

**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:

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 hiera, 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, apelotonados 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.

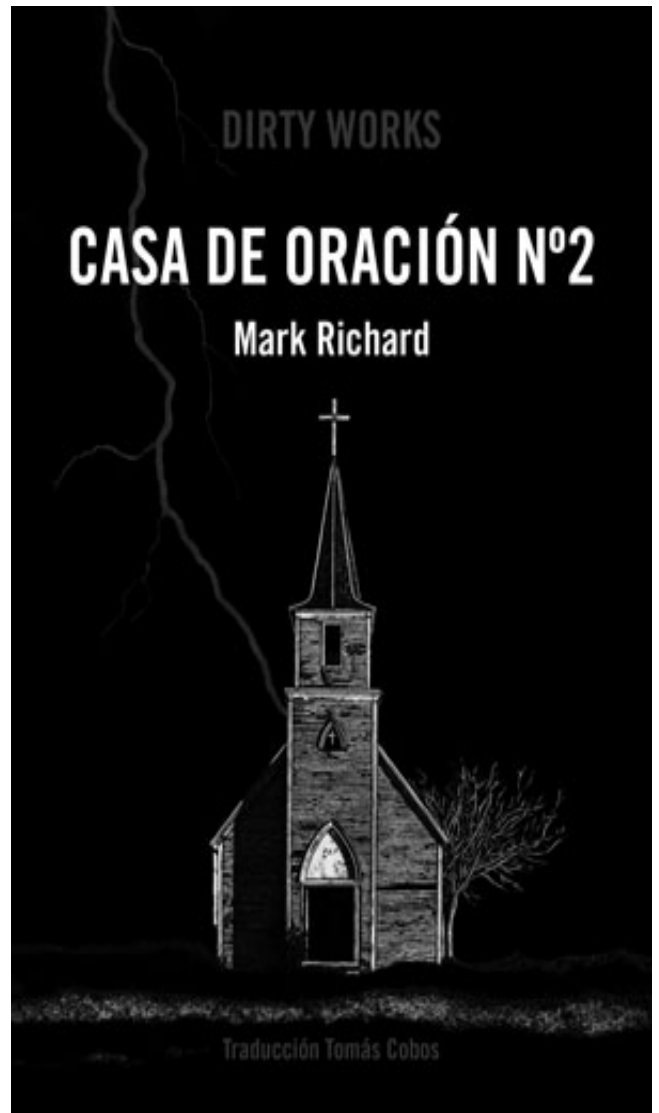
Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

***Casa de oración nº2, de Mark Richard (Dirty Works) Traducción de Tomás Cobos | por Óscar Brox***



Probablemente, *El hielo en el fin del mundo* sea la clase de obra que se entienda mejor tras leer *Casa de oración nº2*, suerte de autobiografía de Mark Richard, su autor. Si en aquella, Richard llevaba al territorio del relato breve una pizca de su paisaje vital, dejando tras de sí el rastro de las experiencias vividas, en esta nos topamos de bruces con el resumen de su vida intensa. Con esa infancia de hospitales para niños enfermos a la que no haría ascos el Thomas Bernhard de *El frío*, marcada por un hogar turbulento y una figura paterna cuyo amor/odio negociará durante los siguientes años. Con una adolescencia que podría haber escrito un aprendiz de Melville o Lowry, en las tripas de un pesquero, al límite del riesgo y de las sensaciones extremas. Y con una madurez repleta de idas y venidas, de giros y reveses, entre los cuales sobresale el deseo de ser escritor.

Ya desde su inicio, Richard concibe el libro como un combate a varios asaltos con su memoria, tratando de establecer una distancia entre el escritor y el chico sencillo de ascendencia cajún. Un diálogo en el que la información de aquel se transforma en un ejercicio de escritura rocosa, a su manera poético, en el que su autor nunca renuncia a la contundencia. A narrar la vida desde el margen,

atravesada por dificultades y penurias, sin cualquier asomo de romanticismo *beatnik*, con la necesidad de permitir que se escuche su voz, las voces de aquel paisaje. Las de unos personajes a ratos grotescos, a ratos tiernos, violentos y humanos -quizá, demasiado-, con los que desarrolla unos vínculos sentimentales difíciles de desligar. Tal vez porque Richard es hijo de aquella cultura que tan bien describían los O'Connor o Faulkner de la primera mitad de siglo. De aquella cortesía sureña que no por ello ocultaba su lado pendenciero, volátil e itinerante, capaz de malgastar años en trabajos miserables para, con ello, zurrir una primera visión del mundo. De las cosas. De las personas. Una visión, diríamos, a ras de suelo. Anclada en las viejas tradiciones, en la bebida, la religión, el hogar y las figuras de autoridad.

Richards dibuja a su padre como una víctima del perfeccionismo, arrinconado entre insoportables ataques de ira y el tintineo del hielo en su vaso de bourbon. A una madre a la que no acaba de reconocer si teme más a su padre o a la vida misma. O a un entorno de perdedores y balas perdidas que, a excepción del hijo del cura, tratan de abrirse camino como pueden, a codazos y golpes, en aquello que la vida les tiene reservado. De ahí que, ante todo, *Casa de oración nº2* sea la clase de libro en el que su autor se dedica a observar cada brizna del paisaje. A anotar los pasajes de su memoria sin eludir los pelos y las señales. La gente que entra y la gente que sale, los que protagonizan un párrafo y los que apenas abarcan una línea -aquel Larry Brown al que descubrió en su casa bebiéndose su bourbon. Pero, sobre todo, lo que la vida le enseña sobre las cosas. El lento proceso de maduración.

Como en *El hielo en el fin del mundo*, Richards busca ese punto de belleza en los márgenes. En los niños enfermos que serán su paisaje de infancia, con los que jugará a las damas y al ajedrez mientras el tiempo pasa. Con los amigos de quita y pon, las novias fugaces, los compañeros de trabajo y las casas en las que se apalancará lo justo mientras busca cómo reanudar la conquista de sus sueños. Los recuerdos del Sur, el hedonismo tan propio de la Costa Oeste, el frío jodido de Nueva York y el hielo en la calle que hace que sus piernas bailen camino de la redacción de *Esquire*. La entrevista (casi) imposible a Tom Waits, las historias para Robert Altman, el nacimiento de su primer hijo, la sensación de que la vida se abre camino...

Es difícil no ver en la escritura de Mark Richard, como en la de Larry Brown, la biografía de aquellos náufragos de los márgenes del *establishment* estadounidense. Criados entre serpientes, borracheras, hierbas altas y familias de tradición. Sin embargo, Richard se las apaña para domar la alta graduación de sus palabras y conducirnos por el relato de una vida accidentada, marcada por la promesa de que a los 30 estaría en silla de ruedas, para llevar a cabo un recuento de vivencias. De rostros, lugares y voces. De palabras que el fuego del tiempo no ha podido

extinguir, y que, precisamente por ello, aúllan con tanta fuerza sobre el papel. Tras esa escritura rocosa. Como martillazos empeñados en hacer resonar lo que significa estar vivo y poder contarlo.

[...]

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 en 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.

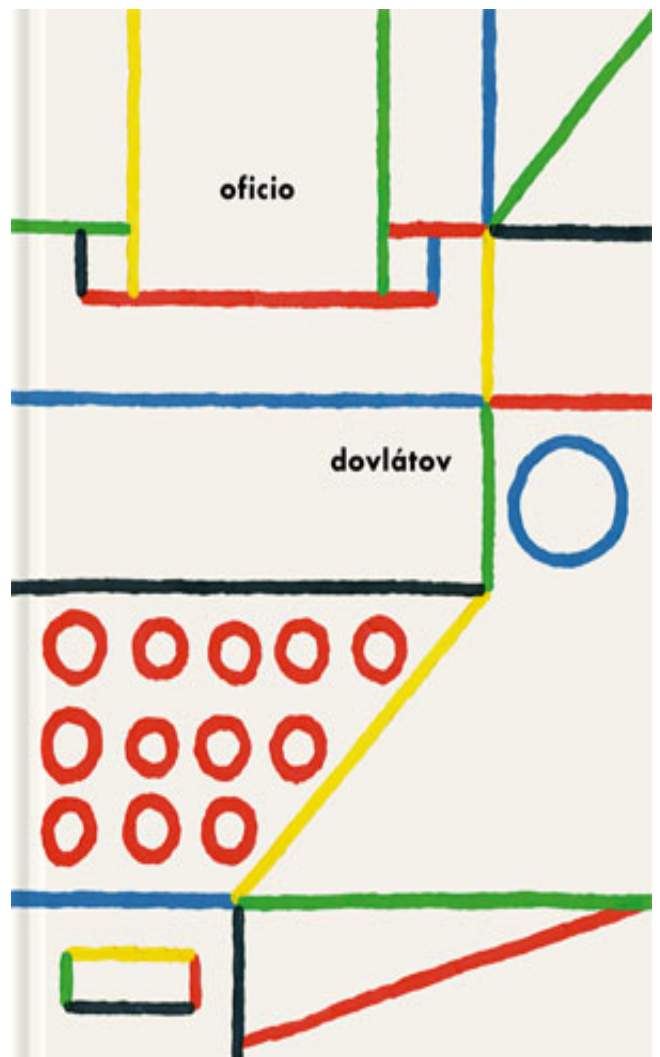
Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

**Oficio, de Serguéi Dowlátov (Fulgencio Pimentel)** Traducción de Tania Mikhelson y Alfonso Martínez Galilea | *por Óscar Brox*



Entre telones de acero y purgas ideológicas, la Unión Soviética ahorró poco en cadenas que contuviesen el espíritu de libertad de sus intelectuales más molestos. Algo que, en la época más cruda, podía equivaler a casi cualquier persona que tuviese alguna queja contra los aparatos de la URSS. Para un escritor, la coyuntura era aún más difícil. Tocaba elegir entre escribir o vivir. O entre pensar o vivir. Pero ¿cómo podían separarse ambas cosas si la una era la expresión fundamental de la otra? A Serguéi Dovlátov le costó unos cuantos años y una amarga experiencia en el exilio percatarse de la imposibilidad práctica que suponía ser escritor en la Rusia soviética. Unos cuantos años y, también, numerosos textos, relatos y libros que no pasaban el corte en alguno de los infinitos comités que revisaban hasta la última coma del manuscrito antes de aprobar su publicación. La ironía, el sarcasmo, la visión de otro mundo, la constatación brutal de las miserias de un régimen... cualquiera de todos esos motivos podía ser suficiente para orillar su obra. Para condenarle a trabajos de poca monta, a un desempleo crónico, al alcoholismo o a la nostalgia de otro lugar, otro momento, en el que la vida todavía podía enderezar su camino.

Tras la publicación de *Retiro*, Fulgencio Pimentel edita *Oficio*, y con ella regresamos a un terreno más autobiográfico, en el que la memoria de su autor serpentea por cada uno de los episodios mientras explica los últimos años en la Unión Soviética y los primeros en suelo estadounidense. Como sucede en prácticamente todas sus novelas, Dovlátov saca músculo a la hora de plasmar, incluso en sus minucias, las vidas de ese coro que le acompaña durante su accidentado periplo. Tanto da si se trata de un funcionario que lee con manifiesto desinterés uno de sus relatos o de uno de los colegas que formarán parte, ya en el exilio, del fugaz semanario ruso parido en tierras yanquis. La habilidad del autor de *La maleta* radica en su forma de dejar que hablen sus personajes, que impregnen cada página con sus pequeñas miserias y sus breves alegrías. De manera que, si acercamos el oído al papel, prácticamente podemos escuchar esa melopea de voces que se apelotonan en una redacción clandestina mientras ponen en marcha el primer consejo del semanario. A aquel grupo de desclasados que se cuece en la barra de cualquier bar mientras piensa qué será del futuro, qué pasará con sus vidas.

Dovlátov hace uso de la sátira como la herramienta más eficaz para revelar la sinrazón de una Rusia fracturada en demasiados bandos. Perseguida por las ideologías extremas, capaces de volver del revés un mismo argumento para utilizarlo en la situación más oportuna. De ahí, pues, que ni siquiera en suelo americano los inmigrantes soviéticos obtengan un mínimo de comprensión y piedad por parte del brazo fuerte de los exiliados, que intuye en ese pequeño grupúsculo a un competidor peligroso. Algo, en definitiva, peor que un enemigo ideológico; alguien que piensa, que busca esa perspectiva humana en las cosas que, para qué engañarnos, todo el mundo ha preferido aparcarse. Lo que hace de Dovlátov y los suyos unos marginados, *outcasts* en el país de las oportunidades. Por mucho que su

autor comience a publicar sus relatos en el New Yorker y sus libros, olvidados entre gabinetes burocráticos en Rusia, descansen en la mesa de un editor. Al final, de una u otra manera, siempre queda la dicotomía entre escribir y vivir.

Por eso, resulta significativo que *Oficio*, más que de la labor periodística de Dowlátov, verse sobre sus infinitos percances para ejercer esa labor. Una crónica sobre el trabajo que cuesta poder trabajar. Y, claro, los sacrificios que conlleva. La nostalgia inacabable, el sentimiento de desplazamiento, esa tristeza que la mayor de las socarronerías no puede camuflar completamente... El factor humano, en definitiva, que es lo que lleva a Dowlátov a contar hasta el último detalle de su extraño viaje. Los años de mierda, el tiempo de dar tumbos para conseguir algo de dinero, la belleza de aquellas pequeñas cosas que reanimaban una vida interior alicaída, la guasa con la que comunica un cierto sentimiento de compañía entre los miembros del periódico. Todo aquello que respira en las páginas del libro, a veces entrecortadamente, fatigado por el esfuerzo para contarlo, a veces en pleno ímpetu. De ahí que leer a Dowlátov sea como leer una vida. Lo más parecido a la felicidad literaria. Y el oficio al que alude el título del libro, su mandato para proporcionar un poco de aire, de respiración asistida, a ese crisol de personajes y situaciones que, pese a todo, no se dejaron triturar bajo el peso del telón de acero.

[...]

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:

---

**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

---

***Parpadeo*, de Theodore Roszak (Pálido fuego)** Traducción de José Luis Amores |  
por Óscar Brox





A Theodore Roszak se le recuerda, principalmente, por ser el autor de *El nacimiento de una contracultura*, así como por ser uno de los observadores más atentos de los cambios sociales que se gestaron en los Estados Unidos. Cambios, revoluciones y, también, decepciones, en tanto que aquella rebelión de las clases jóvenes poco podía hacer contra un capitalismo de base tecnocrática que devoraba a toda velocidad los viejos sueños de libertad y comunidad que pudieron nacer al calor de la década de los 60. Ciertamente, *Parpadeo* es una novela que bebe, en buena medida, de aquellos tiempos, en cuyas páginas se puede vislumbrar una reflexión ecologista, una crítica al papel de la mujer de en la sociedad y, por supuesto, al control avasallador que los medios de producción imponían sobre las personas; en este caso, el cine entendido como mecanismo de propaganda subliminal destinada a construir un futuro negro. Algo que, con sus convenientes matizaciones (*Parpadeo* se escribió a principios de los 90), se ha cumplido con la eclosión determinante del Siglo XXI.

Lo interesante de *Parpadeo*, sin embargo, reside en la manera en la que Roszak describe la cruzada cinematográfica emprendida por su protagonista para llegar hasta el fondo del arte de un cineasta olvidado durante la resaca del cine clásico. Así, la novela comienza en una época en la que los modestos cine-clubs eran, a falta de un departamento de teoría fílmica lo suficientemente robusto, la mejor universidad para llevar a cabo una investigación en torno a aquellos cineastas y películas perdidos u olvidados por la mala conservación o desinterés de sus propietarios. Un tiempo, como evocaba Augusto Cruz en *Londres después de medianoche*, en el que el investigador universitario se convertía, prácticamente, en detective de películas, rastreando colecciones en pos del celuloide perdido. Por mucho que Roszak pronto convierta la historia de las películas de Max Castle en algo más. En un embrionario estudio sobre el cine como ente, como mecanismo capaz de alterar nuestra percepción y llegar hasta lo más profundo, calando, entre parpadeo y fotograma, y dejando una huella indeleble de su paso.

Como sucediera con los cineastas surgidos de la UFA, o con las producciones de Val Lewton, como en los textos de Siegfried Kracauer, Roszak convierte las películas, el arte, de Max Castle en una suerte de profecía audiovisual. En el anuncio de un horror, de un sentimiento, que contamina el metraje de películas insignificantes hasta invadir al espectador. Puro desasosiego. Angustia. Vértigo ante las imágenes. En definitiva, un mecanismo de control social que su autor utilizará como metáfora para trazar un paralelismo a propósito de las derivas, contradicciones y fracasos acaecidos en el seno de la cultura estadounidense durante la segunda mitad del Siglo XX. Sobre todo, con el surgimiento de la televisión y su capacidad de difusión/distorsión masiva sobre la comunidad. Lo que no quita que, en esos primeros compases de la novela, *Parpadeo* devenga un bellísimo ejercicio de reconstrucción cinematográfica en torno a una época que aún hoy permanece entre lagunas y olvidos. En la que las imágenes pesadillescas de Max Castle evocan aquellas otras que parecían presagiar el auge del nazismo y el brutal proceso de aculturación vivido entre guerra y guerra. Y que Roszak se las apaña para vehicular a través de sectas nigrománticas, cátaros y ejercicios de poder con el fin de alcanzar un apocalipsis que, visto lo visto, sería televisado.

Orson Welles o John Huston son personajes secundarios de la novela, también una especie de sosias de Pauline Kael y Susan Sontag, el único personaje femenino al que Roszak concede entidad y desliga de la figura del hombre, feminista insurgente y autosuficiente. Por el camino, *Parpadeo* coquetea con la mítica en torno a películas como *Sátanas* y *El halcón maltés*, dibuja en sus imágenes los presagios de un apocalipsis y anuncia, bajo la figura de Simon Dunkle (el personaje secundario de la otra mitad del libro) el grado de abyección cultural que asomaba bajo tantas promesas vanas y frustradas. El bofetón, la arcada y la constatación brutal de una transformación social imparabile; seguramente, a mucho peor. Todo ello, mientras un eficaz relato que navega entre la investigación detectivesca y el terror se abre

camino en la novela, entre la costa californiana y las montañas francesas, los cines de medio pelo de reestreno y los complejos cerrados a cal y canto en los que los huérfanos de la tormenta enseñan a sus discípulos las técnicas de edición, iluminación dividida y otros *trucos*

En cierto modo, a *Parpadeo* le sucede como a *Mao II*, de Don DeLillo. Roszak nos traslada la impresión de que una nueva narrativa ha surgido con tal ímpetu que no tardará en colonizar la ya de por sí endeble cultura social. Hasta el punto de alterarla completamente. De ahí que, en vez de metáfora, quepa hablar de alegoría. No en vano, Roszak pone su empeño en leer aquellas imágenes desasosegantes como signos de lo que estaba por venir. Eso que tantas teorías, burlescamente definidas en la novela como *neurosemiología*, no alcanzaban a cuajar entre palabras de nuevo cuño. Un horror primitivo, visceral, inconquistable. Escondido entre colas de cine, empalmes toscos e imágenes basura. Esa última imagen que cierra la novela, la de una película que desaparece nada más proyectarse, pero cuyo efecto permanece, indeleble, en nuestro interior.

[...]

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

---

***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.

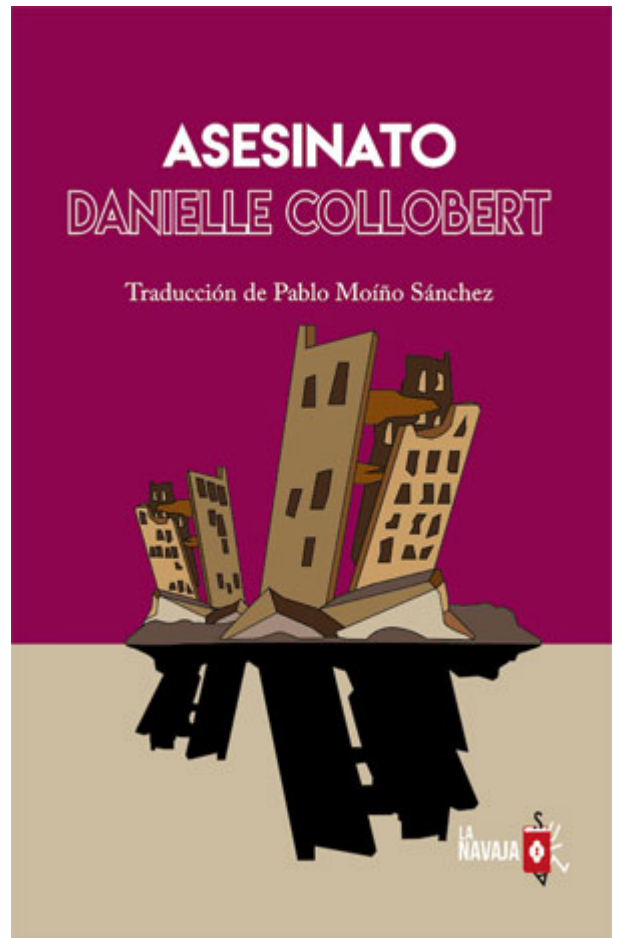
Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

**Asesinato, de Danielle Collobert (La navaja suiza)** Traducción de Pablo Moño Sánchez | *por Óscar Brox*



Danielle Collobert pasó por la literatura francesa entre la velocidad y el silencio. Con apenas media decena de obras y un suicidio a los 38 años, en la soledad de una habitación de hotel. También, con el apoyo decisivo de Raymond Queneau, tras la negativa de Les éditions de Minuit, quien publicó en Gallimard *Asesinato*. Con esa muerte que iba y venía en sus versos, que era fondo y sustancia. Con esos versos que podrían competir con los de Unica Zürn, escritos con lengua de hielo, en los que palpitan tantas sensaciones elementales que el lector apenas puede despegar la vista para continuar con la siguiente historia. O bosquejo. O boceto. Con ese pensamiento interior que Collobert derrama, todavía caliente, sobre la hoja. Con ese sentimiento de amargura, de tristeza, con el que zurce una especie de mapa del dolor, de heridas y certezas en torno al fin. En torno a esa frontera borrosa que tarde o temprano atravesamos, cuando empezamos a dejar de existir. En torno a esa muerte que, paradójicamente, la autora convierte en una obra viva. En ese susurro -no hay mejor registro para interpretar, para entender, la lectura tan íntima en la que nos instala *Asesinato*- que solo se detiene en la última hoja. Tras la retahíla de sentimientos, sensaciones, emociones, impresiones que acumulan, o más bien retratan, las diferentes caras del desasosiego.

No es la primera vez que Collobert se asoma a la edición española -Kokoro publicó recientemente una de sus antologías poéticas-, pero leer este *Asesinato* deja ese

poso, ese regusto, propio de un primer acercamiento. Quizá, también, ese desconcierto cada vez que tratamos de unir las intuiciones que funcionan como capítulos-historias separados, fundiendo las diferentes reflexiones contenidas en un mismo cuerpo. Por mucho que las historias de Collobert sean, más bien, abismos interiores que nos enseñan -como en las autoficciones de Édouard Levé- un lento, pero firme, proceso de descomposición. Como esas cáscaras vacías, chorreando carne y burbujeando fluidos, que marcan la presencia de unos cangrejos muertos (uno de los motivos del libro). La presencia de esa muerte que parece sustraer todos los colores del mundo, el acento moral de las cosas, la mezcolanza de sentimientos a los que apelamos para interpretar la realidad. Algo que, página a página, Collobert describe con extraordinaria clarividencia, dejándonos el sabor amargo al comprobar hasta qué punto los diferentes instantes que comprenden *Asesinato* anuncian un proceso de desmontaje de la autora. De su intimidad. De su relación con el mundo y las cosas. De ese *todo* en el que habitualmente englobamos la vida, que Collobert descompone minuciosamente para mostrar el dolor, el desgarró, tras cada hecho cotidiano.

Hay una imagen en *Fin de Poema*, de Juan Tallón, en la que Cesare Pavese, aislado en su casa de Turín, observa desde la ventana cómo se derrite el mundo. Podría decirse que *Asesinato* inspira esa misma reacción. Acaso, con la ternura que desprende la escritura de Collobert; la tensión con la que está escrita cada palabra; la ristra de emociones que parece invocar; la impresión de que, aun siendo breves, el lector corre siempre a una distancia importante por detrás de las narraciones breves de Collobert. En parte por la firmeza con la que su autora destruye cualquier asomo de certeza, cualquier asidero o espacio reconocible, de manera que nos obligue a participar de su extrañamiento con el mundo. De su soledad. De su deseo de rechazar cualquier salida fácil para enseñarnos ese lugar en el que nace el dolor. Mientras, afuera del texto, el mundo se derrite.

Puede que *Asesinato* sea una de esas obras que te vuelan la cabeza, en cuyas palabras se puede, prácticamente, escuchar la respiración de Collobert. Atlas del dolor, de la herida y el desgarró, la obra de Collobert se eleva como un canto a la muerte, tan solo para mostrarnos cómo, detrás de esa palabra, se halla toda una obra viva. Palpitante. Que desafía al lector a tirar del hilo de sus certezas para llegar a ese lugar en el que se amontonan las cáscaras vacías de los cangrejos, los cuerpos suspendidos de aquellos que han perdido la voz. Las voces chillonas de los que están a punto de perderla. En fin, esa pura vida que se acumula, casi bordeando el atragantamiento, en las pocas páginas que componen *Asesinato*. En las que el lector, más que en ninguna otra obra, asiste al proceso de descomposición de una forma de ver el mundo. Tan frágil, tan tierna, hasta cierto punto tan bella, que en su última página sabemos que nunca volverá a suceder.

[...]



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.

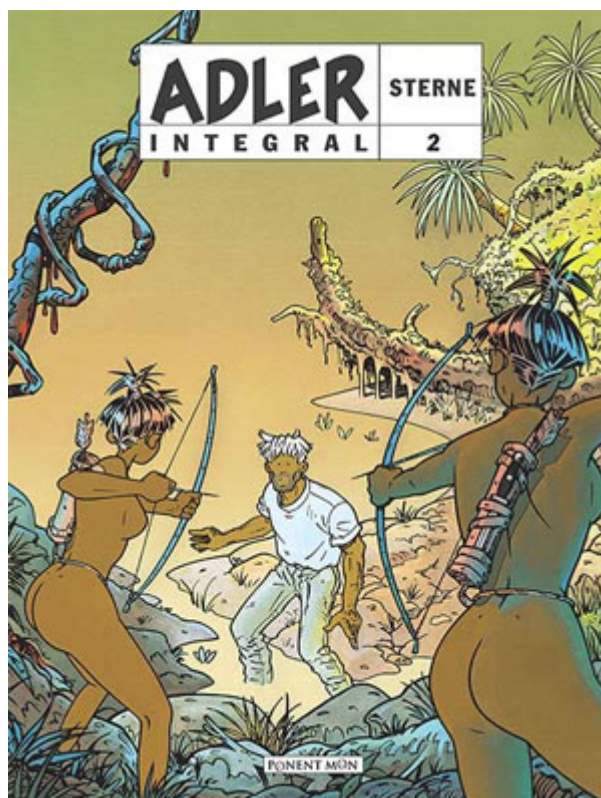
Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

**Adler integral, de René Sterne (Ponent Mon)** Traducción de Inés Clavero | por Óscar Brox



Seguramente, la épica de los últimos aventureros queda cada vez más lejana en el tiempo. A medida que el mundo descubre sus rincones secretos o que, en definitiva, echamos en falta a aquellos héroes clásicos que no cejaban en su empeño, orillando los placeres del retiro dorado en busca de una vida de aventuras. Aunque creado a finales de los 80, René Sterne ambientó la historia de Adler durante los últimos coletazos de la posguerra, cuando el mundo comenzaba a recolocar las piezas del tablero en busca de un progreso, tal vez de una realidad, que borrara el amargo recuerdo de la guerra contra Hitler. No en vano, el propio Adler era un desertor de la *luftwaffe* perdido en un continente de aventuras, siempre a bordo de su

avión, de escala en escala. De ahí, pues, que Sterne lo enfrentase a sus antiguos compañeros, a piratas, caudillos e, incluso, a unos rusos que, ajenos a cualquier sentimiento de apertura, continuaban alimentando la máquina del Gulag a base de purgas ideológicas. El objetivo, más allá de beber del conflictivo contexto histórico mundial, se trataba de mostrar la aventura en su sentido más puro, total, encarnada en los rasgos de un héroe casi inmortal.

El segundo, y último, volumen integral de *Adler* contiene los cinco álbumes creados por Sterne antes de abandonar la serie para dedicar sus esfuerzos a *Blake* y *Mortimer*, acaso la gran gema del cómic francobelga. Por ello, uno no puede evitar leer cada álbum con el sentimiento de que en breve se agotarán las viñetas, las travesías de punta a punta del Pacífico, la gasolina que alimenta el motor del avión de Adler. Difícil combatir esa ansiedad con la que se disfruta del extraordinario detalle, de la limpieza formal, con la que Sterne ponía en escena las desventuras de su héroe. Situándonos en la cabina, entre las hierbas altas de la selva, en mitad de una emboscada o rozando la piel del último aborigen. Difícil, también, aparcarse la implacable moralidad de Adler, trufada de blancos y negros, capaz de distinguir entre el bien y el mal sin dejarse tentar por el deseo de poder que corrompía a tantos hombres. Difícil, en definitiva, rechazar el atractivo de una historia de aventuras contada como si se tratase de la última historia de aventuras. Crepuscular, ambiciosa, humana.

La belleza del dibujo de Sterne se entremezcla con el dinamismo que confiere a cada viñeta, con ese preciso sentido de la narración que, una y otra vez, elude cualquier rodeo para capturar en toda su visceralidad la dimensión del héroe. En esas historias en las que Adler sufre al conocer el secuestro de Helen, la antigua amante retenida por un caudillo al servicio del Reich. O en esas otras en las que los lazos emocionales cultivados con dos indias telépatas le llevan hasta el último ejercicio de valentía para conseguir salvar sus vidas. Porque *Adler* siempre parece dibujar la eterna pugna entre valentía y corrupción, integridad y debilidades morales, sin que a Sterne le tiemble el pulso a la hora de describir una violencia hiriente, frontal, que pone una pizca de autenticidad en el ambiente. Como una llamada de atención sobre ese mundo vulnerable, demasiado humano, que dejó la estela de la 2ª Guerra Mundial. Tal vez por eso, se entienda mejor el giro final de la serie, una vez resuelto el arco argumental que envuelve al rescate de la antigua amante de Adler. En un mundo capturado por el influjo de un mal antiguo, primitivo, explotado por el horror nazi, no hay otro lugar posible de destino que los campos de trabajo del Gulag. Allá, en la fría Siberia -qué diferencia con el retrato cálido, paradisiaco, de Tahití durante los primeros álbumes-, Adler alcanza su última aventura. La fuga final. El enfrentamiento con la postrera viñeta. Con la huida de un espacio del que, como señala el propio relato, nadie ha conseguido escapar.

Conscientemente o no, Sterne eligió el Gulag como última aventura a sabiendas de que, tal vez, se trataba del último monumento al horror de aquel mundo que el progreso orilló a un lado. Perdido, como tantas otras cosas, en la memoria colectiva. De ahí que *El Gulag* sea un álbum tan intenso como lo pudo ser *Tintin en el Tíbet* para su compatriota Hergé. Repleto de obsesiones, envuelto en un aroma de final, exagerado en su visión del heroísmo en contraposición a los tiempos modernos. En suma, una tumba perfecta para acomodar a ese espíritu aventurero del que su autor decidía despedirse. Un hermoso epitafio para describir en qué consiste una vida de aventuras.

[...]

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

---

**Sweeney Todd. El collar de perlas**, de James Malcolm Rymer y Thomas Peckett Prest  
(La biblioteca de Carfax) Traducción de Alberto Chessa | por Óscar Brox



En su posfacio a la edición de *El collar de perlas*, el traductor de la obra, Alberto Chessa, ofrece algunas de las numerosas claves para entender el atractivo de las *penny dreadful* -aquellas historias por fascículos a razón de un penique: está el ambiente, en este caso, un Londres hediondo y siniestro, repleto de criptas y barrios bajos, en el que Rymer y Prest ubican las fechorías del barbero diabólico de la calle Fleet. Ese mismo ambiente que uno leerá en Dickens -Chessa, de hecho, traza un interesante paralelismo entre la guarida del Fagin de *Oliver Twist* y el establecimiento de Sweeney Todd. Está ese sentimiento de continua amenaza que afloja el valor del joven Tobias, mancebo de Todd, y que sus autores parecen proyectar en forma de aura por todo el relato. En forma de una ciudad de tinieblas, típicamente victoriana, en la que la segregación y las diferencias de clase representan un escollo insalvable para todas aquellas vidas modestas que se reparten las escasas migas de los pasteles de carne que vende la Señora Lovett. Vidas breves que medio siglo después documentará en todo su escabroso sensacionalismo Jack London con la publicación de *La gente del abismo*, pero que en *Sweeney Todd* dibujan el aire de una ciudad inmensa, peligrosa y, sobre todo, envuelta en las dobleces morales con las que la ética victoriana despacha los

asuntos humanos.

Así pues, *El collar de perlas* nos introduce en el mundo de Sweeney Todd y su perverso sentido del lucro y la rapiña. O lo que es lo mismo: de su carrera criminal, que esconde bajo intimidación y violencia tras su disfraz de barbero. Solo unos pocos, aquellos capaces de mirar más allá de la trastienda, conocen el secreto del afeitado de Todd. El lugar al que van a parar los cuerpos y, precisamente, el destino de todos ellos. Y es que la narración de Rymer y Prest no escatima los detalles truculentos si con ello encuentran el atajo más sencillo para exponer esa crueldad típicamente victoriana, la ira de los descastados y el ventajismo con el que, entre minorías, se trataba de capear la pobreza y las escasas expectativas de progreso. Si bien, más allá de esa lectura social algo obvia, Rymer y Prest juegan con el *wit* típicamente británico para exhibir, con toda la retranca posible, las flaquezas y vulgaridades de sus coetáneos. La suciedad tras una fachada impoluta, los pensamientos sombríos tras la apariencia de un benefactor. El demonio, la carne y el pecado.

*Sweeney Todd* nos conduce, fruto de su narración por entregas, por varias líneas que tarde o temprano confluyen en una conclusión. De un lado están las tribulaciones de Todd, conchabado con la dueña de la pastelería, para lucrarse a costa de los cadáveres destinados a convertirse en materia prima para los pasteles de carne. Del otro, el cuento de amor entre la hija del anteojero y el oficial del ejército, cuya historia en plena campaña militar abarca también parte de la novela. El collar de perlas robado es, precisamente, uno de los varios nexos de unión. También las catacumbas que sirve de improvisada cocina del infierno para la preparación de pasteles humanos. Y, por supuesto, tampoco podemos dejarnos al mancebo de Todd, Tobias, amedrentado por su jefe y olvidado por su madre, cuyas desventuras se inician en la trastienda de la barbería y continúan en un manicomio para culminar en la inevitable evasión de la cárcel a la que Todd le ha enviado para evitar que revele su secreto a los demás.

Las fechorías de Todd, que cargan con el tono lúgubre y truculento propio de un *penny dreadful* y las suficientes dosis de horror a granel (decapitaciones, engaños, navajas bien afiladas y corrupción), propician una curiosa cosmogonía de aquel Londres que despertaba al Siglo XIX envuelto en las brumas de sus bajezas morales. En esa zona gris que separaba a la clase alta de todo lo demás. De ahí, pues, esa sensación de continuo callejeo que, capítulo a capítulo, y gracias a las valiosísimas notas al pie que proporcionan información sobre la veracidad de cada dato histórico, nos transmite la escritura de Rymer y Prest. En la que la ironía y la violencia de Todd se añaden a la hediondez de un ambiente de bajos fondos (urbanos y humanos) en el que toda corrupción es posible. Basta acomodar la cabeza en la butaca del barbero para comprobarlo. De ahí que la maldad con la que exponen los crímenes de Sweeney Todd sea, asimismo, una auténtica delicia para aquel

lector que, a caballo entre lo *dickensiano* y los clásicos de la Hammer, entre Jonathan Strange y Patrick Hamilton, se deja llevar por la sordidez con la que el mal se conduce por los lugares menos conocidos de la ciudad. Como una plaga, envuelto en unos inocentes pastelitos de carne, que dibujan la clase de horror que tiene en la naturaleza humana su principio y su fin. En el afán de lucro, la rapiña y la supervivencia a cualquier coste que marcaron una época oscura para Inglaterra. Carne, esta vez sí, de *penny dreadful*.

[...]

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

---