progresivamente nos acostumbramos a la figura de Bañuelos moviéndose literalmente entre sus recuerdos: a su anécdota de una época como azafata de vuelos internacionales, a la vez que unas prostitutas de carretera le aconsejaron sobre un reloj, etc. Buscada o involuntaria, lo cierto es que la dicción de Bañuelos, esa sensación de que hay bloques que parece recitar de golpe y otros que se inventa a la carrera, dibuja una imagen cálida de la artista. Cercana, casi íntima, que estrecha el vínculo con un público que la observa en silencio a escasos metros. Que ríe sus chistes mientras, secretamente, comienza a inventar nuevos relatos a propósito de los objetos recogidos en este inventario.

Inventario pone un acento lúdico sobre el trabajo de investigación de la memoria. Lúdico porque Bañuelos transforma cada objeto en el eslabón de un juego de asociaciones que le permiten construir su itinerario creativo durante estos años, aunando lo aparentemente insignificante con lo esencial. Pero, sobre todo, presentando ante el espectador un recuerdo que vuelve a la vida gracias al trabajo en escena. Que comparte, que compartimos, que entremezclamos con los nuestros propios, con el mismo afán de evitar que caigan en el olvido. Porque, ¿acaso la ficción no es una respuesta creativa para recordar todo aquello que fue y ya no es? Para proporcionarle una segunda vida, o para detenerse en aquel momento en el que resultó importante. Para plasmar las emociones que suscitó, las anécdotas que desencadenó, la lección vital que contuvo.

En esta aventura *Out of the Box* emprendida por Las Naves, *Inventario* supone una estimulante experiencia teatral para reflexionar sobre los mecanismos de la memoria y las acciones creativas que el arte dispone sobre ella. Bárbara Bañuelos ha hecho de parte de su vida una colección de objetos a los que devolver su efímera vida. Un inventario de ficciones, un laboratorio de pequeñas historias, un drama minúsculo servido en escena para convertir la memoria individual en una experiencia colectiva.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Tierra del fuego, de Mario Diament (Teatre El Musical, Valencia. Del 27 al 28 de enero de 2017) Dirección de Claudio Tolcachir | por Óscar Brox



En 1978, Yulie Cohen, una azafata de vuelo israelí de 21 años, fue herida en un atentado en Londres perpetrado por el Frente de Liberación Palestino. El ataque, que acabaría con la vida de su mejor amiga, devolvió a la memoria la tensión vivida durante las olimpiadas de Múnich en 1972, con la posterior contraofensiva de Israel para vengar la acción de Septiembre Negro y el bucle de violencia interminable entre dos pueblos, entre dos culturas y dos territorios. 23 años después, Cohen, que se había significado en la causa a través de diferentes acciones y grupos de discusión, pidió visitar en Londres al hombre que dos décadas antes estuvo a punto de asesinarla. Este giro de los acontecimientos debió llamar lo suficiente la atención del dramaturgo argentino Mario Diamant como para armar, a partir de él, la obra que dirige su compatriota Claudio Tolcachir: *Tierra del fuego*. No en vano, el conflicto árabe-israelí dista, en la actualidad, de una solución, de un freno sobre la violencia étnica y una acción social, cultural y política que permita la conciliación, cuando no la convivencia, entre dos pueblos perseguidos por sus heridas.

Más que sobre el perdón, *Tierra del fuego* gira alrededor de la comprensión; quizá, también, de la compasión. La puesta en escena de Tolcachir y su equipo imagina un espacio diáfano; apenas unas sillas y una larga mesa, rematado por el juego de luces que dibujan sobre la pared el enrejado de la celda o la ventana del hogar. Esa *aparente* desnudez escénica permite a los actores compartir espacio en todo momento, de forma que cada uno de ellos se proyecte, en su silenciosa presencia,

como la alargada sombra de las tribulaciones de su protagonista; esos lastres de los que su conciencia se intenta desembarazar; esas voces que, como un coro, se interrumpen y superponen sin dejar escuchar al otro. Al terrorista. Al hombre detrás del crimen imborrable. Al joven que fue y al adulto que se ha visto obligado a ser, privado de cualquier otra vida posible. De ahí que, ante todo, Tolcachir plantee el texto de base como un necesario recordatorio de la importancia de escuchar. De hablar, pese al dolor que produce cada vez que saltan los puntos de las viejas cicatrices.

La mayoría de personajes de *Tierra del fuego* manifiestan un ambivalente sentido de lo justo, el que atribuyen a sus respectivos dramas y el que rechazan conceder a quien identifican como el enemigo. Sucede en el tenso diálogo, casi monólogo, entre Yulie y la madre de su amiga muerta, y sucede también las conversaciones cotidianas con su marido. Cada vez que surge la idea de represalia, cada vez que la idea de justicia, cuando no de moral, pasa de ser una cuestión individual (la de Yulie para con su memoria) a otra de Estado. Y es que parece difícil plantear los argumentos del perdón y la culpa sin ceder al lastre colectivo de dos estados perseguidos por los errores de sus soberanos. Por Sabra, Chatila, los escudos humanos, los atentados en zonas de gran afluencia y el horror de la expulsión de la tierra materna.

En uno de los mejores pasajes de la obra, Hassan le explica a Yulie hasta qué punto el horror que llevó al pueblo judío hasta su tierra prometida se convirtió, con el expolio y el destierro, en el horror del pueblo palestino. De qué manera Palestina ha identificado en Israel el mismo Mal que aquellos encontraron en la Alemania de Hitler. La imagen, construida desde esa mesa de interrogatorio que separa a los dos personajes, no puede ser más poderosa al convertir un sentimiento de culpa colectivo en una cuestión individual, invirtiendo así los términos que señalábamos en el anterior párrafo. Al dejar a Yulie inerme frente a su identidad cultural; a lo que piensa, lo que siente y, sobre todo, lo que teme. En busca de comprensión, de compasión y, en definitiva, de otra alma que la escuche. Que lleve a cabo el difícil ejercicio de oír, de entender, unas palabras que a menudo preferimos olvidar. O enterrar, si tenemos los medios para ello. Pero que Diamant y Tolcachir desnudan en el escenario, exponiendo con claridad una herida que no se cierra.

Dice Hassan que uno de los motivos que le condujo a enrolarse en el FLP fue el asesinato de Gasán Kanafani. Y en aquel episodio, una de tantas atrocidades perpetradas por el Mossad, flota el recuerdo de la *trilogía palestina* (rescatada en España por **Hoja de lata**) que Kanafani consagró al exilio forzoso de su pueblo; también, por cierto, al dolor que llevó por caminos equivocados a aquellos que fueron obligados a abandonar su hogar. Que dramaturgo y director evoquen al malogrado autor palestino no es asunto baladí, pues su obra oscila entre los

extremos en busca de un punto de encuentro. De esa pizca de humanidad necesaria para entenderse; humanidad que no aporta la cobardía, el rencor o la mirada justificadora hacia la Historia (y qué interesante, por cierto, resulta el último episodio de la obra en el que Yulie se enfrenta a las convicciones de su padre). Porque en *Tierra del fuego* prepondera un sentimiento de hermandad que no es solo resultado de la vecindad entre israelíes y palestinos, sino de las heridas que, a base de infligirse mutuamente, han desfigurado sus respectivas historias. De ahí que, en un giro de la obra, se vincule el destino de la protagonista con el de su frustrado asesino (Wajdi Mouawad y su querencia por la tragedia griega como motor del drama estarían de acuerdo). Tal vez, pensamos, para plasmar con la mayor cercanía las raíces de un drama que surcan el mismo territorio. El de la moral, el de los hombres. El de los sentimientos.

No debe sorprender, pues, el éxito de *Tierra del fuego*. Su medido elenco de actores enfrenta con justicia unos diálogos moralmente afilados, en los que flota el rencor y el miedo a la culpa colectiva. De ahí ese afortunado hallazgo escénico que convierte a la mesa en una suerte de interrogatorio portátil mediante el cuál su protagonista ajusta cuentas con los diferentes personajes de su pasado. Tal vez por eso, uno tiene la sensación de que Tolcachir y Diament, así como su equipo artístico y sus actores, han exprimido las posibilidades dramáticas de una pieza que apela a nuestra conciencia, esta sí individual, para saber cómo sortear las trabas que las identidades nacionales y los imperativos morales colocan a la hora de buscar la reconciliación. O, si acaso, de hablar de motivos, de causas y consecuencias. Eso que Yulie Cohen aborda en su proyecto *Forgiveness* y que este montaje teatral no deja de explicitar en cada una de sus escenas: el de Israel y Palestina es un diálogo contra el olvido. La memoria de unas heridas en busca de comprensión.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir
