



Quique Culebras y su teatro a domicilio

Jordi Martínez Torres

(Universidad Rovira i Virgili de Tarragona, España)

Con una formación ecléctica como actor, mimo, titiritero y director escénico, Quique Culebras (Cartagena, 1969) se establece en Barcelona en los años 90, montando diversos espectáculos que exploran en las posibilidades del hiperrealismo. En los talleres del Obrador de la Sala Beckett (Barcelona), se forma como dramaturgo de la mano de Carles Batlle, Victoria Spunzberg y Paco Zarzoso, entre otros. De esos talleres surgen algunos de los textos que Quique Culebras produce con su compañía TeatrodCerca¹, fundada junto a los actores Oriol Grau, Edu Telletxea, Carmen Flores y Laura Barba. Con esta compañía de micro-formato, ha montado *La Carcoma* y *La Ceniza*, espectáculos hiperrealistas que son representados en los salones de casas particulares, aprovechando la propia decoración real como escenografía del espectáculo. Ha puesto en escena también *Tot és Veritat (Todo es Verdad)*, en 2007, también en Barcelona, con la actriz Lola Galván, sobre la experiencia del cáncer de mama (dirección y dramaturgia). Su texto *1300 gramos* ha sido escogido para el espectáculo 2009 en la R.E.S.A.D. (Real Escuela Superior de Arte Dramático) de Madrid, bajo la dirección de Juan José de la Fuente. Ha dirigido la comedia *Posdata: Tu Gato ha muerto*, producción de La Bámbolea (Madrid 2009); y en coproducción con Vania Producciones, *Fando y Lis*, obra pre-pánica de Fernando Arrabal, estrenada en el Festival de Teatro Contemporáneo de Alicante (2008), que podrá verse en temporada en la Sala Tantarantana de Barcelona (octubre 2009), en la que se explora el teatro absurdo bajo una fuerte carga emocional.

Conocí a Quique Culebras, hará unos cuatro años. Asistí a la representación de una de sus obras en el salón de casa de una amiga. Reconocerán que eso es algo inusual. Ese día vimos *La Ceniza*, la pieza que interpreta el elenco masculino de la compañía. Poco tiempo después, animé a un grupo de amigos y conocidos a

¹ Información acerca de TeatrodCerca: <http://www.teatrodcerca.com/inicio.html>



traer *La Carcoma*, la obra interpretada por mujeres, al comedor de otra amiga. Redescubrí a la compañía al finalizar un taller de teatro en el Centro Penitenciario de Tarragona. TeatrodCerca se prestó a actuar gratuitamente delante de un grupo de presos, como colofón de final de curso.

Se trata de un teatro puro, ínfimo, austero en la forma, que apuesta por la experimentación, buscando en la esencia de las emociones. Es teatro de cerca y a domicilio. Van de casa en casa, de salón en salón, curioseando entre las reacciones de un público muy variopinto. Han actuado en casas de multimillonarios, en salones destartalados y hasta delante de una abuela, como premio de un programa de radio. Pero tienen claro que las emociones no entienden de edad, ni de género, ni de clase social.

Lo dispongo todo tal cual aparece en sus obras. Realizaremos la entrevista en el salón de mi casa. Quique se acomoda en el sofá. Traigo las cervezas, unas patatas...



Quique Culebras

- En agosto del año pasado hicimos una fiesta para celebrar las 250 representaciones del espectáculo

- 250 casas en Tarragona...

-En Tarragona, Barcelona... hemos actuado también en Granada, en Galicia, en Madrid, Valencia...

- ¿Por qué hacéis teatro a domicilio?

- Hacemos teatro en las casas, nos hemos cargado ya, de entrada muchos de los códigos tradicionales del teatro convencional. El espectador no se desplaza a un teatro, no se sienta en una butaca; el espectador no tiene que guardar silencio cuando se apagan las luces porque no hay luces, no hay sonido. El espectador está sentado a medio metro del actor, prácticamente en el escenario, está dentro de la escenografía, está sentado en el suelo, en un cojín, en una silla... tiene una copa de vino en la mano o está sentado en un ángulo en el que ve a los demás espectadores. El acto de representar, para nosotros, es un acto de acuerdo colectivo. Cuando un espectador va a un teatro, compra la entrada, entra, se sienta, se quita la chaqueta, charla un rato, se apagan las luces... y comienza un espectáculo que sabe que no le va a amenazar, que sabe que le deja en el patio de butacas. Nosotros intentamos romper ese código convencional que tan a salvo deja al espectador, pero no usamos una fórmula agresiva de provocación, sino una fórmula diferente en el sentido de ir hacia las emociones de los personajes. Destruyendo la capa racional a la que sabemos que se va a agarrar el espectador cuando ve un espectáculo convencional. Cuando el espectador no se puede agarrar es como si caminara sobre una fina capa de chocolate, de repente el chocolate se derrite y el espectador cae, y cae en un universo de emociones. Y no tiene nada más donde agarrarse que a las emociones que expresan los personajes.



- ¿De qué va *La Carcoma*?

- *La Carcoma* presenta una conversión de dos mujeres, de dos amigas y a lo largo de esa conversación banal se desgranar los universos sentimentales, emocionales y vivenciales de esas dos mujeres. Representan modelos de mujer diferentes, y ese contraste hace que afloren, justamente esas diferencias y esos conflictos entre ellas. A partir de sus formas diferentes de ver la vida, de concebir las relaciones, el papel de la mujer en la vida contemporánea, el grado de madurez del feminismo... Es una reflexión sobre todos estos temas, aplicada a esos dos casos concretos. Vierte muchas opiniones, lo que hace que el espectador también tenga tendencia a verter opiniones sobre lo que los personajes dicen. Pero al mismo tiempo, paralelamente están trazando una red estrecha de emociones, que son las que nos marcan la individualidad de cada una.

- Y ¿de qué va *La Ceniza*?

- Es una obra que también pretende reflejar los universos de los personajes. En este caso, desde el punto de dos hombres. Los valores masculinos relacionados con el mundo laboral, con el mundo de la pareja, con el mundo de los valores éticos, el dinero, la provisión de supervivencia y la construcción de la familia... Son elementos que están subyaciendo. Como en *La Carcoma*, en *La Ceniza* se manifiesta también de una forma muy banal. Mantienen diálogos muy poco trascendentes; no son obras filosóficas. Hablan de cosas muy cercanas, muy cotidianas y triviales. Sin embargo, el espectador percibe que, debajo de las palabras, los personajes están hablando o tratando de hablar de sí mismos. Esto es algo que también forma parte de la educación masculina, en muchas de nuestras culturas occidentales. Los hombres somos más capaces de hablar indirectamente de nosotros o de nuestro interior, hablando de cosas muy lejanas a nosotros. Hay una pequeña fábula durante el espectáculo, a propósito de las técnicas para matar al presidente de los Estados Unidos. Y con ese juego aparentemente banal, se están midiendo las



fuerzas entre ellos. Y estamos viendo cuál es el grado ético; es una especie de barómetro ético entre los dos personajes. Esta forma indirecta de plantear su mundo interior, a mí me interesaba mucho reflejarlo, porque creo que es muy masculino y porque tienen un atractivo indudable.

- El hecho de que sean dos mujeres y dos hombres no debe ser arbitrario...

- No, no lo es... No quería confrontar a un hombre y una mujer directamente, para que los puntos de basculación, los puntos de equilibrio en el espectáculo, fueran más indirectos. No quería centrarme en el mundo de confrontación de sexos, sino en el mundo de exposición y de apertura, de confianza, de la amistad. En realidad, los dos espectáculos están mostrando los valores de la amistad, o confrontación de la amistad. En el caso de *La Carcoma*, nos damos cuenta de que cualquier madera, por muy buena que sea, puede ser carcomida. La carcoma es un bichito que deja la madera muy débil, muy frágil... Y en el caso de *La Ceniza*, el título es una metáfora sobre cómo se puede consumir una amistad, hasta convertirse en ceniza. La amistad o la confrontación con el concepto de amistad es lo que me interesaba más.



La Carcoma

- ¿Cómo surge la idea de interpretarlas en los salones de las casas?



- En realidad, lo que queríamos hacer es las dos obras en el escenario, la versión completa, digamos. Pero uno de los chicos se retrasó mucho con el aprendizaje del texto y las chicas ya estaban muy avanzadas en el ensayo. Entonces se planteó mostrarlo a algunos amigos para ver qué tal funcionaba y ponerlo un poco en marcha. Y ahí nos encontramos con el concepto de hacerlo en las casas. Entonces hicimos una serie de cambios y empezamos a explorar las posibilidades que tenía el hecho de representar en un espacio reducido, con el público muy encima y de trabajar en los condicionamientos que eso supone para el actor. Descubrimos un tipo de interpretación muy veraz, muy implicada y muy detallista, digamos, una interpretación completamente sincera. Adaptarnos a ese lenguaje diferente supuso un gran trabajo y fue muy interesante. De modo que la otra pieza, la pieza de los chicos ya empezamos a trabajarla orientada a eso.

- Y eso, ¿cómo lo trabajas con los actores?, porque desaparece la cuarta pared...

- Ellos trabajan con un nivel de concentración brutal. Antes de actuar deben hacer un ejercicio muy importante de concentración. Al comenzar, llevan a cabo un ritual que les permite integrar al público, pero al mismo tiempo quedarse en su sitio. Ellos miran al público a los ojos antes de empezar. Los actores tienen la consigna de mirar al público, a cada uno de los espectadores a los ojos y establecer con ellos íntimamente un pacto: yo voy a actuar, yo voy a hacer un personaje para ti. Tú lo vas a ver y sin truco.

- Es como un momento de catarsis, de cambiar de persona a personaje. Pero, el público puede sentirse intimidado, porque no deja de ser teatro, y el hecho de que de repente el actor te esté mirando a los ojos...

- Hay una relación nueva entre el espectador y el actor, no entre el espectador y el teatro, sino entre el espectador y el actor. Se establece una relación nueva, diferente. O por lo menos nueva para nosotros. La complicidad que se establece es de igual a igual, es decir, en ese momento hay un reparto de roles: los dos somos



iguales, pero yo voy a actuar. Es un acto de sinceridad actuar y que el actor establezca ese pacto.

- Se establece un diálogo más comprometido...

- Mucho más comprometido, porque es un diálogo, explícito, a través de la mirada de los actores. Los actores se sientan en el sofá, o en la silla donde van a actuar y buscan los ojos de los espectadores, de cada espectador y les miran. Ese pacto que se establece es: yo, Oriol Grau o yo, Carmen Flores; yo, Laura Barba o yo, Eduardo Telletxea, voy a actuar para ti. No para una masa informe que se llama público y que está en el patio de butacas.

- Pero el hecho de mirar a cada espectador a los ojos, ¿es un regalo?, ¿una manera de establecer ese diálogo?, ¿o es un mecanismo de defensa para protegerse del público?

- Cuando los actores lo han vivido como un mecanismo de defensa ha fracasado, porque después ellos están expuestos todo el tiempo, mientras están actuando.

- Porque el público puede sentirse retado...

- Porque el público puede sentirse retado o puede sentirse expulsado del acto teatral. Hay un ingrediente ritual, en la mirada. Como en todos los ritos, hay un acuerdo y un reparto de roles. Convierte la actuación en un rito, en una actuación simbólica. Es una especie de complicidad, en la que las dos partes saben bien lo que hay en juego.

“Espera, que voy a buscar otra cerveza...” Digo, como pasa en la obra, si no recuerdo mal...



-Parece que la intención es encontrar la esencia del teatro... hablas de veracidad, realismo, de hiperrealismo... ¿Para ti el teatro es eso? ¿Huyes de lo espectacular?, ¿o para ti esto también es espectáculo?

- Cada vez tengo menos claro lo que significa espectáculo. Lo que sí que tengo claro es que el teatro, o es un acto de comunicación humana que va un poco más allá o no sirve para nada. No tengo nada en contra del teatro como entretenimiento, obviamente, pero le exijo al teatro algo más, si se pueden dar las circunstancias. Ese algo más que le exijo es una comunión entre el espectador y el actor. Es una cercanía que no puede producirse de ninguna otra forma, más que en ese contexto, por eso el teatro se diferencia del cine de la televisión o de la música o de cualquier otro medio de comunicación o de arte. Lo que lo convierte en vivencial es único. El espectador vive una experiencia. Puede vivir una experiencia en un espectáculo de La Fura dels Baus, porque están a punto de descuartizarle o porque lo amenazan con una sierra eléctrica y también puede vivir una experiencia sintiendo empatía por unos personajes a los que oye confesar sus intimidades. Esa confesión de intimidades, ese buceo en el alma humana de lo cotidiano, sin tragedia y sin los códigos habituales del espectáculo, hace que el espectador sienta empatía por los personajes, no tanto por la obra de teatro. Lo que intentamos con esto, o con lo que nos estamos encontrando, es que la teatralidad en la mente del espectador desaparece, porque también desaparece en nuestra intención. Lo que procuramos es ofrecer una experiencia, yo creo que eso es de lo que se trata finalmente. El actor no puede repetir fórmulas. Integramos cada casa como una estenografía distinta. Esa escenografía condiciona totalmente. La mente del espectador, la mente de los actores, y también el funcionamiento y la propia idiosincrasia del espectáculo. Las obras no ocurren igual cuando la casa es más pobre o más modesta, o más destaralada, o más hippie, o más moderna, o más lujosa, o más grande, o más pequeña. Tampoco ocurre lo mismo en el ambiente cuando las representaciones ocurren en verano o en invierno. O cuando ocurren ante un grupo de amigos, que se conocen de toda la vida, o cuando son personas juntadas un poco más al azar...



- Entonces, las diferentes escenografías condicionan finalmente la obra...

- Sí, aunque la escritura de la que nosotros partimos es más de texto que de situación. Elaboramos unos diálogos y trabajamos sobre esos diálogos. Y lo que más no interesaba trabajar es todo lo que se genera en la comunicación humana a través del diálogo. La comunicación de emociones, de sentimientos y de ideas. Los gestos, las miradas, las actitudes físicas. Sobre todo, se trata de un proceso de investigación de la comunicación humana. Nos hemos dado cuenta de que no tiene fronteras económicas, ni de clase, ni de edad. Y es fascinante haber dado ese paso, descubrir eso. Al final, los ricos y los pobres tienen los mismos problemas, o muchos de sus problemas son comunes. Sus problemas son universales.



La Carcoma



- Y, puesto que entiendes el teatro como un medio de comunicación, ¿qué es lo que quieres comunicar?

- Vaya pregunta... me lo pregunto continuamente también... Si tuviera una idea muy clara de lo que quiero hacer con el teatro o con mi teatro, creo que no haría teatro. O haría otro tipo de teatro, no lo sé... La verdad es que ando buscando qué es lo que quiero hacer. En mi teatro hay una parte de mí, de mis inquietudes, de mi forma de ver el mundo... Y con los miembros de la compañía, lo que andamos buscando es este tipo de teatro muy veraz, hiperrealista. Cuando nosotros hacemos *La Carcoma* o *La Ceniza*, nos damos cuenta de que el espectador, durante prácticamente todo el tiempo, se olvida de que está viendo personajes y cree que está viendo personas. Eso conecta mucho con el teatro sin personaje. El teatro está yendo hacia esa dirección. Los directores y los actores están empezando a cargarse el personaje, como entelequia o como construcción intelectual y, sobre todo, como código de compra-venta. El artista contemporáneo, sale al escenario y pinta sobre su propia piel, no sobre un postizo. Cuantos menos postizos haya, más verdad hay y más percepción tienen el espectador de compromiso por parte del artista con sus ideas. El artista plástico que se hiere la piel o se produce dolor o que juega con su propia desnudez... en realidad lo que está buscando es la verdad.

- ¿Y no cuesta cada vez más encontrar esa verdad?

- Por eso cada vez encontramos artistas que llegan más lejos. Tenemos el caso de Angélica Liddell², del fotógrafo David Nebreda³... este compromiso que raya en unos límites, que cada cual sabrá cuáles son. Estos límites que los pone el propio artista, también los pone el propio espectador. Las indicaciones que hay ahí son de

² Angélica Liddell (Figueras, 1966), licenciada en Psicología y Arte Dramático: "Hay que poner al espectador en una situación extrema para que pueda reflexionar y para que le pueda generar un conflicto". "Trabajo generando conflictos inmorales para que el espectador llegue a conclusiones inmorales". Ver el video: <http://www.youtube.com/watch?v=EimaFW87xDc>

³ David Nebreda (Madrid, 195), fotógrafo y dibujante. Enfermo de esquizofrenia paranoide desde que tenía 19 años, no toma medicación y su única terapia la constituyen sus propias fotografías: "Mi propia realidad es peor que las fotos". Visita esta página: http://www.solromo.com/art_foto/nebreda.htm



búsqueda de la verdad. Vivimos en un mundo de afectación de la verdad, de manipulación de la verdad. El artista ha pasado muchos años, muchos siglos construyendo ficciones y ahora busca, no tanto entretener, sino encontrar un punto de expresión sincera. Durante el siglo XX, hemos descubierto que existe teatralidad en todo tipo de ritual, desde la liturgia de una iglesia, hasta los rituales profesionales o ciertos manierismos de los políticos cuando suben al estrado... Claro, todo eso son manipulaciones de la realidad, ficciones, y por tanto establecen códigos con el espectador. Los espectadores empiezan demandar ya, claramente, verdad. Que los dramas, los sentimientos, los conflictos que se produzcan entre los individuos que ven, sean reales, no postizos, o producto de un guionista, o producto de una industria, de efectos especiales, incluidos los efectos especiales de las emociones.

- Cuando vais a una casa, ¿qué pedís?, ¿qué es lo mínimo que debe tener la casa?

- Hemos actuado para cuatro espectadores y para cuarenta. Normalmente pedimos actuar en un sitio donde se nota o se percibe que se hace la vida habitual de la casa. Nos interesan las estanterías con libros de la gente, las fotos, el mobiliario, el entorno real... Entonces hacemos una distribución del espacio para que el espectador pueda acomodarse delante del sofá o en unas sillas y poco más...

-¿El atrezzo?

- Unas cervezas... el tabaco lo traemos nosotros (sonríe). Hay una característica que llama mucho la atención de los espectadores que es que los actores abren y se beben las cervezas que se toman durante el espectáculo delante de ellos. Es decir que normalmente hay un grado de alcoholismo en la obra, que interfiere, que provoca y que hace coherente ciertas reacciones que van ocurriendo. También eso preferimos no fingirlo y confiar... (sonríe). Al principio los actores tomaban vino y se emborrachaban demasiado pronto y no se justificaba que hicieran determinadas cosas en determinado momento. Estaban borrachos anticipadamente (reímos).



Entonces probamos con varios tipos de cerveza y cada uno tiene un grado de... (ríe), con eso también jugamos realmente. No es necesario que esto el espectador lo sepa, porque es gratuito. Pero para mí supone un grado de honestidad añadido y me gusta mucho.

-Y cenáis con el público...

- Cuando acaban las representaciones solemos hacer una cena, con un coloquio con los espectadores. Ellos nos dan sus opiniones y aprovechan para preguntar, nosotros también aprovechamos para preguntar... Y en ese coloquio nos damos cuenta de qué cosas llegan y de la variedad de interpretaciones que se producen y de la variedad de identificaciones con los personajes. Si tú no te identificas con alguno de los personajes, ni identificas a tu pareja o tus amigos inmediatos, seguro que conoces a alguien que está en una situación similar o que tienen una forma de mirar la vida similar. Y esto, está relacionado con que es inevitable que se genere una reflexión sobre cómo tomarse la vida o afrontar las cosas de la vida. A nosotros nos gusta mucho, porque nos permite percibir cómo se ha recibido la obra. Y a veces, se habla de la obra de teatro y, a veces, la obra de teatro nos lleva a veinte mil temas distintos... es fascinante.

- ¿Hacéis pagar entrada?

- No. Hemos acordado un caché y normalmente los espectadores, entre todos reúnen el dinero.

- Cuando yo vi la obra, no había caché, pasabais la gorra. Entonces me preguntaba, ¿la gente valora lo que hacéis? ¿La gente entiende que lo que está viendo es el resultado de mucho trabajo?

- Normalmente sí. El esfuerzo económico... es una reflexión interesante... Nosotros decidimos pasar a cobrar un caché estándar, porque pensábamos que resultaba injusto que algunos espectadores lo valoraran de una manera y otros, de otra o



que hubiera la posibilidad de que algunos espectadores tuvieran que hacer un esfuerzo mayor que otros. Entonces, pensamos en equilibrarlo de alguna manera, que sirviera para todo el mundo y para todas las ocasiones. El caché es muy económico, es casi simbólico y equivale a lo que se obtenía pasando la gorra en una circunstancia media. Pero de alguna manera, eso obliga a los espectadores también a plantearse previamente el valor de lo que van a ver, o que lo que van a ver tiene un trabajo estándar, digamos. Y, desgraciadamente, nos va mejor, desde que cobramos caché. Da la sensación de que si la gente puede no pagar o pagar a título simbólico, percibe la obra con un grado mayor de desinterés. Ven un trabajo interesante a nivel artístico, pero no profesional. Mientras que si hay el condicionamiento en su mente de que han pagado una especie de entrada, o han hecho una aportación concreta, entonces, lo que van a ver tiene un valor profesional. Además, subyace otro tema, que es la relación que tiene el hecho de pasar la gorra, con el arquetipo de la mendicidad del artista. Es muy romántico pasar la gorra para que cada uno libremente valore, pero también tiene un elemento degradante para el artista y también para el espectador. El artista no le está ofreciendo al espectador cualquier cosa improvisada, que la puede premiar o no, sino que lo que viendo es el resultado de un trabajo, que el artista valora y cuantifica, como un producto, por así decirlo. El elemento mendicidad, o el elemento colaboracionista o voluntarioso desaparece de forma radical. Aunque sea muy barato y muchos espectadores pongan menos dinero de lo que ponían al pasar la gorra de lo que ahora ponen para el caché.



Quique Culebras

- **Recomiéndame algo de teatro...**

- *Once*, en el Teatre Lliure de Barcelona, por ejemplo.

Acabamos hablando de Tolcachir, Daulte y, sobre todo, Veronesse. Un referente para Quique Culebras. También para mí. No saben lo presente que está el teatro argentino en Barcelona. Se levanta del sofá, nos despedimos y se va. ¿Se acabó ya la obra? Voy a recoger al atrezzo...

pachotafalla@hotmail.com

Palabras clave: Culebras- TeatrodCerca - *La Ceniza*- *La Carcoma*- teatro a domicilio

Keywords: Culebras- TeatrodCerca- *La Ceniza*- *La Carcoma*- theatre delivery