

Mi brazo / Un roble, de **Tim Crouch** (*La uña rota*) Traducción de
Jaime Blasco y Luis Sorolla | por *Óscar Brox*



Relatar, hasta cuando se trata de la anécdota más insignificante, es una forma de contarnos a nosotros mismos. De exponernos. Y a menudo, cuando pensamos en ello, le damos demasiadas vueltas a las diferentes maneras que nos vienen a la cabeza en vez de concentrarnos en el porqué de esa necesidad que tenemos por contarnos. Por convertir algo nuestro en un pedacito de ficción. En los dos textos de Tim Crouch, *Mi brazo* y *Un roble*, la forma va íntimamente ligada a lo que se cuenta. Y lo que se cuenta, el material sensible que Crouch maneja con crudeza e ironía, desencadena lo más parecido a una catarsis colectiva. A esa

reacción espontánea, visceral, ingobernable, que uno siente cuando un texto dramático le zarandea.

En *Mi brazo*, un gesto vacío, el de un personaje que decide mantener levantado el brazo para el resto de su vida, permite llevar a cabo una panorámica alrededor de una comunidad y un tiempo. Crouch recurre a objetos cotidianos, infraordinarios, para narrar esa pequeña historia. Sus cambios. Sus lugares. Sus rostros. El rostro de una Inglaterra mediocre que cambia el escenario apagado de la Isla de Wigh por el de un Londres en plena efervescencia artística gracias a la euforia del *punk*. El rostro de un personaje convertido en una obra de arte, en un objeto estético, gracias a una decisión en apariencia banal; decisión que, como subraya el propio dramaturgo, aporta nitidez sobre esa constelación de personajes que pululan a su alrededor. Que describe un entorno familiar degradado y monótono, un paisaje artístico en el que la tasación de las obras y la exigencia de riesgo (comprar por unas pocas libras un caballo muerto con el que luego no se sabe qué hacer) parecen más importantes que el fondo que puedan tener; que, en definitiva, aquello que puedan transmitir más allá de la novedad. Y resulta interesante destacar cómo cuanto más nitidez aporta Crouch a esa imagen, más desdibujado aparece su protagonista; más desintegrado por una sociedad que lo ha cosificado, que lo ha mercantilizado o que lo ha etiquetado como una curiosidad médica. Cuyas emociones, cuya perspectiva psicológica, conocemos a través de unas palabras que fluyen a bocajarro. Comprimidas en unos pocos minutos que, sin embargo, abarcan años.

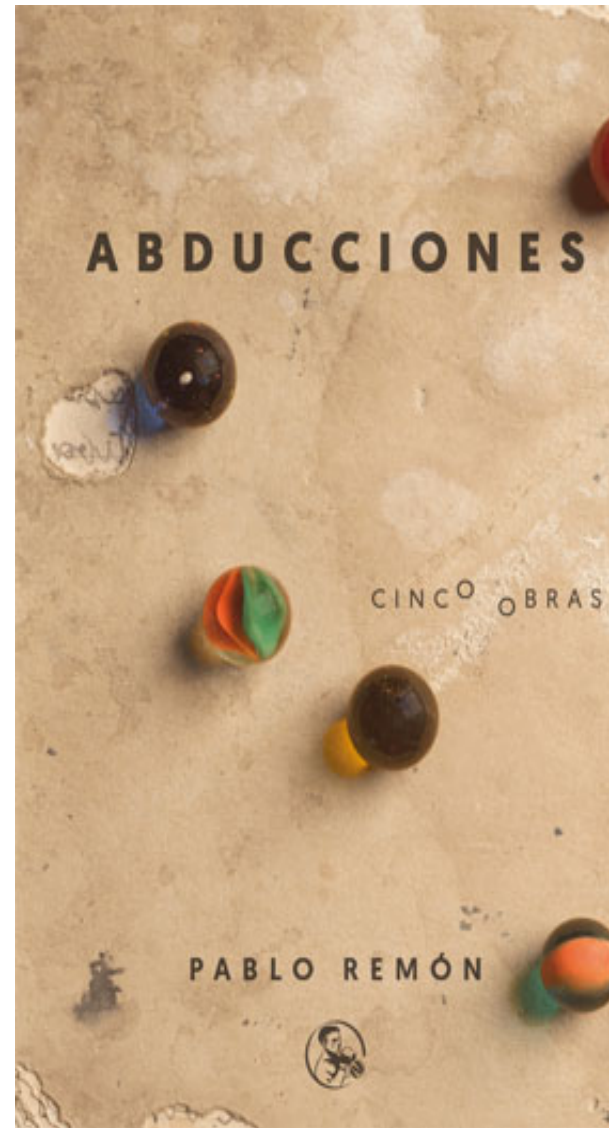
Un roble, acaso todavía más ambiciosa en su revisión de la forma dramática del teatro, nos sitúa en el cara a cara más extremo entre dos hombres, un hipnotizador y un padre. El tema podría ser la sugestión y los mecanismos psicológicos que dan lugar a una respuesta emocional profunda. O cómo, ante la falta de asideros a

los que agarrarse, transformamos un lugar, un objeto, un momento en el vívido recuerdo de aquello que ya no está. Que ha dejado de existir. Pero, de nuevo, la idea de Crouch es más ambiciosa, en tanto que se propone retratar ese proceso. Mostrarlo al público. Pulsar nuestras reacciones más primarias, zarandearnos, mientras contemplamos la secuencia completa mediante la cual se reconstruye lo doloroso. Esa herida en carne viva que no hemos aprendido a cicatrizar. Cuyo lastre psicológico, cuando no moral, se esparce en casi cualquier cosa a nuestro alrededor. Y el hecho de que el dramaturgo inglés lo presente inicialmente como algo neutral, aparentemente desdramatizado (un juego entre hipnotizador y voluntario), adquiere un relieve especial a medida que la sugestión, la profundización en cada uno de los matices, expone sin ambages el dolor de una pérdida.

El mundo que representa Crouch en sus textos da la sensación de vivir a una cierta distancia de nuestras experiencias, quizá porque como sociedad nos hemos acostumbrado a poner barreras que contengan el dolor de los demás. Por eso, su trabajo de puesta en escena parece, en primera instancia, preparado para horadar esa barrera, esa distancia, y acercarnos (hasta reconocernos en él) su objeto dramático. El gesto vacío. La sesión de hipnosis fallida. Cualquier cosa que aporte nitidez a unas emociones, a un entramado psicológico, desdibujado por tantos años de una cultura (ya sea neoliberal o ultracatólica) empeñada en prescribirnos lo que tenemos que hacer con nuestro dolor, con nuestra identidad o con nuestra forma de relacionarnos con los demás. Esa cultura que flota en el ambiente de *Mi brazo*, que se desprende de los dramas menores de la familia del protagonista o de las reacciones de odio que suscita algo tan absurdo como mantener elevado el brazo. Esa cultura de la autohumillación y el extrañamiento, capaz de transformar la miseria propia en un objeto estético -como cuando Edouard Levé narró, de manera vicaria, su propio suicidio.

Mi brazo / Un roble son dos textos poderosos que no solo acercan al entorno teatral español a un dramaturgo como Tim Crouch, sino que permiten llevar a cabo una reflexión sobre nuestra forma de relacionarnos con nuestras emociones, con todo el cableado psicológico que configura nuestra identidad y, hasta cierto punto, el lugar que ocupamos en la sociedad. Pero, sobre todo, son poderosos por su manera de alcanzar esa, a falta de una palabra mejor, catarsis. Por revelar la herida, mostrar el dolor y todo lo que aquel dice de nuestra naturaleza humana. Por recordarnos la importancia que tiene la necesidad de contarnos. De saber cómo trabajar las palabras para exponernos frente a los demás, desencadenando esa reacción espontánea y visceral cuando un texto dramático nos conmueve en lo más profundo.

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



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

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

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

La ventaja de la edición de los textos de Remón es, precisamente, que permiten la posibilidad de detenerse en cada diálogo, en la forma tan particular que tiene de construir a los personajes, en cómo los unos apuntalan los pensamientos de los otros, intercambiándose el rol de narrador para ponernos en situación. En su manera de narrar con tanta riqueza las pequeñas miserias de

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

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

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

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

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



Las escasas páginas de texto de *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto* comienzan con una advertencia: si pese al tino con el que ha sido ordenado el material dramático por parte de Rodrigo García este no se entiende, definitivamente es que el lector es tonto. Esa pequeña maldad es parecida a la de Kant cuando escribió, acaso a regañadientes, aquellos *Prolegómenos* que hiciesen más fácil de digerir un cachalote filosófico como su *Crítica de la razón pura*. Unos *Prolegómenos* que resultaban tan claros en sus detalles que habría que ser imbécil -aunque esto, Kant, solo lo insinuase- para no entender la cuestión. Pero, como dijimos a propósito del estreno en España de la obra de García, lo cierto es que pocas veces se ha visto un caos más ordenado en escena. Un inventario de disparates perfectamente distribuido

entre capítulos, anexos y materiales. Como si, de alguna manera, el rigor filosófico de un estudio pudiese atrapar el caos y la anarquía con la que los personajes de García, cuando no el mismo dramaturgo, vislumbran esos momentos efímeros de nuestra cultura contemporánea.

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

Es curioso observar cómo los personajes de García resultan interesantes *pese a todo*. Cómo el teatro, la imagen, la acción dramática trata de arrancarles la costra de mediocridad, de asco y repugnancia, con la que se nos presentan: con ese Neronga impotente, meado y plateado, triste y absurdo, que narra su viaje en dirección Salvador de Bahía. O un Orson Welles travestido, secuestrado por su personaje de Shakespeare, convertido para siempre en tirano de una tierra rural anclada en una cultura del pasado. O una pareja de filósofos que se deshacen de sus argumentaciones enmarañando sus palabras hasta hacerles perder el

sentido. Incomodando, en definitiva, en su manera de carcajearse de una cultura que empieza a no saber qué hacer con tanta palabra, con tanta retórica sin efecto ni radio de acción. Una cultura que ya no sabe cómo epatar, si con los helados anatómicos de Can Roca -helado intestino color *apricot*- o con los automóviles Minis tuneados por Starck para devenir modernísimos ataúdes de diseño.

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

Pocos dramaturgos son capaces de manejarse con tanta agilidad entre lo culto y la basura, el relámpago de intuición y el juego zafio con los elementos de nuestra cultura. Por eso, no sería hacer de menos a *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto* si señalamos que combina la auténtica hilaridad de los comentarios soltados a bocajarro con el bagaje intelectual de un

García dispuesto a tocar todas las narices posibles. A incordiar, molestar e incomodar. A dirigir la mirada hacia ese montón de basura humeante, cenizas de nuestro tiempo, al que hay que invitar a hablar para que nos cuente sus tragedias. Sus flaquezas y miserias. En una travesía inolvidable por los puestos callejeros de Salvador de Bahía en busca de esos últimos momentos de nuestra agónica cultura.

[...]

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

***Agatha*, de Sara Mesa y Pablo Martín Sánchez (La uña rota) |
por Óscar Brox**

AGATHA

SARA MESA Y PABLO MARTÍN SÁNCHEZ

A PARTIR DE UNA HISTORIA
ESBOZADA POR HERMAN MELVILLE

Monday Morning
25th Oct: 1852.

My Dear Hawthorne —

If you thought
it worth while to write the story of *Agatha*,
and should you be engaged upon it, then
I have a little idea touching it, which
however trifling, may not be entirely out
of place. Perhaps, tho', the idea has
occurred to yourself. —



Hace años, en su dietario voluble, Enrique Vila-Matas contaba el viaje junto a Eduardo Lago en busca de la tumba de Herman Melville en el cementerio de Woodlawn, en el Bronx. Más que de Melville, de *Moby Dick*, como decía uno de los policías que les orientaban entre las tumbas del lugar. Y en cierto modo resulta curioso los caminos que elegimos para evocar, desde la ficción, la figura de un autor. Como cuando Claire Denis urdió una versión del *Billy Budd, marinero* entre Melville y la obra musical de Benjamin Britten en su *Beau Travail*. A su manera, *Agatha* bien podría resultar un esfuerzo similar a los de Vila-Matas o Denis, en su interés por acercarse a la obra de Melville, o a su particular sensibilidad literaria, sin ocultar su naturaleza de ejercicio posmoderno. De *what if...* en el que dos escritores

deciden tirar del hilo de una pequeña anécdota, fruto de la correspondencia entre el autor de *Moby Dick* y Nathaniel Hawthorne, para ponerse en la piel del coloso americano.

Así, *Agatha* nace de ese fragmento de carta en el que Melville explica a Hawthorne el relato del que ha sido puesto en conocimiento por otra persona. Una historia pequeña, surcada por el paso del tiempo y la figura huidiza de un marinero rescatado tras un naufragio. Suficiente, en verdad, para satisfacer las necesidades del juego literario. Para, en primera instancia, invitarnos a reflexionar si aún hoy se puede escribir una historia como aquella acontecida a mitad del Siglo XIX. Y, también, si mediante ese ejercicio se puede llevar a cabo una suerte de autopsia literaria del estilo y los rasgos propios de la obra de su autor. Sara Mesa es la encargada de abordar la primera parte de esa cuestión con *Un reloj y tres chalets*, suerte de miniatura literaria que sumerge al lector en la época y el contexto del relato contado por Melville. Esta vez, desde la óptica de la hija del marinero naufragado, que convenientemente tira del hilo de la ficción para explicar su vida repleta de claroscuros y ausencias prolongadas. Pero que, asimismo, supone un ejercicio de reconstrucción, casi de actualización de Melville, en tanto que Mesa no renuncia a su voz literaria para hacer frente a la posición de escribir lo que pudo ser, y no fue, aquel relato. De ahí la bellísima mezcla entre una personalidad y otra, la forma en que la escritora se adentra y se asienta en el territorio decimonónico mientras juega y dialoga con los tópicos melvillianos.

Otro tanto sucede con Pablo Martín Sánchez y *La historia de Agatha*, en la que se puede encontrar una cierta afinidad con la anécdota de Vila-Matas del principio. Aquí es el propio Martín el protagonista del relato, al convertir el misterio en torno al cuento de Melville en el motor de su historia. Si en Sara Mesa

latía el interés por preguntarse por la actualidad de la novela decimonónica, en Pablo Martín impera la voluntad de jugar con los rasgos de estilo melvillianos -como Eduardo Berti con los de Joseph Conrad en *Un padre extranjero*- como sustento para su ficción. No en vano, todo su relato camina por la senda resbaladiza de la ficción, sí, pero sin querer separarse de la realidad, haciendo de ese contraste una ilusión que pueda validar su versión de la historia de Melville. O, simplemente, que pueda validar la ficción como la herramienta más importante para conservar una porción de Historia. Un relato inacabado, o jamás iniciado, cuyas huellas, paradójicamente, permanecen frescas en la memoria literaria.

Artefacto, juego de ilusionismo literario, *Agatha* es una pequeña gema por contribuir con ingenio y gusto a la desmitificación y la actualización de una obra, ay, demasiado desconocida. Anclada en el Siglo XIX y, sin embargo, tan apasionante como en el momento de su escritura. De ahí la pertinencia de esa pregunta sobre si todavía es posible escribir así, sobre lo que hace a Melville un coloso literario. Pocas veces una reflexión sobre el arte de la escritura, sobre el oficio de la ficción, resulta tan fascinante. Este encuentro entre dos autores de una misma generación, suerte de *summa melvilliana* en pequeño formato, viene a justificarlo de la mejor manera posible. Dejando que sea la ficción, el juego de ilusiones, la que rellene los huecos que una carta entre escritores dejó sin acabar.

[...]

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

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 hiere,

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, apilados 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 peso 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 lleven 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

Elipses. Ensayos 1990-2016, de Juan Mayorga (La uña rota) | por Óscar Brox

JUAN MAYORGA

ELIPSES



Ante la lectura de *Elipses*, colección de textos de Juan Mayorga escritos durante las dos últimas décadas, surge una primera cuestión: ¿Cómo abordar estos seis espacios en los que su autor reflexiona sobre teatro, filosofía, arte y artistas? Y, es más, ¿qué podemos entresacar de cada uno de ellos? Una respuesta inicial podría ser la misma que el propio Mayorga propone a Ignacio Echevarría, en la conversación que incluye el volumen, a propósito de la experiencia dramática del teatro: *enseñar a escuchar, a fijarse y a estar atento*. No en vano, el teatro del dramaturgo madrileño (y, por extensión, la idea de este mismo sobre el teatro) tiene en los conceptos de transformación, de

vertido -de la propia experiencia- y desdoblamiento algunas de sus claves para dar a ver la vida sobre el escenario. Pero también, dado el cariz literario que apunta en su trabajo Echevarría, cada uno de sus textos.

Elipses propone diferentes espacios de pensamiento en los que Mayorga aporta, comparte y discute textos y temas. En algunos casos, como en el temprano *Crisis y crítica*, cuya vigencia parece acercarlo a estos años de indiferencia y falta de acción, anotando la endeblez del esqueleto moral de la sociedad y la distancia del teatro respecto al mundo de las ideas. En otros, como *Fuego de campamento*, evocando ese primer enamoramiento con la escena al recordar a un compañero de colegio que se transformaba en Charlot durante su actuación en las colonias de verano. Mayorga acude al trabajo de Walter Benjamin como una de sus brújulas para orientarse a la hora de pensar la Historia, de escuchar los ecos de sus ruinas y seguir el rastro de sus huellas; algo, por cierto, que entronca con sus lecturas en torno a la experiencia de la Shoah (con el trabajo de Reyes Mate como ese otro faro desde el que arrojar un poco de luz sobre la barbarie) y su compromiso con esa razón del Teatro. Así encontramos ese texto fundamental, *Educación contra Auschwitz*, que bien podría complementar lo que aportaba Theodor W. Adorno en sus *Consignas*. O el bellísimo díptico que le dedica a Bulgákov y la necesidad de la sátira, en el que reflexiona sobre la sociedad satisfecha del optimismo paralizante, esa en la que resulta todavía más imperiosa la necesidad de un gesto crítico hacia la cultura.

Mayorga escribe sobre Brecht y Pasolini, sobre Kraus y Kantor, pero casi se podría decir que los perfila, que pule sus ideas para discutirlos y hallar en ellos elementos para la crítica. Para esas asociaciones tan afortunadas como la que mezcla a Beckett con Adorno (para quien *Final de partida* es una parodia

absoluta, propia de un tiempo en el que la humanidad se arrastra sobre escombros incapaz para reflexionar sobre la propia destrucción). O para el sentido análisis que lleva a cabo del teatro de la memoria (también, de la muerte) de Tadeusz Kantor. O para el recuerdo de aquella sesión de preguntas y respuestas con Harold Pinter. O para desbloquear el interés sobre Artaud, más allá de lo que la idea de crueldad pueda suponer para su obra. O para declarar un amor incondicional a Calderón y Valle Inclán, a Sanchis Sinisterra y a Benet i Jornet.

Lo que destaca en la lectura de *Elipses* es ese sentimiento de acción, de pensar en movimiento, que aporta una especial vigencia a los textos de Mayorga, abriéndolos (como sus propias obras) al diálogo con el espectador, a la consideración sobre la crítica (que él mismo tratará en uno de sus textos dramáticos) y a la reflexión sobre los aspectos centrales de la sociedad, en los que planea la distancia con el Arte y el incómodo rol de *traductor* de esa realidad. En ese sentido, no puede ser más afortunada la inclusión de la pequeña pieza teatral *581 mapas*, en la que discute las nociones de verdad, de interés y realidad, y el choque que se produce entre la imagen que cada uno de nosotros, individualmente, le concedemos y la que la sociedad les ha colgado.

Mayorga tiene, como Monterroso al hablar de Góngora o Piglia al evocar a Macedonio, la habilidad para contagiar su interés sobre cada nombre reunido en sus textos. Para quien esto escribe, en especial, con Karl Kraus. Pero, a buen seguro, *Elipses* no debe entenderse solo como una constelación de reflexiones sobre teatro y cultura, sino más bien como el diario más o menos cronológico de un ciudadano preocupado. De un filósofo, transmutado en dramaturgo, que se pregunta por la merma cada vez más alarmante de espacios para la reflexión; de un escritor que, entre clásicos y contemporáneos, propone rastrear las huellas de la Historia. De

un escritor que no deja de dar vueltas sobre el compromiso, la sátira y la necesidad de la política. Que vive en esa tensión entre lo privado y lo público, lo íntimo y lo colectivo, sin dejar de preguntarse por el qué de la conciencia cultural de nuestro tiempo.

[...]

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:

Cartas a Hawthorne, de Herman Melville (La uña rota). Traducción de Carlos Bueno Vera | *por Almudena Muñoz*

Herman Melville



TRADUCCIÓN
Carlos Bueno Vera



Como imagino que quizá le suceda a otros lectores, no me gusta leer la correspondencia de personalidades famosas pasadas a mejor vida, aunque en cambio poseen un encanto particular las postales y misivas que aparecen sin firma o con encabezados anónimos en los puestos de los buquinistas. En el primer caso, creemos conocer demasiado bien a quien escribe o recibe las cartas, mientras que al espiar una vida minúscula, acabada, convertida en polvo y revendida como *souvenir*, adquirimos el oficio de esos grandes nombres: buscar una historia en medio de la nada y la maleza de lo común.

Aquella sensación de intrusismo, de estar participando en un relato que se inventaron las partes implicadas y que nunca

existió, resulta más acusada al comprobar de qué forma tienden a aislarse las cartas, como muestras de reflexiones, etapas de una filosofía o espejos de mano en los que se miraba su autor. El problema de la mayor parte de las correspondencias es que o bien desarrollan una gran consideración por la otra parte, y por tanto son cartas llenas de preguntas, de consejos prácticos y actualizaciones inanes sobre el día a día, o bien son dos espejos de mano en los que se desnuda quien escribe, con la esperanza de ser visto, aunque sólo termine reafirmando a sí mismo. Lo curioso, entonces, es que uno se desprenda para siempre de sus propias cartas pero pueda conservar las que le llegan de vuelta y que no suelen poseer ningún lazo con su propia vida. Melville, un hombre nada romántico a pesar de su proximidad a la naturaleza y la carga simbólica atribuida a su obra, destruía de inmediato las cartas que recibía, entre ellas las de Nathaniel Hawthorne. El escritor de Nueva Inglaterra, por el contrario, debió de guardar por costumbre u olvido las misivas de Melville, que son las que hacen de este volumen una especie de conversación unilateral solitaria y desesperada.

Su amistad se nos presenta *in medias res*, con un Melville informal y contento que aguarda la visita de su colega, de quien nunca podemos llegar a intuir si recibe estas muestras de cercanía y afecto con indiferencia o similar entusiasmo –podemos deducir, de una breve nota que se conserva en la que Hawthorne da instrucciones a Melville sobre unos envíos de correos, que quizá existía un desequilibrio participativo que explicaría el posterior desastre—. Entre promesas de diversión y educadas formalidades, Melville va dando rienda suelta a sus elucubraciones existenciales y literarias, que en su caso crean un ovillo indistinguible. Los sueños y las lamentaciones, las afirmaciones que pueden esconder una declaración sincera o el esfuerzo por aparentar un carácter más afable, se encaminan al terreno del diario personal, pues una carta no deja de ser una

copia de la llave a una entrada privada. Como desconocemos si Hawthorne replicaba a estos pensamientos con ánimos, recomendaciones prácticas o pasándolos totalmente por alto, la exposición de Melville adquiere un tono aún más trágico del que posee realmente, a la manera de cartas lanzadas al mar en botellas opacas, una imagen muy adecuada a su obra.

Pero si hay una botella que refulge entre las demás, cuya cantidad en todo caso es muy limitada y parece dar cuenta de una relación breve y más bien esporádica, es la que contiene la historia de *Agatha*, esa novela nunca escrita que pudo ser el motivo de ruptura entre ambos escritores. La belleza con que Melville le describe a Hawthorne un argumento que acaba de ocurrírsele, acerca de una joven que se casa con un marinero y cómo lo aguarda durante años después de que volviese al mar, justifica entrar sin permiso en la correspondencia de estos autores. No sólo por ilustrar para el biógrafo y el académico literario el modo en que surge la llama creativa en la producción de Melville, sino por la posibilidad de evocar un relato que jamás llegó a existir fuera de la mente del escritor, y del que sólo nos llegan retazos como esas postales sueltas de personas anónimas. Melville pormenoriza con pasión las partes de la historia, la corrige y la reescribe, se vuelca en el hermoso símbolo de un buzón de correos que se deteriora con el tiempo, a la espera de una carta que nunca llega. Y ahí está la gran tristeza de las cartas a Hawthorne: que una carta nunca llegase, la que anhelaba Melville recogiendo la propuesta de su amigo de escribir ese libro, o incluso de hacerlo de forma conjunta. Pero ellos no serían Dickens y Collins, y al igual que Andersen se lamentaría por el silencio que Dickens impuso de pronto entre los dos, Melville vio cómo Hawthorne optaba por dejar de escribirle: como en el amor, siempre hay una parte más fuerte que impone el desenlace de la historia. Realidad y ficción se solapan de forma accidental, más dolorosa que poética, y la novela *Agatha* que

debió escribir Hawthorne y la novela *La isla de la cruz* que escribió y destruyó Melville desaparecieron para siempre como misivas demasiado personales de las que se arrepiente emisor y destinatario, y a veces la intimidad sólo debe regresar al silencio.

[...]

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

Es un oficio de hombres, del OuLiPo (La uña rota) Traducción de Pedro M. Sánchez | *por Juan Jiménez García*

Es un oficio de hombres

OuLiPo



TRADUCCIÓN DE
Pablo M. Sánchez

Para aquellos que no conozcan el OuLiPo (demasiados, nos tememos), hay que decir que estamos hablando del Taller de Literatura Potencial, que, como su nombre indica, es un grupo dedicado a desarrollar la potencialidad de la escritura, partiendo, en particular, de las constricciones. Las constricciones buscan precisamente lo contrario de aquello que formulan, permitiendo llegar a unos lugares a los que difícilmente habríamos accedido por nosotros mismos. En una definición arriesgada, podemos ver en la construcción la búsqueda del subconsciente estando despiertos. A la escritura automática, a los sueños, le sucede la escritura reglada, obteniéndose no pocas veces un resultado aún más libre, más desprovisto de ataduras.

Oulipianos célebres hay unos cuantos, pero seguramente el más emblemático es Georges Perec, con buena parte de su regla atravesada por esas constricciones. Pero hay más. Italo Calvino escribió *El castillo de los destinos cruzados* a partir del tarot. O Raymond Queneau (quién podría pensar que *Zazie en el metro* responde a una estructura matemática, sin olvidar sus *Ejercicios de estilo*, entre otras). Fundado un noviembre de 1960 por el propio Queneau y François Le Lionnais, matemático, el OuLiPo logró dotar a la literatura de una dimensión demasiado olvidada: el juego.

Es un oficio de hombres, el experimento oulipiano que edita ahora La uña rota, es un perfecto (y muy accesible) ejemplo de las aventuras formales del grupo. Desaparecidas sus grandes figuras, el grupo sigue entregado en sus búsquedas, ahora con la presidencia de Paul Fournel, y es precisamente de él de quién parte este *ejercicio*. La restricción es sencilla (de enunciar): a partir de un relato, *El esquiador*, se debe escribir otro autorretrato que debe seguir lo más fielmente posible la estructura de aquel.

El resultado es de lo más variado y, tratándose de gente que entiende que escribir puede ser divertido, de lo más delirante. Así encontramos los autorretratos de un resucitador, un tirano, un secretario o un biógrafo, pero también, yendo más allá, de un hormiguero, de una peonza o de la raíz de 2. Capítulo aparte merecerían los relatos de Hervé Le Tellier (seguramente el oulipiano más dotado del momento). Sus aportaciones son realmente sorprendentes: el seductor, el psicoanalista, el escritor, el filósofo televisivo y el presidente, construyen algo por completo fiel al original y además tremendamente divertido y válido por sí mismo (todos lo son, pero los suyos tienen algo más, como una vida propia).

En definitiva, *Es un oficio de hombres* es un libro no solo muy entretenido sino toda una demostración práctica de que las ideas del OuLiPo siguen no solo vigentes sino necesarias. Además de ser una invitación a la escritura, a escribir nosotros nuestro propio autorretrato, algo que estuvimos tentados de hacer. Imaginemos: «Mi oficio consiste en leer libros de principio a fin. En leer lo más rápido posible. *Es un oficio de hombres*. Primero porque cuando está en la primera página, el crítico tiene ganas de llegar a la última, y luego porque cuando hay varios críticos empezando un libro, todos quieren acabar más rápido que los demás. Un oficio humano. Soy crítico.» Y así. Etcétera.

[...]

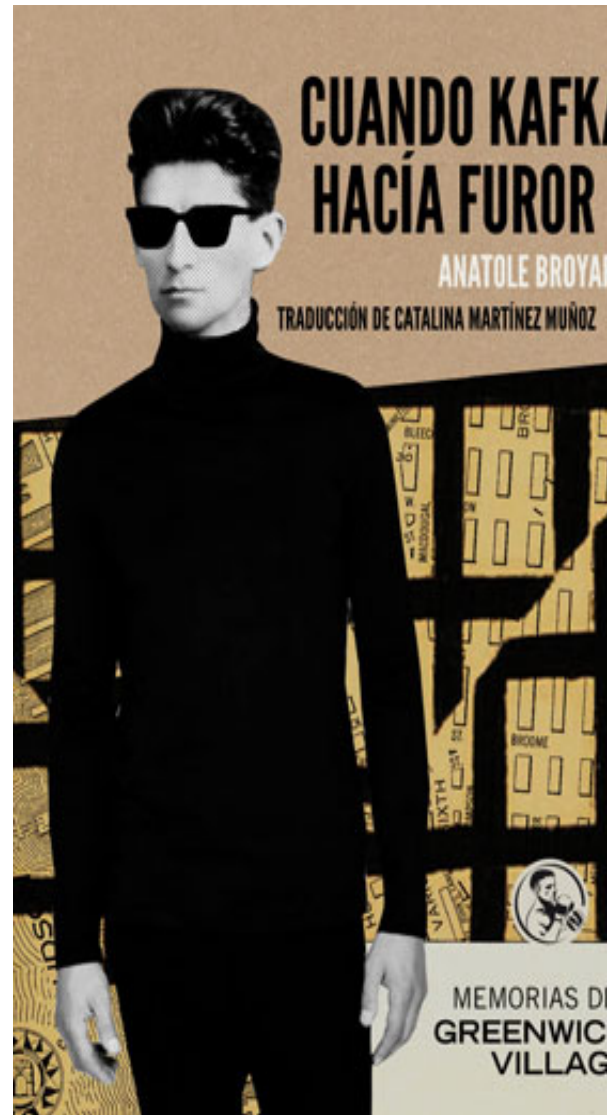
Si no quieres perderte ninguna reseña de las que publicamos, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

Quando Kafka hacía furor. Memorias del Greenwich Village, de Anatole Broyard (La uña rota) Traducción de Catalina Martínez Muñoz | *por Juan Jiménez García*



Anatole Broyard llega a Greenwich Village después de la guerra. La Segunda. Allí había servido (en Japón) y ser un excombatiente no le hacía especialmente viejo: tenía veintitantos años. Greenwich Village, como él mismo afirma, era como París en los años veinte, pero en casa. Ya no hacía falta ser extranjero en ningún lado. Igual se trataba de ser extranjero en tu propio país. La crónica de unos pocos años no tendrá nada especialmente épico. Simplemente eran un puñado de artistas que soñaban con escribir, con las mujeres, el sexo y un rincón en cualquier edificio destartado. Todos eran kafkianos y eso les animaba a vivir existencias kafkianas. Pero ni tan siquiera eso es fácil. Hubo alguien que noveló aquellas vidas de una manera extraordinaria. Se llamaba William Gaddis. El libro: *Los*

reconocimientos. Broyard nos traerá, tras aquella ficción, la vida.

Broyard divide aquellos años por el sexo, esa línea de puntos que mejor podía separarlos. El sexo, las mujeres. Una para la primera parte. Todas menos aquella para la segunda. La primera mujer es Sheri. Sheri es pintora abstracta. Ella es tan abstracta e inaprensible como su pintura. William Gaddis (volvemos a él) la tomó como modelo: es la Esme de su novela, esa muchacha-misterio. Viven en un piso destartado, pero mejor que otros lugares que se caen a pedazos (este caerá un poco después). Broyard no tiene muy claro lo que quiere hacer. Sí, follar. Fuera de eso, bueno, quién sabe. Monta una librería con algún dinero que ha conseguido trapicheando en Japón, durante la guerra. Será una librería de ocasión, porque en aquella época se hablaba mucho de libros que en realidad uno difícilmente podía haber leído, dado la escasez y antigüedad de las ediciones.

También estudiar, prepararse para algo igual de abstracto que los cuadros de Sheri. Entre sus profesores se encontrarán Erich Fromm o Max Wertheimer (padre de la psicología Gestalt), alemanes a los que la guerra había llevado hasta allá. Sus días pasarán entre esos estudios y la defensa de su relación amorosa, entre los pretendientes y una vida sexual cuanto menos original. Tal vez esto último no era especialmente extraño si consideramos que su pareja era la discípula aventajada de Anaïs Nin, a la que Anatole Broyard dedica un divertido (y despiadado) retrato con motivo de una visita que le hicieron. Tan divertido como el que dedica a su psicoanálisis (en Greenwich Village si no te psicoanalizabas no eras nadie). Como dice en algún momento, en aquel entonces la gente enfermaba de soledad por primera vez. Estaban todos juntos y solos. No dejaban de verse y de estar solos.

Y en esa soledad van pasando los días y los encuentros. Y todo

tiene algo de divertido, hasta marcharse. Su abandono de la noche a la mañana de aquella pintora, se convertirá también en una aventura policial. Así era todo. Confusión de ideas y un futuro incierto, en el que no se pensaba especialmente. Segunda parte: Después de Sheri. Cuando no se tiene mucho que hacer, siempre queda conversar. Hablaban y hablaban, en los cafés o donde se encontraban. Conocidos había muchos, amigos unos cuantos menos. La historia de Saul, su enfermedad y una muerte que le coge tan joven, será uno de los momentos más bellos del libro. Un momento sin frivolidad, fuera de aquel tiempo. Pero será breve: Harlem y sus bailes esperan. O una fiesta con Dylan Thomas dada por Maya Deren, que nos devolverá a aquellos años llenos de vacío. Y tal vez todo hubiera seguido. Las fiestas y el sexo, el sexo y las fiestas, la vida a ratos, aquellos años de formación. Pero Broyard enfermó cuando estaba en su escritura y Greenwich Village se quedó detenido en ese enfermedad, reducido a unos pocos, aunque intensos, años. Tal vez así sea suficiente. Lo justo. Pequeños fragmentos de un todo escritos con la vitalidad con la que se vivieron. El humor y las ganas de vivir.

Diario de 1926, de Robert Walser (La uña rota) | *por Óscar Brox*



Antes de ingresar en el psiquiátrico de una localidad cercana a Berna, Robert Walser cultivó un recogimiento social que contrastaba con su fecunda creación literaria, dispersada en pequeños textos de prosa y poemas. La década de los 20, en la que su autor afrontaba ya una madurez casi completa, alumbraba *La rosa* -una recopilación que aquí editó Siruela- y, entre otros, un relato titulado *Diario de 1926*, que Walser escribió a lápiz en el reverso de las hojas de un calendario. Un borrador que no llegaría a publicar, pues su ingreso fue solo un paso antes de recalar en su destino final, una clínica de Herisau, en la zona centro-este de Suiza, donde encontraría su muerte en la Navidad de 1956. De ahí, pues, la importancia de esta recuperación literaria que nos trae, por primera vez en castellano, la editorial La uña rota, una nueva muesca en la delicadísima obra

de su autor.

Si hay un gesto que caracteriza a la obra *walseriana*, ese es la naturalidad con que expresa cada uno de sus pensamientos, como si las palabras brotasen durante un paseo, en mitad del camino, plasmadas sobre la hoja en pleno movimiento. En *Diario de 1926* no son pocas las ocasiones en que su autor se cita con alguien para conversar en el claro de un bosque o en el jardín de la ciudad, tampoco en las que se abandona a sus meditaciones entre las hojas de otoño. Así, aunque falso, uno tiene la sensación de estar atravesando cada periodo que parece esconderse tras su escritura irregular, digresiva, plagada de meandros y fugas. Y, sin embargo, todo es una gigantesca evocación del retrato de un artista y su tiempo. Porque la narración de Walser salta continuamente de lo personal a lo público, de la percepción a la impostura, del enamoramiento a la crítica acerada, donde su vida y su tiempo caminan en paralelo. He ahí, pues, la belleza con que describe determinados sentimientos amorosos -fugaces y transitorios, como una pequeña chispa que enseguida desaparece- y la mordacidad con que se interroga no solo por su estilo y maneras, sino por las de sus coetáneos y herederos.

Mientras escribe, describe y enuncia su romance con una mujer llamada Erna, para la que redacta una carta que formará parte del diario, Walser analiza, como si se tratase de partes de su anatomía, aquellos rasgos que lo definen: ¿acaso el poeta está por debajo del escritor como el sirviente lo está del potentado? ¿Es su aire desgreñado, reservado y autárquico, un signo de desdén hacia los salones y las modas contemporáneas? En el fondo, con aire travieso, Walser necesita convocar las palabras de otra persona para subrayar las suyas propias. Así, evoca las de una muchacha para afirmar la delicadísima ternura de la pasión que transmiten sus escritos, tan vivaces que reflejan la mediocridad de su realidad; retoma una cuestión literaria con un antiguo

compañero para advertir la falta de fondo con el que se dibujan los estilos y la escritura; y muestra la vanidad inherente a la profesión de la cultura, uña y carne que no pueden despegarse tan fácilmente.

Lo hermoso de la escritura *walseriana* es que no conoce de regímenes ni jerarquías, es decir, que es capaz de embutir en un renglón todo aquello que pasa en ese momento por su cabeza, desde lo más elevado a lo más modesto. Y aunque el propio escritor suizo defienda la simplicidad del diario, de las impresiones en bruto, por encima del más elaborado dietario, lo cierto es que esta miniatura escrita a lápiz exhibe lo mejor de Walser: su inquebrantable precisión para extraer, invocar y atrapar la belleza de cada cosa, incluso del vacío pueril que acecha al oficio de escritor. Paseos, reflexiones o conversaciones, en voz alta y en voz baja, describen un caudal expresivo tan condenadamente rico que obliga a leer una y otra vez cada página para captar sus matices, su bellísima prosa incapaz de resistirse a apuntar el detalle de lo que le rodea.

Alejado de cualquier corsé literario, Robert Walser es uno de esos autores cuya riqueza hay que buscar en los márgenes, en ese mundo aparte construido con la delicadeza de cada descripción y las palabras cuidadosamente escogidas. Si leer sus *Sueños* invita a sumirse en una especie de irrealidad arrebatadoramente cautivadora, trufada de matices, fantasías y hermosas evocaciones, este minúsculo *Diario de 1926* desgajado de su obra completa es como un alto en el bosque. En ese bosque nevado que en la Navidad de 1956 le vio dar su último paseo antes del final, secreto y solitario. Acompañado de una belleza que ni el silencio pudo extinguir.
