

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

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

¿Qué queda, entonces? El *shock* estético, ante todo. El comentario de una cultura, la contemporánea, repleta de baratijas intelectuales con las que malgastamos el tiempo, y que García reduce al absurdo mientras se regocija en lo más banal, lo más pueril y grotesco, de la cultura del consumismo. Esa en la que a Philippe Starck le encargan convertir un Mini en un ataúd de diseño; o en la que los dietarios y meditaciones de Lisias y Demóstenes se transforman en una acumulación de palabras, en una sopa de letras proyectada a toda velocidad sobre la pantalla, que no llevan a ninguna parte. Solo al *shock*, al éxtasis, que García pone en escena en toda su brutalidad: hilando piezas de animación digital *demodé* con una lucha a muerte contra Neronga -la criatura surgida de las historias de Ultraman; o inventando un catálogo de helados infantiles con partes de la anatomía humana urdido por Orson Welles/Macbeth. Reivindicando, en definitiva, su derecho a incomodar. A tocar las narices. A jugar con las entrañas de la cultura contemporánea mientras nos las lanza a la cara.

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

monólogos que se tornan irreversiblemente en palabrería. En gestos vacíos. En gritos en mitad de la oscuridad de la sala. O peor aún, de la nada. De toda esa basura, toda esa fealdad, que pocas veces reconoceremos tan bella.

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

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

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

Gelabert danza tanto como habla, hasta el punto de acompañar lo uno con lo otro, ligando la inflexión de voz con el músculo, con el brazo en pleno revoloteo por el aire o las piernas que se recogen en un movimiento de gran elegancia. Y uno tiene la impresión de que, ante cada microescena, Gelabert lleva a cabo el más difícil todavía. Dar, a través de sus movimientos, nombre a las cosas. Construir, con tan pocos elementos, con la luz más primaria y unos pocos útiles teatrales, un mundo. Un mundo tras otro, quitando capas y capas en busca de eso que llamamos lo esencial. Moviéndose de lo lleno a lo vacío, mientras ataca, muerde al espectador en sus convicciones más básicas. Más comunes. Dejando al descubierto todo aquello que se sostiene a través de las palabras. Una emoción tan pura, tan desnuda, que en verdad resulta conmovedora. En la que se aprecia su esfuerzo por hacer de su coreografía de movimientos otra manera de descubrirnos un mundo. De enseñarnos otras palabras. De proporcionarnos -y quizá ese sea uno de los objetivos del Arte- otro lenguaje para explicarlo.

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

nombre, a entender de qué manera cobran sentido a través de la danza.

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

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

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

Lo interesante del planteamiento escénico de *La batalla vital* es cómo aprovecha su casi total desnudez formal para proponer soluciones más atrevidas. Está el polílogo sobre la Guerra, que el propio texto de Mir subraya, en el que los cuatro actores corren alrededor del escenario mientras hasta, prácticamente, unir sus voces para reflejar los ecos de la Guerra. Está ese momento de baile febril entre luces estroboscópicas o los pasos musicales que sirven de transición entre una escena y la siguiente. El picnic que pone de manifiesto los encontronazos entre los hermanos Emili y Elena y sus respectivas parejas. La sensación, nada baladí, de una eterna incomprensión sobre el deseo femenino (o sobre la mujer, a secas). La insatisfacción vital como válvula para la autoficción. O, también, los momentos de alcoba que describen todo aquello que no funciona con Maribel, generalmente acompañados de la música de Mir. Pero, sobre todo, está esa idea de trabajo, de movimiento, de acompañar un diálogo con otro, un personaje con su par, sin que la obra deje un minuto para la pausa. Para el silencio. Al poner en evidencia el batiburrillo de sentimientos que asolan nuestra cabeza cuando todo parece estar a punto de derrumbarse. La euforia, la pantomima, la violencia o la ternura que se traslucen en las escenas que compone Mir junto a sus actores, quienes defienden con coraje las líneas y las letras de las canciones.

Es curioso cómo, en determinados momentos, la pantalla proyecta algunas de las escenas de la obra, grabadas en vivo, creando un efecto o contraste entre unas y otras. Recalcando esa desnudez a la que hacíamos referencia, o subrayando el impacto de cada frase, del melodrama de sus protagonistas, de las letras de unas canciones que hablan del pasado, de la nostalgia banal y de esos anhelos que nunca se materializan en realidades. Que, en definitiva, siempre están por venir, como cuando no se acaba lo que se ha empezado, y que dibujan todas esas infinitas

crisis de nuestra existencia. Si bien la intención del texto de Mir es menos grave, más amable, jugar con la ironía y la metaficción para enseñarnos en qué consiste esa vida artificial que construimos como castillos en el aire. Castillos que, tarde o temprano, acaban por colapsar.

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

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

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

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

De la vaporosa cortina que separa la habitación a la foresta otoñal que dibuja el escenario de la terra alta. En el que, si cabe, se palpa aún más el *pathos*, los sentimientos de los personajes, a medida que la voz de Manelic se adueña del relato. Cuando observa a una Marta prisionera de los deseos de su amo; a un amo que necesita demostrar su influencia sobre los demás para poder llamarse a sí mismo amo. Y a un hombre sencillo, así lo interpreta Homar, atrapado por unas emociones que hierven en su interior, que precipitan a tal velocidad sus palabras que, prácticamente, telegrafían ese destino del que unos y otros no podrán

escapar. Y, sin embargo, tanto Miró como Homar conocen cada recoveco el texto de Guimerà, hasta el punto de saber dónde poner la pausa y dónde el énfasis, dónde marcar la luz con el foco y dónde trazar la línea de sombra. Sin que nada sobre y, asimismo, nada falte.

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

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



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

amor y, también, de desamor; de unos gestos de ternura y desaire, de rechazo y de conmiseración. A medida que los personajes de *La clausura del amor* afrontan sin ambages el fin de su relación.

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

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

La mirada de entomólogo de Rambert, su precisión a la hora de afilar cada palabra, cada acusación, cada reflexión sobre amor y desamor, describen a un dramaturgo con el músculo suficiente como para poner en escena un teatro que golpea. Que conmueve al espectador/lector porque se dirige allí donde, paradójicamente, faltan las palabras. Hacia ese momento de silencio en medio de la tormenta. Al instante antes del adiós. Antes de que brote la primera lágrima o se seque la última palabra de amor. A la pausa entre una cosa y otra, cuando todavía creemos posible evitar dar explicaciones; sobre todo, a nosotros mismos. Cuando aún no hemos mirado en nuestro interior, en busca de esa sensación de vacío, de angustia y desamparo, tan humana y, al mismo tiempo, tan desgarradora, que se produce cuando reconocemos qué es lo bello, qué es el amor, y sin embargo no sabemos qué hacer con ello. Dolorosa humanidad.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

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

son, en qué se han convertido, sus dos protagonistas.

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

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

Los ajustados 80 minutos de la función son suficientes para ser testigos, casi *voyeurs*, del rápido proceso de destrucción de su pareja protagonista. De la distancia que, poco a poco, los va arrinconando a un lado del escenario, sin apenas rozarse mientras comparten sus últimas palabras. Bajo la impresión de que ahora todo parece más fugaz. Los vínculos, los sentimientos, las relaciones, el amor, y realmente nunca sabemos qué hacer para conseguir que aguante un poco más. Lo suficiente para buscar esa palabra justa, para perseverar en lo imposible, para negar la realidad. Para construir otra realidad. De ahí que su final, a ritmo de cumbia *reguetonera*, exhiba sin pudor una suerte de catarsis. La de un deseo y una voluntad, los de ella, hechos cuerpo. Movimiento. Espacio. Tan cercanos, tan

directos, que no cuesta ver en ellos el único momento de la función en el que no hemos sentido el frío de la distancia. En el que, de alguna manera, su personaje ha encontrado la forma de expresar lo que significa estar vivo. Pese a todo.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

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

La adaptación a escena de la obra de Aub, a cargo de Ernesto Caballero y el Centro Dramático Nacional, nos transporta a ese preciso momento de la Historia -el final de una época y el comienzo de otra- con suma habilidad. Amparándose en la fluidez de sus transiciones, casi cinematográficas, y la enorme plasticidad de sus escenas -no resulta difícil visualizar ese puerto alicantino que marca, para el grupo de personajes, el frustrado sueño de una escapatoria posible frente la dictadura que

se ha instalado en el país-, en la sabia combinación de las varias obras de Aub y el medido trabajo del reparto. Con las dosis justas de tradición y modernidad, tan capaces de poner en escena un festín de cuervos para representar la alicaída presencia de la Academia en la Guerra -que viene a decir lo mismo que la intelectualidad, herida de muerte tan pronto empezaron a escucharse los fusiles- como un cabaret en la Barcelona que notaba, cada vez más, las sacudidas de los nacionales en sus calles.

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

Tal vez uno de los aspectos más complicados del teatro actual consista en la capacidad de ajustarse a otras épocas, a otros contextos históricos, sin dejarse llevar por manierismos o, en algunos casos, por propuestas escénicas que devoren todo el contenido moral, toda la sustancia humana, de la obra. En este sentido, Ernesto Caballero y su equipo se acercan a *El laberinto mágico* a ras de suelo, a través de eso que, por cotidiano, describía la experiencia humana. Los juegos, las palabras de amor, la amargura de la soledad y la pasión de las traiciones. La agonía de un médico patricio atrapado en las redes de una mujer fatal o la de un niño de provincias confundido en esa sopa de letras ideológicas que terminará fusilado. Sin, en definitiva, atender a los grandes eventos, hitos dentro de la Historia de este país, sino a aquellos otros pequeños, tan minúsculos como aparentemente fugaces, que por sí solos describían el germen de odio y rabia, de amor y tristeza, que partió en dos la tierra que los vio nacer.

El laberinto mágico es el llanto por una España difunta, la rabia frente a aquello que se perdió en el fuego, en el frente y las sierras, y el orgullo por unos sentimientos que, a pesar de todo, hicieron lo posible por encontrar un suelo fértil desde el que brotar. El montaje de Ernesto Caballero para el CDN supone una

noble puesta en escena de ese espíritu, valioso en cuanto que traslada a los espectadores no tanto a un momento, a un contexto, sino a las vivencias de esa época. A la piel de los personajes. A los olores, al fuego y al sonido de la aviación italiana que acechaba a aquellos que esperaban en un puerto alicantino la llegada de un barco en dirección a cualquier otro país. Crónica de la pobre España, las novelas de Aub no podían encontrar mejor adaptación, una puesta en escena más precisa. Fruto de ello, el persistente rumor de las olas con el que se cierra la función, en el silencio respetuoso ante ese reparto que se ha dejado la piel, también las palabras, por trasladarnos al interior de esa fractura que acabó con una idea de España. De la que, por muchos años que pasen, todavía no nos hemos recuperado.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

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

Ahora todo es noche, ya desde su mismo título, alienta un sentimiento de final. No

en vano, sus tres protagonistas, vagabundos de un mundo que se ha olvidado de ellos, deambulan por la terminal de un aeropuerto tratando de que nadie note su presencia. Si acaso, solo aquellos que puedan escuchar. Que eliminen esa barrera entre una realidad y otra, la misma que separa el espacio escénico del patio de butacas. Frente a las cenizas de la vida, La Zaranda erige una compasiva elegía a todo aquello invisible, acercándonoslo en la medida suficiente como para sentir su calor, su intensidad, la poesía contenida en cada uno de sus gestos. Lo suficiente como para sentirnos interpelados, atacados, reconocidos en esas heridas que la compañía teatral expone sobre el escenario. Una memoria que, como en el teatro de Tadeusz Kantor, parte de la necesidad de provocar una respuesta visceral sobre esas vivencias que, por un momento, palpitan sobre el escenario.

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

¿Cómo describir la emoción que produce *Ahora todo es noche*? Difícil no sentirse aterido por ese frío que contagia los movimientos de los actores; conmovido por la lección de dominio de un espacio escénico que es muchos lugares y uno solo: la terminal de un aeropuerto, la cola para la beneficencia, un improvisado refugio para pasar la noche y, al mismo tiempo, las entrañas de un sentimiento. De soledad. De necesidad. De piedad y, también, de memoria. De compasión hacia unas figuras que van a desaparecer, como los trazos de tiza sobre el escenario o los vestidos de plástico que descansan en el suelo. Pero que, hasta que lo hagan, no van a ahorrar en palabras, en gestos, para que los recordemos. Para que no los olvidemos. Para que los mantengamos con vida. Como reyes de ese último recodo del mundo en el que toda vida tiene derecho a su existencia emocional.

En la tradición de aquellos mendigos buñuelianos, de los sueños de Calderón y los locos de Shakespeare, lo realmente emocionante de *Ahora todo es noche* es la capacidad de sus artífices para inscribir todo un acervo cultural, propio y

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

El carrer és nostre, de Aída Pallarès y Manuel Pérez (Raig verd) | por Óscar Brox

El carrer és nostre

Aída Pallarès i Manuel Pérez

Un viatge per la història recent de les arts de carrer i un parèntesi per pensar on són i en quin punt estan.



CICLOGÈNESI 9 | RAIG VERD

El año pasado, a propósito de la representación de *Domini públic*, de Roger Bernat, en Valencia, explicaba cómo el planteamiento de su autor convertía el espacio escénico de Las Naves en un foro, un ágora, lugar de encuentro para que las personas congregadas llevaran a cabo una suerte de encuesta de población activa. Para jugar con las ideas de lo público y lo privado, lo íntimo y lo político, apelando al papel activo de los espectadores en la construcción de la obra. La de Bernat es una de las numerosas propuestas que articulan la historia del teatro (o las artes, mejor dicho) de calle en *El carrer és nostre*, escrito por Aída Pallarès y Manuel Pérez, con la colaboración de artistas, activistas culturales y teóricos. Un recorrido que arranca en el tardofranquismo para hilvanar, década a década, el relato de unas artes vivas en el espacio público. En calles y plazas, en ciudades y pequeñas poblaciones, convertidas en foros para recalcar ese espíritu crítico, creativo, pensamiento en acción que tanto estorba a aquellos que pretenden el conformismo, la indiferencia, para la masa.

Pallarès y Pérez nos sitúan en el inicio de las *arts de carrer*, cuando compañías

históricas como Comediants o Els Joglars planteaban sus pequeños espectáculos como la vindicación de un espíritu festivo frente a un franquismo que había orillado, cuando no directamente perseguido, cualquier voluntad de libertad. Así, la herencia folclórica, del pasacalle y los gigantes y cabezudos, entre otros motivos, configura esos primeros pasos en busca de una identidad artística que, con el paso de los años, se definirá a la contra de la dictadura. Así hasta cuajar un discurso creativo propio, un microcosmos, que abrirá el camino para que otras compañías, como La Cubana o La fura dels Baus, amplíen y redefinan el concepto de artes de calle. De escena urbana. De, en definitiva, teatro. Agitadores culturales, esas primeras décadas en democracia consolidarán una forma artística que, como reconocerán sus autores, tendrá que adaptarse al signo de los tiempos, abandonando paulatinamente sus raíces folclóricas, su identidad festiva, para introducir nuevas lecturas en su reflexión teatral.

Los 90 y la resaca de las Olimpiadas de Barcelona, los 2000 y el fracaso del Fórum, serán no solo puntos de inflexión para la creación escénica, también combustible para una camada de nuevos creadores. Para muestras consolidadas como las de Sitges y Fira Tàrrrega y para discusiones en torno al espacio artístico, entre compañías pegadas al recinto teatral y otras, en cambio, nacidas en el espacio abierto de la calle. Una historia, decía, que con la llegada del Siglo XXI pensará y evolucionará en paralelo a las transformaciones sociales, haciendo de la calle no solo un ágora ciudadana sino, al mismo tiempo, una instancia crítica. No en vano, también el teatro abierto será testigo de la gentrificación, de los movimientos sociales, de las políticas represivas de gobiernos conservadores y de la necesidad de pensarse, de pensarnos, en el marco de una época de cambios en lo íntimo y lo público. Algo que tanto Roger Bernat como Quim Bigas (uno de los autores convocados para dejar por escrito sus reflexiones) pondrán en escena con sus trabajos.

Así, *El carrer és nostre* aborda, desde una polifonía de voces y actores sociales, la necesidad de reclamar el espacio público. De trabajar, a través de las artes, nuestro arraigo y pertenencia. Y, asimismo, de entender que el valor de uso de la creación artística es, en sí mismo, la posibilidad de trazar un discurso crítico con una esfera política cada vez más desconectada de la ciudadanía. De ahí, pues, que la historia de las *arts de carrer* sea, en efecto, una historia política. Una historia de tendencias artísticas que habla del *mapping* tridimensional, del teatro mínimo y de la vindicación colectiva de clásicos como *Fuenteovejuna*, sin olvidar poner convenientemente en el disparadero el espíritu crítico, activo, del teatro y las artes escénicas. Su aspecto sociológico, que aprovecha el espacio común para retratar las relaciones, dinámicas y culturas (así, en plural) que se ponen en escena a pie de calle. Y que, ya sea a través de la danza, de la relectura de los clásicos, del acervo cultural de nuestras tradiciones, de la rabiosa experimentación formal, habla de ese presente incómodo en el que somos los

protagonistas.

El carrer és nostre describe la historia reciente del teatro de calle en Catalunya, pero huelga decir que prácticamente todas sus reflexiones son extrapolables a cualquier contexto geográfico. Bien porque muchas de sus compañías han girado por los diferentes territorios del estado (sin ir más lejos, en Valencia hemos tenido a Bernat, Bigas u Obskené); bien porque la calle es un elemento tan universal, cada vez más vindicado políticamente, que cualquiera puede imaginarse en una concentración reciente pensando qué lugar nos corresponde en la sociedad actual. Porque, al fin y al cabo, Pallarès y Pérez llevan a cabo una cronología del nacimiento del espíritu crítico, de la conciencia cultural, del uso y las transformaciones de las artes escénicas, y de cómo todo ello ha constituido una suerte de respiración artificial para la ciudadanía. En esos momentos en los que la calle, la plaza, la ciudad o el pueblo han recuperado su esencia de espacio público. De instancia crítica. De espíritu activo.

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

| por *Óscar Brox*

Entre las víctimas frecuentes de nuestra época, sacudida por una interminable crisis (no solo económica) que abarca prácticamente una década, se halla la ilusión. O la ingenuidad. O nuestra capacidad natural, casi instintiva, para disfrutar de todas esas pequeñas cosas, tal vez insignificantes, que ponen un poco de belleza en la vida. Se nos olvida cómo hablarnos, cómo escucharnos y, prácticamente, hasta cómo mirarnos, envueltos una y otra vez en esa tormenta de malos presagios y lastres morales que impiden que apreciemos en toda su dimensión esas pequeñas cosas. El de El Pont Flotant es un teatro de pequeñas cosas, o de pequeños gestos, que buscan despertar en el espectador un arraigo, un sentimiento de pertenencia, ya casi olvidado. La importancia, en definitiva, que tienen todas

esas cosas que día a día relegamos al rincón de lo poco importante. Pero que, sin embargo, nos explican qué significa estar vivo. Sentir. Pertenecer a una comunidad. Reconocerse en esa persona que está justo al lado tuyo.

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

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

La capacidad de El Pont Flotant para convertir su teatro en una celebración va en consonancia a su esfuerzo por utilizar cualquier aspecto de la vida cotidiana, sencillo y natural, como elemento básico de su puesta en escena. Basta una linterna para hacernos encoger en la silla y prestar atención al juego de verdad o reto en el que revelan sus intimidades. Basta una bañera surgida de algún rincón perdido para invitarnos a creer que Tom Waits ha cruzado el Atlántico para cantar

en la boda que cierra la función. Basta, en definitiva, esa pizca de ilusión, diríamos, infantil, para describir un cada vez más vasto mapa emocional. Para celebrar, actores y público, esos ejercicios de amor que describen el sentimiento de estar vivo, de pertenecer a un lugar, de forjar un mundo.

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

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

Hace años, el animador alemán Oskar Fischinger imaginó un cosmos recortable para

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

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

Hód crea un espectáculo provocativo porque, precisamente, no se guarda nada para el público. Aquí los músculos del culo pueden interpretar un pasaje de Liszt y las larguísimas piernas de uno de los bailarines camuflarse bajo la apariencia de un ave zancuda. Los cuerpos pueden enroscarse como la imagen del más impuro de los deseos mientras los brazos tantean en el vacío espacio escénico ese contacto humano que no llega a producirse. Que intuimos lejano a causa de las capas y capas de prejuicios con los que vestimos a nuestras relaciones humanas. No en vano, ese es el objetivo de la coreógrafa y directora: desnudar nuestras relaciones humanas. Buscar, a través de la danza, ese movimiento secreto que dibuja nuestra intimidad. Nuestra identidad liberada de tabúes e imperativos sociales, que se manifiesta

libremente en público con la misma falta de pudor con la que lo hace en privado. A resguardo de la música atronadora de Liszt, del sudor y la carne, de las huellas que dejan los dedos en el cuerpo y de la desnudez completa con la que los bailarines exponen ese interior (casi) desconocido.

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

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

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

Pablo Messiez reflexiona precisamente sobre el recuerdo, y al final todo se confunde en nuestras cabezas.

Todo el tiempo del mundo es la historia de una familia, y, por tanto, de la memoria (no de lo que ocurrió realmente, sino de aquello que creemos, que, después de todo, es lo único real). La memoria que ya fue, la que está presente, la que está por llegar. Historias que se entretajan unas con otras, que ya no son suyas 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 puzle 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:
