



ALIEN ZAMPÁNDOSE A RIPLEY

UNA CONTESTACIÓN PÚBLICA A MIS CRÍTICAS TEATRALES

Marta García Miranda

Yo quería escribir sobre el miedo y los miedos. Pero no encontré la manera, decidí que el tema me venía grande y abandoné. Sin embargo, las preguntas se quedaron rondando en algún lugar, ocupando un espacio en segundo plano, como aquel Alien escondido en el motor de la nave de Ripley.

Durante dos años estuve escribiendo una crítica de teatro semanal, todos los viernes, en El Confidencial. Era 2022, hacía un par de meses que me habían despedido de la SER y aquel fue el primer trabajo que me ofrecieron. Qué dices,

no sé hacerlo, no quiero, no puedo.

Qué horror estar escribiendo en primera persona.

Tenía entonces una trayectoria de veinticinco años en el periodismo cultural y me había especializado en información sobre artes escénicas, veinticinco años entrenando la mirada, estudiando, viendo teatro, leyendo teatro, hablando y discutiendo sobre teatro con directores(as), intérpretes y dramaturgos(as). Aun así, no me sentía legitimada para escribir crítica y me incomodaba ocupar ese lugar de autoridad y juicio sobre el trabajo ajeno. ¿Quién era yo para decirle al mundo que algo estaba bien o mal? ¿Quién era yo para entrar en ese olimpo habitado por una mayoría aplastante de hombres que llevaban años (algunos de ellos décadas) escribiendo crítica teatral?

Dije que sí, claro.

En su ensayo *Contra la interpretación*, Susan Sontag se pregunta «¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte sin usurpar su espacio? ¿Qué tipo de crítica es hoy deseable?». Durante los años que estuve escribiendo crítica, además de intentar construir un estilo propio, decidí, respondiendo a esas preguntas de Sontag, bastardear un poco el género, incorporando en los textos la voz del autor(a) o director(a) de la obra a partir de entrevistas previas, con la idea de generar una especie de conversación que se distanciara del juicio solitario y unilateral de la crítica convencional. Yo no quería pensar sola sobre algo que había visto durante unas horas, quería pensar junto a la persona que había pensado en ello durante meses o incluso años.

Escribí siempre en caliente, con muy poco tiempo para reflexionar, la mayoría de las veces la misma noche de la

función, al llegar a casa. Vi obras que nunca habría visto de no haber tenido aquel compromiso semanal y por la misma razón descubrí y celebré el trabajo de creadores y creadoras que no conocía.

Igual que Alejandro Zambra se alegró de no tener que leer algunos libros cuando dejó de escribir su crítica literaria semanal, yo también sentí el placer y el alivio de no tener que ver obras que no quería ver cuando el periódico decidió prescindir de mi trabajo.

Cobraba 150 euros brutos por cada crítica y escribí sobre lo que quise, nunca recibí ninguna indicación por parte del periódico. No siempre fueron míos los titulares que abrieron los textos, algo en lo que manda el medio y el *clickbait* y que sabe cualquier periodista pero no el lector. Nunca escribí, a no ser que me gustara, sobre el trabajo de alguien que estuviera empezando o hubiera hipotecado su casa para levantar una producción.

La crítica es un ejercicio de responsabilidad que se ejerce públicamente y, como sostiene Constantino Bértolo, es también un ejercicio cívico y un servicio a la comunidad. Una crítica no es solo un juicio sobre el trabajo de otro, sino un gesto que lanza preguntas sobre el lenguaje del presente y que informa, como apunta Christian Snoey, de una época, de lo que esta mira y cómo lo mira y, añadido, de la ideología a la que responde y de las condiciones en que lo hace.

Creo que la mayoría de las críticas que firmé esos dos años fueron a favor de obra porque es más fácil escribir sobre lo que a una le entusiasma y porque en un sector cultural tan minoritario como el teatro, con un tejido tan frágil, era más constructivo invitar al público a ocupar una butaca que sugerirle lo contrario. Pero las críticas negativas siempre hicieron más ruido y aquellas que cuestionaron el

trabajo de una *vaca sagrada* de la escena, cierto alboroto. Ningún agraviado o agraviada, salvo alguna excepción anecdótica, me hizo llegar directamente sus críticas a mi crítica, pero sí hubo compañeros, amigos o fans (de ellos y ellas, no míos) que me hicieron saber que no tenía ni idea de lo que hablaba y que mi crítica no era sino una cruzada personal para cargarme el prestigio de alguien a quien yo no le llegaba a la suela de los zapatos.

Quizá sea cierto, como dice Federico Guzmán Rubio, que un crítico adquiere celebridad por sus equivocaciones. Pero lo que no dice el escritor mexicano es que el miedo más atroz de un periodista o de alguien que escribe crítica es que una equivocación se lleve por delante el prestigio (o la autoridad) asociado a tu firma. El descrédito. La irrelevancia. La nada. Alien zampándose a Ripley.

Al crítico no se le responde, con el crítico no se habla. Ese mantra.

Nadie le ha pedido nunca a sus agraviados que respondan en público a una crítica negativa sobre su trabajo.

Ningún crítico ha expuesto su trabajo de forma voluntaria a la crítica pública del otro.

Cuando Bruno me invitó a escribir en *Lo imposible* decidí que quería hacer justo eso. Usar el miedo para activar el cuestionamiento de mi propia escritura y, al mismo tiempo, seguir pensando en la posibilidad real de una conversación pública entre el crítico(a) y el creador (a), esa que no sucede.

Volví a leer las críticas que había publicado, elegí las más negativas (unas más que otras) y le pedí a sus protagonistas que las contestaran ahora, años después, por escrito y para ser publicadas. Sorprendentemente, casi todos dijeron que sí.

Juan Mayorga contesta a mi crítica sobre su obra *Amistad*, dirigida por José Luis García Pérez y estrenada en las Naves del Español; Alberto San Juan, sobre su adaptación y dirección de *Lectura fácil*, de Cristina Morales, en el Centro Dramático Nacional; Eduardo Vasco, sobre su versión y dirección de *Las locuras por el veraneo*, de Goldoni, también en las Naves, y Carme Portaceli, sobre su puesta en escena de *Bovary* en los Teatros del Canal. Las cuatro críticas se publicaron en 2023.

A todos ellos, mi agradecimiento por prestarse a algo tan difícil.

‘AMISTAD’: MAYORGA FIRMA UNA OBRA HETERUZA, INSUSTANCIAL Y MUY SIGLO XX

Agradezco a Marta García Miranda la invitación que me hace a dialogar con su crítica de mi obra *Amistad*. Y no puedo empezar sino diciendo que la crítica me importa. Está en el centro de otra de mis piezas, *El crítico*, uno de cuyos dos personajes tiene ese difícil e importante oficio. Mucho antes de escribirla, dediqué mi tesis doctoral al pensamiento de Walter Benjamin, quien aspiraba a ser, ante todo, un crítico, esto es, un pensador que desarrolla su obra meditando sobre la de otros. Y habiendo recibido muchas, y de todo tipo, tengo para mí que no hay crítica que no pueda convertirse en buena, puesto que un creador siempre debería ser capaz de hacer algo provechoso de cualquier comentario que su trabajo reciba. Suelo decir que una obra sabe cosas que su autor desconoce y, desde luego, algunas críticas de mis textos me han servido para

leer lo que no sabía haber escrito.

Dicho esto, lo que sigue no quiere ser una réplica, sino el tercer momento de un diálogo que ojalá se prolongue y que espero tenga alguna utilidad incluso para quienes no conozcan la obra en torno a la que se produce la conversación.

Al estrenarse *Amistad*, García Miranda escribió un texto con este titular: “Mayorga firma una obra heteruza, insustancial y muy siglo XX”. Si no la malinterpreto, ella me reprochaba, sobre todo, que no dirigiese una mirada crítica, política, sobre los personajes, a su juicio tres hombres elementales instalados en la cultura patriarcal en que se criaron e incapaces de cuestionar una masculinidad que ha sido interpelada por el feminismo. A diferencia de lo que decía haber encontrado en otras obras mías, García Miranda no hallaba aquí profundidad, niveles de lecturas, poso filosófico ni examen del presente. Al contrario, *Amistad* le parecía vacua, además de repetitiva y previsible.

Todo ello me hizo y me hace preguntarme por qué no fui capaz de interesar a Marta, y quizá a otros espectadores, en lo que yo tenía por sustancial de mi obra. Porque el asunto sustancial —y, a mi juicio, no insustancial para nadie— que quise proponer en ella es cuán duro y peligroso puede ser imaginar la muerte de un amigo, la muerte propia y las vidas que pudieron ser y no fueron.

En *Amistad*, tres personajes adultos, que han compartido muchos juegos desde la infancia, practican por primera y última vez uno que se les vuelve revelador y los pone en crisis: por turnos, cada uno juega a hacerse el muerto, mientras los otros dos juegan a hacer que realmente lo está. Aunque ello dé lugar a bromas y chistes, se trata de un juego muy serio. Pues es serio imaginar cómo sería el mundo si uno lo abandonase y cómo sería el mundo si lo

abandonase el amigo. Por otro lado, conforme los personajes van ocupando el ataúd, lo que en cada velatorio dicen los vivos sobre el falso muerto se recoge y desarrolla en los siguientes, sin que esté claro qué parte de lo que se dice es verdad y qué mentira, de modo que el juego va dando a aparecer biografías no se sabe si reales o imaginadas, si deseadas o temidas. El juego los convierte en actores que improvisan sin otro guion que lo que recuerdan, temen o desean haber vivido y con cuyas máscaras se permiten expresar -como en el teatro mismo- lo que ocultan en la vida cotidiana, incluido aquello que los separa. Así, esos personajes que tanto han jugado encuentran un juego final, uno que pone en peligro la amistad misma.

Puede que a alguien le resulten cómicos en su patetismo, pero son, fundamentalmente, tres heteruzos hijos de un patriarcado sobre el que ninguno de los tres se ha parado a pensar ni un minuto. Algo que, evidentemente, no ha hecho Juan Mayorga, y ese es el principal problema de esta obra, porque es su autor quien define a aquella actriz que los tres amigos admiraban en la adolescencia, Heidi Love, con ese gesto de manos que simula una talla generosa de sujetador (gesto que los actores han suprimido en escena), quien habla de la hipotética viuda de Dumas como una mujer “que se conserva bien para haber tenido cuatro hijos”, que tendrá que “rehacer su vida”, y con la que, muerto su marido, Manglano tendrá ya “el campo libre”. Mayorga se refiere a mujeres a las que sus personajes masculinos no dotan de agencia, y hace hablar a estos hombres como si siguieran viviendo en ese siglo XX en el que compartieron pupitre.

No fui capaz de atraer hacia eso la atención de Marta García Miranda, que vio a tres machistas infantiloides a los que me reprochaba no haber juzgado. Eso, juzgar en escena a mis personajes —incluso a los más viles—, es algo

que me tengo prohibido. Creo que es el espectador quien ha de hacerlo. Como lo hizo la propia Marta al sentenciar que Dumas, Ufarte y Manglano han padecido una educación afectiva menesterosa, que viven obsesionados por el éxito social y su exhibición, que tienen un profundo desconocimiento de las mujeres y que su supuesta amistad está atravesada por miserias y mezquindades. Comprendo esos comentarios sobre tres hombres en los que también veo o quiero ver algunas virtudes y no pocas heridas.

El escrito de Marta me dio a conocer la palabra “heteruza”. Apareció a menudo en mi conversación con la compañía vasca que, poco después de aquel estreno, me manifestó su deseo de poner en escena *Amistad* con personajes y reparto femeninos. Estoy deseando que ello suceda. Creo que ese desplazamiento haría aparecer otros sentidos de la obra. Espero que *Amistad* atraiga a actrices y actores que quieran transfigurarse en Dumas, Manglano y Ufarte. Yo siempre estaré en deuda con los magníficos intérpretes que, en aquel primer estreno, pusieron todo su talento para encarnarlos: Daniel Albaladejo, Ginés García Millán y José Luis García Pérez, quien dirigió el espectáculo. Que no elogiase más su trabajo es mi mayor objeción a la crítica de Marta García Miranda, con la que espero seguir conversando mucho tiempo.

Desde aquí, Marta, te mando un abrazo.

Juan Mayorga

‘LECTURA FÁCIL’: MUCHA DISIDENCIA, PERO POCO PUNK EN EL ESCENARIO (PESE A UNA FELACIÓN REAL)

"Nunca, nunca, descender a contestar a un crítico". La frase, según me dijo alguna vez mi padre, es de Truman Capote. Probablemente no sea exactamente así, pero así me la contó mi padre. Y me gusta. Puede servir de consuelo a quien es criticado. Y, sin embargo, este texto es

respuesta a una crítica. Porque su autora me lo ha pedido. Y lo que esta persona pide lo escucho porque la admiro y la aprecio.

Pienso que de las críticas se puede aprender, que está bien leerlas, sobre todo cuando las escribe alguien cuya opinión valoras. Pero yo no leo las críticas de nada de lo que hago. Soy demasiado inseguro y me perturban, incluso si son buenas. Sé que ésta no es buena. Ella me lo ha advertido. Voy a leerla y emprendo la respuesta.

Ese aparente respeto a la escritura de Morales se traduce en una propuesta dramática excesivamente literaria, con tiradas de texto larguísimas que, en ocasiones, ralentizan el ritmo y en las que apenas emerge ese código de humor destroy que manejan los personajes de la novela.

Leída. Me ha hecho mal. No mucho, pero un poquito. ¿Ves? Para algunas personalidades poco firmes, como la mía, mejor no leer nada sobre lo que uno hace. Sí leo críticas de otros espectáculos, a veces. El dolor, poquito, es porque estoy de acuerdo con que el texto, maravilloso en el libro de Morales, llegaba a pesar en el montaje que dirigí. Que no supe dirigir. Amo sin embargo a las siete intérpretes que lo defendieron con tanto arte. Y amo el texto de Cristina. No amo mi dirección de todo ello. Sólo una fe de erratas: la felación no era real, y una espectadora me lo recriminó. Adiós (¿Ves? Seguiré sin leer ninguna crítica de nada que yo haga).

Alberto San Juan

LAS LOCURAS POR EL VERANEO: UN GOLDONI VERANIEGO Y CUÑADO

Cuñadismo ilustrado... Anda que no hay maneras de definir las cosas, ¡y de leerlas!

A mí, que soy buen encajador —habitualmente tengo muy claro lo que quiero y lo que hago y dudo sin pestañear— lo primero que me sorprende cuando leo tu crítica, querida Marta, es el término. ¡Qué léxico tan moderno! Estoy tan alejado de las redes y de toda esa terminología que al principio me pareció un cumplido... y luego me di cuenta de que era todo lo contrario. ¡Tendré que refrescarme!

A partir de ahí entendí que nos habíamos entendido mal en este diálogo que se da entre quien hace teatro y quien lo recibe.

El director del montaje convierte esas escenas en gags que buscan la risa del público. Cada vez que Giacinta defiende una opinión propia, su criada aparecerá en escena y dirá: "¡Es que es muy contemporánea!" y lo hará, en ocasiones, en catalán (¡molt contemporani!), ofreciéndole a su señora usar un micro de pie, recurso habitual (y ya gastado) del teatro contemporáneo.

Fíjate. Yo pensé que cuidar los momentos delicados de Giacinta, acompañándolos de fondo con el bello y profundo andantino de la sonata D 959 de Schubert, parando la acción y trabajando el registro de sinceridad de una actriz como Elena Rayos evidenciaba el cariño y el respeto que dedicábamos al gesto de dignidad que Goldoni plantea. Y es cierto. Una vez acabado el discurso volvíamos a la comedia con un gag sobre los excesos de algunas puestas en escena contemporáneas actuales mediante la coletilla que Anna Nácher aplicaba (en valenciano, ya que ella es valenciana, no catalana) y repitiendo la coña del micro, de la que, también, estamos muchos cansados.

Esa decisión de Eduardo Vasco es un gesto de burla doble: por un lado, parece reírse del discurso feminista del personaje y de cierta mirada de género en parte del teatro actual. Por otro, con el uso del micro y del catalán, tal vez Vasco se esté riendo de un teatro contemporáneo que

desprecia y, más concretamente, de un teatro catalán que posiblemente no haya acogido sus montajes tanto como le gustaría.

Nunca pensé que se pudiera leer en aquellas decisiones una burla al discurso feminista o a la mirada de género. Y hasta me pareció, al leerlo, un comentario un poco ofensivo. Igual es que siempre he creído que en determinados contextos algunas cuestiones se dan por supuestas de la misma manera que pienso que no hay tema intocable porque no creo en el blanco o negro. Siempre he preferido discutir a asentir sin rechistar. Pero ocurrió que tú lo leíste así y me surgieron preguntas, claro: ¿Por qué piensa Marta que elegí esta obra (y otras anteriormente) que defienden y hablan de todo eso entonces? ¿Puede ser que yo descontrole tanto el discurso que contradiga mis principios básicos? ¿Soy de repente un reaccionario contumaz y no me he dado cuenta? ¿Podría ser que Marta tenga tanto deseo por ser polémica e incisiva que lea las funciones que ve con predisposición de inquisidor o guardián de las esencias ideológicas?

Tampoco pude imaginar jamás que reírse de un recurso escénico manido como el del micro pudiera dar a entender que desprecio todo un género. Me parece un poco drástico. Una cosa es reírse con algo y otra de algo, y en el medio teatral la sátira siempre ha sido algo de agradecer, algo que hemos compartido y celebrado.

Y en cuanto a la acogida que el teatro catalán ha hecho de mis propuestas, seguramente no es la que hubiera deseado, cierto (también me pasa con Francia y con Australia), pero nosotros siempre hemos acogido a los artistas catalanes con toda la hospitalidad y el respeto que hemos podido, y si algo hemos aprendido es que ellos son los primeros en reírse de sí mismos y de sus excesos en las moderneces.

Todo eso convierte la supuesta delicadeza de Goldoni en un cuñadismo gratuito, ilustrado pero innecesario, que veremos si se convierte o no en recurrente durante su mandato como director del Teatro Español.

Me apena, en definitiva, haberme expresado tan mal escénicamente y que te llevara a apreciar agresividad o desprecio en un contexto, como el que proponíamos en aquella bella comedia, de delicadeza y amor a la vida.

Eso sí, te agradezco mucho que comentases que la compañía estaba engrasada y con muchas tablas, pero sobre todo que se divertían en escena y que se notaba. Son todos estupendos y ese es un aspecto que me parece imprescindible en cualquier representación teatral.

En fin, espero, ahora que sé lo que es el *cuñadismo*, que en los montajes que nos quedan por compartir, en el Teatro Español o donde proceda, nos entendamos algo mejor en este diálogo que mantenemos desde hace ya algunos años.

Eduardo Vasco

BOVARY: EL ESFUERZO POR CONTENER UN BOSTEZO EN LA VIDA Y EN EL PATIO DE BUTACAS

A mí me encantaría que una crítica me ayudara a pensar y reflexionar sobre lo que he hecho. Entiendo que una persona entendida, con rigor y preparación, ve un espectáculo por primera vez y, conociendo la obra, puede reflexionar con lucidez y argumentar si cumple con lo que parece que se pretendía, con el sentido “esencial” de la obra (aunque eso es siempre una lectura). Eso ayudaría a los y las creadoras, pero también al público, que podría discernir, de la mano de alguien que “sabe más”, lo que funciona o no. Con criterio y honestidad.

El interés muta en bostezo de aburrimiento en un montaje correcto al que le faltan pulso y nervio, con unos actores cuya presencia se diluye en un espacio desangelado en el que se hablan, a veces, a metros de distancia; en una apuesta de dirección que usa recursos tan convencionales como el cambio de luces como única señal para diferenciar los planos de diálogo de Emma o el temazo pop y la discoteca para subrayar la contemporaneidad de la historia.

Entiendo y comprendo que un/a crítico/a tenga sus fobias y sus filias; finalmente son humanos. Pero encuentro nefasto que eso determine su opinión hasta el punto de que no haya ningún razonamiento ni análisis detrás de comentarios insultantes o apasionados hasta el ridículo. Los y las creadoras trabajamos con rigor, trabajamos mucho, y creo que una “opinión”, sin más, no puede quedar reflejada sin respeto. Hay que argumentarla. Y es por esta razón que la mayoría, la inmensa mayoría, no las leemos, porque ni en positivo ni en negativo nos suelen aportar nada de nada.

Si Angélica Liddell, Bergman, o Fabià Puigserver hubieran hecho caso de las críticas, no habrían podido seguir con su carrera porque se hubieran muerto de inseguridad y de tristeza. Marta dice en su crítica de *Bovary*, que confieso no haber leído en su momento:

Portaceli centra su mirada en la dimensión política del personaje, una mujer “rebelde y activista, que lucha contra una existencia banal y aburrida en busca de su propia felicidad, una mujer que elige la acción y se niega a sufrir pasivamente y caer en la depresión”. Y tenemos dudas con esa interpretación porque el activismo o la lucha están vinculadas a una vocación de transformación y ni la Emma de Flaubert ni la que proponen Portaceli y De Cock, aunque tomen decisiones, son personajes proactivos cuyas acciones busquen o promuevan un cambio.

Así es. Emma no se conforma y lucha encarnizadamente por su felicidad. Pero lo hace de la manera que le han enseñado: el amor romántico, cree ella, la llevará al paraíso de la felicidad. No deja de sorprenderme, sin embargo, el término “activista”, porque nada más lejos de mí que considerar activista a Emma Rouault, una pobre desgraciada. Durante todo el proceso de trabajo, cuando Michael de Cock hacía la versión y hablábamos constantemente de lo que ocurría en la novela, yo siempre dije al principio, incluso discutiendo con él, que Emma era una mujer feminista y liberada —una visión masculina del término, sin duda—, y defendí que era una víctima de lo que la sociedad ha enseñado a las mujeres sobre la salvación por medio del amor romántico, del príncipe azul. De hecho, Flaubert le hace leer novelas para mujeres y yo recuerdo siempre cómo Charlotte Brontë explicaba que, como eran muy pobres, tenía que ganarse la vida en las escuelas de chicas y lo odiaba porque odiaba cómo las enseñaban para ser tontas.

Cierto que Emma busca la felicidad y que se rebela como puede, pero con el camino que elige cava su propia tumba. Jamás la hará feliz. Esa forma de escaparse de una vida mediocre que está condenada a vivir por haberse casado con un médico de pueblo sin ambición —recuerdo con horror cómo describe la primera noche cuando lo tiene encima— es lo que nos han contado y no es bueno para nosotras ni para nadie, aunque nosotras llevamos las de perder. Yo lo explicaba justamente anulando a sus amantes, no porque Emma lo viviera en su cabeza, ella tiene sus amantes, claro, sino porque daba igual quiénes fueran, eran el salvavidas que ella creía que la sacarían del horror y el aburrimiento porque así la habían hecho soñar esas novelas.

Escribe Marta sobre el minimalismo y el despojamiento (...) un piano, flores en jarrones, tierra de jardín

acumulada en un montón... Es muy extraño que yo trabaje en un espacio realista, y eso también lo debería saber la crítica. Creo que no lo he hecho nunca en mi vida, pero es que para mí el teatro tiene mucho de metáfora y, en el caso de las flores que Charles va preparando para su mujer durante toda la obra, lo que recoges al final es que prácticamente le ha preparado el funeral a Emma desde el principio. Creo que es una de las cosas más interesantes de mi montaje, justamente porque Charles no la entiende nada en absoluto, tiene delante a una mujer a la que no ve desde el primer momento, y ese amor por ella que él cree tenerle —un señor que, como cuenta la novela, ya desde pequeño se burlaban de él en el colegio y ha conseguido a la chica más guapa de la región— a ella la agobia hasta el fondo y es su muerte.

Emma solo encuentra en las compras o en el sexo un placebo, una anestesia momentánea a su frustración. El activismo, creemos, también se nutre de la pasión, y todo eso le queda grande al personaje y a esta puesta en escena en la que todo es frío, casi aséptico, en la que lo único orgánico es ese montón de tierra al que Emma se acerca cada vez que invoca a sus amantes, lo único en este montaje en lo que parece latir algo de vida.

Es cierto. Cuando ella va al montón de tierra, se mancha, porque, efectivamente, vive a través del amor. Pero frío, con esa actriz y ese actor brutales, por cierto. Una mujer que salta contra su marido apasionadamente, que cada vez que le dice que toque el piano ella chilla desafortadamente porque no lo soporta, que huye de él a muerte, que compra para salir del agujero, que se vuelve loca por la ópera porque se siente identificada con la historia culebrón de *Lucía de Lammermoor*... ¿Eso no es orgánico? ¿O es que solo es cálido si alguien llora, moquea, ama apasionadamente en el escenario...? ¿Realmente?

Escribe Marta: “También desaparecerá Emma al final de la obra, se levantará del sofá blanco sin que apenas nos demos cuenta y, aunque no hace falta que la veamos tomando arsénico, solo sabremos que el personaje de Flaubert se ha suicidado cuando su marido empieza a hablar de ella en pasado”. Me sorprende ese comentario, quizás ese día hubo un problema con los subtítulos, porque su monólogo final, mientras Charles le dice “qué estás haciendo, Emma, qué tienes en la boca...” ella está sufriendo convulsiones porque se ha tomado el veneno para las ratas... y muere. Entonces llega el magnífico monólogo de Charles con el que tienen todo el sentido las flores que ha preparado desde el principio. No es una muerte realista ni son unas convulsiones realistas ni está el veneno real ni le sale espuma por la boca, pero creo que hoy en día eso ya se entiende.

Nos vemos en los teatros.

Carme Portaceli

MARTA GARCÍA MIRANDA

Marta García Miranda es una periodista cultural especializada en artes escénicas y literatura. Ha desarrollado la mayor parte de su carrera en la Cadena SER, donde ha sido guionista de programas, redactora en la sección de Cultura y directora del programa de información cultural 'La Hora Extra'. Ha dirigido los podcast 'Fuerzas Especiales' (Festival Grec de Barcelona) o 'Vamos con todo' (Fundación SGAE), colabora en El Ojo Crítico (RNE) y escribe en El Periódico de España (Prensa Ibérica), Público e Infolibre. Compagina el periodismo con su labor de comisaria independiente de artes escénicas.