

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

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

Cabe decir que *Alexandria*, el texto dramático de Mertxe Aguilar y Guadalupe Sáez, se estructura alrededor de estas cuestiones, poniendo especial relieve en el aspecto dramático con el que las nuevas formas de convivencia digital han alterado nuestra manera de entender las cosas. O cómo los nobles ideales que albergaba la Biblioteca de Alejandría original se han visto lastrados por un exceso de horizontalidad en la red que provoca ruido, barullo, ideas entrecruzadas y la sensación de que, en la actualidad, parece difícil saber de dónde proviene el conocimiento. Cuáles son sus fuentes. Qué grado de libertad, en tiempos de cadenas invisibles, nos aporta el saber. Así, los personajes de *Alexandria* ejemplifican algunos de estos problemas, en su choque con la mirada represora de la sociedad digital, en la forma en la que conducimos nuestras relaciones sentimentales o cómo construimos unos vínculos débiles con nuestro hogar para recordar, si cabe, su presencia real. Su identidad, como un hito

en medio de una carretera asfaltada con datos, cuentas, imágenes y avatares.

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

Tanto Aguilar y Sáez como Mendiola tienen muy claro que drama y acción, personajes y entornos virtuales, tienen como objetivo mostrarnos la fragilidad con la que identificamos a nuestra contemporaneidad. Ese sentimiento de que todo está de paso, fracturado entre opiniones cada vez menos matizadas y sí más beligerantes, escrutado hasta el mínimo detalle por el fantasma de la corrección moral y azotado por ese vacío vital que convierte a los protagonistas en prisioneros de sus ordenadores personales. En criaturas que observan, que notan, cómo los vínculos emocionales que marcaron sus primeros años en la vida se descomponen tras las obligaciones que dictan las nuevas sociedades actuales. Con la app como reclamo para implementar una experiencia de vida que, en definitiva, no puede colmar en sus

imperfecciones a la vida misma. De ahí esa rara melancolía con la que sus autoras interpretan el momento actual: con la presión de un entorno hostil acechando a cada instante, pero también con la promesa de que aún hay margen para recuperar los ideales que albergaron el nacimiento de la vida en red, más allá de su eventual corrupción.

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

La llum del món, una producció de Crit (Teatre Rialto, Valencia. 13 de junio de 2018) | por Óscar Brox

Es probable que cuando nos preguntan por la función del teatro,

la primera respuesta que nos venga a la cabeza sea la de crear ideas. Colocarlas sobre el escenario e invitar al espectador a que trabaje su curiosidad. Más aún cuando, en la actualidad, el teatro se hibrida con otras disciplinas visuales, incorporando cada vez más el apoyo de la tecnología a la dramaturgia, la fluidez cinematográfica a la composición de escena. Por eso, uno siente algo especial cuando regresa a una idea de teatro en la que todo resulta transparente sin necesidad de añadidos: basta con la inventiva para dotar de capas a una puesta en escena sencilla, la técnica para exprimir cada recurso físico, cada registro dramático, del reparto, y la inteligencia a la hora de tomar un texto clásico, más o menos monolítico, para leerlo desde una perspectiva contemporánea.

La llum del món, el último trabajo de Crit, ejemplifica las últimas líneas del anterior párrafo. Una obra en apariencia sencilla que, sin embargo, a cada rato nos regala algo inolvidable. Pero empecemos por el principio: cuatro personajes, cuatro rasgos de nosotros mismos (el olvido, la memoria, la voluntad y el entendimiento), ponen en escena un pequeño desfile de algunos de los pasajes de los libros de la Biblia. A priori, una manera de probar la resistencia, o la vitalidad, de una ficción, metáfora o alegoría en la que se ha fundado una parte sustancial de nuestra cultura. Y desde ese primer instante, uno se deja llevar por tono lúdico con el que se suceden las escenas, en las que la imaginación escénica nos remonta a tradiciones cada vez más olvidadas: los registros de *clown*, el enredo, la comedia física, el trabajo vocal (qué curioso que siempre parezca que vemos a los mismos personajes y qué destreza la de los actores para añadir nuevos matices en cada episodio). En suma, esa idea más artesana del teatro que, paradójicamente, se acaba revelando más innovadora, por fresca y eficaz, que los últimos juegos con la tecnología.

A todo ello contribuye el inteligente juego con la música, que tan pronto ofrece una versión de Simon and Garfunkel como una descacharrante presentación de los Reyes Magos (sin duda, uno de los puntos álgidos de la obra), el grado de compenetración total del reparto y la gracia con la que construyen las imágenes: las de esa Eva tentada por el saber y la luz del mundo, con la serpiente enroscada en su curiosidad; o la de un Moisés extraviado en sus creencias, cuyas desgracias sentimos a través de los acólitos que siguen su larga marcha por el desierto. Porque, ante todo, *La llum del món* trata de hallar el tono, el color, para las emociones que la Biblia describe con violencia, con ese aire de escarmiento moral que tienen las lecciones. Y que Crit transforma en el arte de la ficción, en la necesidad de retorcer sus posibilidades, de jugar con ella, para invitarnos a evaluar la vigencia, cuando no la viveza, de ese texto que recorre nuestra Historia sin que sepamos muy bien hasta qué punto nos afecta.

Del Génesis al Nuevo Testamento, de las ofrendas de los Reyes a la ira de Herodes, y así hasta el Apocalipsis. Crit combina lo físico -el extraordinario pasaje que muestra cómo trasladar con los cuerpos de los actores como único apoyo el diluvio universal a las puertas del Arca de Noé- con lo metafísico -ese Apocalipsis en el que destaca, sobre todo y todos, la interpretación de Anna Marí. El gusto por el lenguaje, como en el desternillante diálogo a tres de los Reyes, con la moraleja que no pesa en la conciencia de nadie. La gracia, el chiste o la comedia elaborada, con las ganas de invitar a pensar. Tal vez me equivoque, pero da gusto cuando uno tiene la sensación, en mitad de una obra, de que parece conocer a los personajes, incluso a los actores, de toda la vida. Como si hoy tocase hablar de la Biblia y mañana de Homero, pasado de Cervantes y la semana que viene de Brecht. Y me da la sensación, una vez más, de que Crit podría hacerlo y sus montajes conservarían la misma frescura exhibida en *La llum del*

món. La suave ironía con la que José Montesinos interpreta a sus personajes, el encantador cascarrabias al que incorpora Panchi Vivó, la bonhomía con la que Daniel Tormo dibuja a cada uno de los retratados -incluso a ese Herodes miserable atrapado en sus debilidades humanas- o el rostro luminoso de una Anna Marí que parece conducirnos a través de su mirada.

Pero la cuestión es que *La llum del món* funciona porque sabe cómo accionar los engranajes de la ficción, huir de la siempre resbaladiza gracieta posmoderna y enseñarnos a actualizar el lenguaje del teatro de siempre sin por ello perder sus aciertos. ¿Se puede hablar mejor de las emociones, de las fragilidades humanas, de nuestra identidad y anhelos? ¿Se puede plantear que en tiempos de crisis de ideas siempre tenemos la tarea de recuperar la ficción? Si a propósito de las obras de Alfredo Sanzol nunca dejamos de alabar su olfato a la hora de maridar lo bueno de la comedia isabelina con el carácter de la *commedia dell'arte*, es justo decir algo parecido de lo que ha conseguido Crit: hacer de lo tradicional un lenguaje contemporáneo. Aportar la dosis justa de frescura a una escena necesitada de preguntas. De retos y desafíos. De tomar las riendas de la ficción para ofrecernos un retrato de nosotros mismos. De la oscuridad a la luz. Del escenario al mundo.

[...]

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

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

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

Perestroika, glásnost, vientos de cambio... para una potencia de las dimensiones de Rusia, marcada a partes iguales por su historia y su inevitable descomposición tras la caída del bloque, la revolución nunca fue de terciopelo. Quizá por eso, uno se acerca a las narraciones rusas con esa sensación de que aportan

otro calado, otra densidad, a las cuestiones sobre la vida, la moral o la libertad. De que, en definitiva, el único síntoma posible de apertura reside en poder escuchar aquello que las voces de la disidencia, los testigos de la violencia y de las guerras intestinas dentro de ese gigante a caballo entre Europa y Asia, tienen que contarnos. El de Anna Politkóvskaia, de profesión periodista, fue uno de esos testimonios. En especial, del cruel enfrentamiento entre Rusia y Chechenia, así como del no menos salvaje encarnizamiento de esta última con su propio pueblo. Demasiado orgulloso, eternamente empeñado en vindicar una libertad aplastada por los intereses soviéticos. Chechenia, tierra de sangre y nieve.

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

Consecuencia de ello, la propuesta escénica de Pasqual es de una nitidez total. Tan sutil que puede llevar al error o a las simplificaciones. Y precisamente es justo lo contrario, puesto que Pasqual desviste, él también, la escena para enseñarnos a Politkóvskaia. Sus gestos, cada matiz, cada inflexión,

sobreexpuestos ante el patio de butacas, sin filtro ni elementos que los atenúen; casi, diríamos, sin transiciones. Solo con la manera de estar en escena de Míriam Iscla, de adaptarse a cada episodio de la vida de Polítkováskaja, de moverse en su papel de mujer, periodista, madre o hija de una Rusia herida por su sed de conquista. En su papel de víctima, de mártir, de torturada o de amenazada. Con gestos, a veces casi imperceptibles, que capturan toda la dureza que pueden transmitir sus palabras; y que, imaginamos, Pasqual dicta atentamente sobre el escenario desnudo de artificios ni de elementos que distraigan lo verdaderamente importante. Con los músculos de los brazos agarrotados tras horas de secuestro, con el estómago duro a causa de un potente veneno o con la voz rota cuando una mujer que se le parece ha sido tiroteada en el rellano de su finca.

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

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

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

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

Aún intentábamos recuperarnos de la conmoción, de la devastación causada por *Incendios*, cuando llegó *Un obús al cor*. No es que sean comparables, por una mera cuestión de tamaño, pero si

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

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

Y ahí, en el escenario casi vacío de todo, pero de una intimidad hecha de luz y oscuridad, está Ernest Villegas, hombre, hijo, actor. Una presencia que podría intimidar sino se desmoronara una y otra vez golpeado por sus propios sentimientos. Toda esa

sensibilidad encerrada en un cuerpo siempre al límite de la violencia. Una violencia inocente, de perdedor. Sus palabras son lo único cierto. Lo que escuchamos no está dicho. Son sus pensamientos más íntimos, como un diario que no debe ser leído (pero que esperamos que lo sea). Ernest Villegas, ahí, solo, golpea una y otra vez. Físicamente, de viva voz. Impresionante e impresionable.

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

[...]

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

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

Thursday Today (Teatre Rialto, Valencia. 26 al 29 de mayo de 2016) Una producción de Companyia Mateusz | *por Óscar Brox*



Hace años, en la década de los 80, Tadeusz Kantor emprendió una pequeña gira por España junto a su compañía Cricot 2. Valencia fue una de sus paradas, y *Wielopole Wielopole* la obra que se pudo ver sobre las tablas del escenario. O sentir, más bien, con esa emoción cruda con la que se expresaba un teatro no textual. Un teatro en el que Kantor exploraba los recuerdos familiares y el ambiente de una Polonia arrebatada por el tiempo, como ecos de una memoria cada vez más distanciada del presente. No cabe duda de que a Miquel Mateu no le ha faltado ambición en su primer montaje como director de escena, dada la exigencia que implica atreverse a tomar los elementos propios de la obra de Kantor para revisar su personal *teatro de la muerte*. En ese sentido, *Thursday Today* cuenta, de entrada, con el atractivo de un salto sin red y la apuesta por una representación que recoge sus atributos de todo aquello que el dramaturgo polaco enunciara en sus manifiestos creativos: eliminar al actor como intérprete, rechazar la ortodoxia y la vanguardia para las masas y revisar las bases de una tradición teatral anquilosada en sus fórmulas.

Así, *Thursday Today* explora, precisamente, un jueves de la infancia de su director; un instante cuyos vínculos cada vez más debilitados que, como señalaría el mismo Kantor, expresa la

irreversibilidad del tiempo. De lo acontecido. De lo que ya no volverá a ser, por mucho que los arranques de nostalgia y melancolía pretendan ensayar algún tibio acercamiento. Mateu, en definitiva, pone en escena su personal *Wielopole Wielopole*, marcada por la presencia de la muerte, por la ironía descarnada y por esa sensación de hacer permeable un mundo habitado por autómatas y destellos de vida que se arremolinan sobre el escenario. Que, podríamos decir, se ven con ojos de niño, como una realidad desmesuradamente agigantada por expresiones aún desconocidas, por juegos crueles de los que solo se percibe el desenlace final, por rituales y liturgias que anclan los cuerpos de sus protagonistas a un territorio. A ese circo familiar en el que, caminando en círculos, los personajes se entregan en procesión hacia la muerte.

Mateu y su equipo artístico han capturado cada aspecto del teatro de Kantor hasta replicarlo con una fidelidad total, ya sea el desvencijado *collage* de bicicletas, somieres y trastos que evocan un mundo de ritmos mecánicos, pautados y marciales (¿acaso no es la costumbre, los días que nunca pasan, lo que mejor define el vacío mental de una guerra y de su posguerra?); o el rostro cadavérico, blanqueado por el maquillaje, que transforma a los actores en marionetas rígidas de pantomima. Que les quita la vida para, en esencia, hacer más presente el momento de la muerte. Ese desgarró, o esa procesión extenuante cuyo final parece no llegar. Como un juego que nunca termina, sino que se pierde por el camino. Que se olvida de sus reglas o, simplemente, de su objetivo. Que zozobra sobre el escenario mientras captura ese aire de desamparo. El aliento triste de una realidad capturada con los ojos de un niño. De unos años que Mateu identifica con el sonido del golpe de Estado, la familia modesta desgastada por sus tradiciones y el folclore local como leche materna para cimentar un primer universo, a costa de gigantes y cabezudos, de aquellos soldados que nunca acababan de volver de la guerra o del rostro

oculto por el luto que las mujeres (las madres) arrastraban como una condena.

Aquellos que conozcan la obra de Tadeusz Kantor coincidirán en la dificultad inherente a su propuesta escénica y el reto que supone para un actor encajar en ese perfil de maniquí o autómata. Si decíamos que *Thursday Today* aplica a rajatabla los principios del creador polaco, hay que reseñar que en su esforzado elenco actoral destacan con fuerza las interpretaciones de Anna Kurikka, Florent Billion, Ana Ulloa y Helena Font. La manera de sus cuerpos de hacerse accesibles a esa presencia de la muerte. A la realidad descarnada expresada a través de unos automatismos, de un gesto rígido y, sin embargo, tan poderoso en lo que evoca. Sin necesidad de palabras o, también, prorrumpiendo en una letanía sin final ni principio, como frases desgajadas de un discurso que por algún motivo han quedado ancladas en algún rincón de la memoria. Como aquellos recuerdos infantiles que Bruno Schulz evocaba en *Las tiendas de color canela*, distorsionados al chocar inevitablemente entre la idiosincrasia de la primera edad y la tentación racionalista de la madurez. Captados, como lleva a cabo Mateu, como un choque estético que, ante todo, desea la conmoción del espectador. La necesidad de provocar una respuesta fisiológica, visceral, a esos jirones de memoria que, por un instante, parpadean sobre el escenario.

Decía Kantor que la cultura española estaba muy cerca de la polaca, en tanto que ambas compartían una noción profunda de la muerte. Y es cierto que revestimos a la palabra y al acto de una simbología, una mística y unos rituales, de una liturgia y unas impresiones, que trascienden cualquier pretensión de asimilar el momento de la muerte como un episodio más de la naturaleza humana. La de *Thursday Today* es una adaptación muy esforzada de los principios básicos del teatro de Kantor, pero también una visión propia de la otra España, la que nunca ha oído hablar del

cosmopolitismo, que hablaba el lenguaje de la carne y del alma, del desgarró y el grito (como aquel que, precisamente, abre la representación), de la alegría y del dolor. Y Mateu, como su admirado dramaturgo, plantea en esta obra un retrato de ese pasado que solo se puede vivir desde los impulsos, con la suficiente distancia irónica como para penetrar en la mirada de un niño que absorbe la realidad de un mundo desconocido. Las palabras extrañas, los gestos helados, los cuerpos vencidos, los gestos vacíos, las vidas agotadas, los sentimientos baldíos. El tiempo pasado que ya nunca más volverá.

[...]

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:
