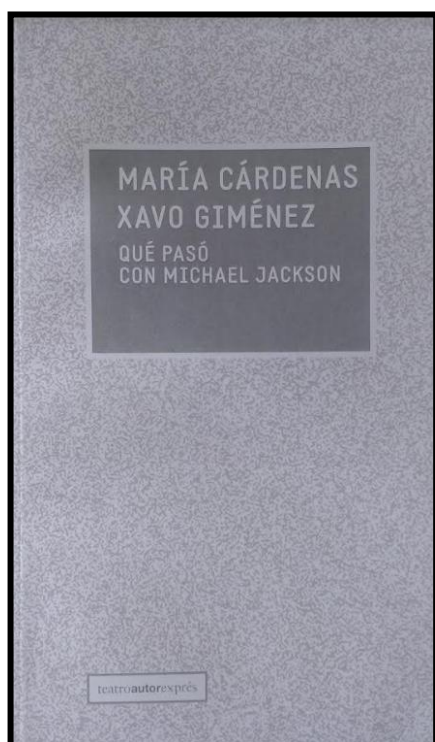


Qué pasó con Michael Jackson, de María Cárdenas y Xavo Giménez

Ramon Aran Vilà
Universitat Autònoma de Barcelona
ramon.aran.vila@gmail.com



CÁRDENAS, María y GIMÉNEZ, Xavo: *Qué pasó con Michael Jackson*, Madrid, SGAE, 2019. Colección: Teatro Autor Exprés, 50 pp. DL: M-2235-2019.

Hablar del dúo dramático que forman en la compañía La Teta Calva (2013-) la argentina María Cárdenas (1970), que a veces firma como Iaia Cárdenas, y su pareja, el valenciano Xavo Giménez (1975), es hablar de un teatro que pretende incidir, a base de carcajadas y mordiscos, en la realidad cotidiana y sociopolítica del espectador, sobre todo el de Giménez. Digo *espectador* y no *lector* porque sus trabajos tienen como realidad primera la escena y afirman no preocuparse demasiado por su publicación (Gil 2017). De hecho, son voces que, aunque premiadas con galardones

importantes –por ejemplo, Cárdenas recibe el MAX 2017 a la mejor autoría revelación y el de mejor texto de los Premis de les Arts Escèniques Valencianes 2018 por *Síndrhomo* (2015), y Giménez, el Premio Teatro Exprés de SGAE 2015 por *Llopis* (2015)–, no han tenido suficiente recorrido editorial para consolidarse como lo que son: uno de los tandems más interesantes de, como mínimo, la literatura dramática valenciana actual, cosa que se revela en *Qué pasó con Michael Jackson*, una «comedia negra», según palabras de Giménez (MANSERGAS 2018), escrita a cuatro manos y premiada, junto con otros cinco textos, en el certamen Teatro Exprés de SGAE 2018, en cuya colección se publica (2019), un año después de haberse estrenado en el Teatre El Musical de Valencia (2 de febrero de 2018) y de haber hecho gira desde el Teatre Talia hasta Madrid (Sala Cuarta Pared) o Zaragoza (Teatro Arbolé), entre otras poblaciones.

Más allá de numerosas piezas breves en obras colectivas, de Giménez se han editado *Penev* (2014) y *Llopis* en un volumen de la colección «L'Apuntador» de Petit Editor (2016), mientras que de Cárdenas se han publicado –mayormente en circuitos de difícil difusión– la pieza breve *Happy Meal* (Episkenion, 2014), *Adiós todavía* (Premi Ciutat d'Alcoi 2013, en la «Colección Teatro Autor Exprés» de SGAE, 2014), una pieza para el espectáculo *Hijos de Verónica* (Petit Editor, 2016) y *El farol del Mandinga* (Instituto Valenciano de Cultura, 2018). Los dos son autores del siglo XXI, pues Cárdenas empieza a escribir en 2012 y Giménez, con una notable carrera de actor, director y escenógrafo en compañías como La Pavana, Albena, La Dependent, Teatre Micalet o Culturarts, hace sus primeros pasos como autor –en valenciano– en Purna Teatre con *Trifàsics* (2009), *Yes We Camps* (2011), *Star Farts* (2013), a la que seguirá más adelante *Espana* (2016), una trayectoria marcada por la crítica social y política, con la crisis de telón de fondo, bajo el prisma de un humor un tanto macarra. Con La Teta Calva, Giménez escribe en solitario, además de *Penev* y *Llopis*, *Ártico* (2014).



Ambos inician la escritura a cuatro manos con obras pensadas para un auditorio infantil con *El oro de Jeremías* (2015), *Les aventures de T. Sawyer* (2016) y *El tambor de Cora* (2018). *Qué pasó con Michael Jackson* es su primera colaboración autorial para un público adulto, a la que sigue *El muro* (2019), a partir de Pink Floyd. Poner la etiqueta *infantil* o *adulto* a su teatro es simplista –pero lo hacen ellos en su página¹ por el hecho de que sus transgresiones escénicas pueden interesar a todo tipo de público, especialmente en la obra sobre Jackson, cuya tema es la neurosis colectiva acerca de la obsesión de reconocimiento que acarrea la tan arraigada presencia de las redes sociales. El título juega a confundir: uno se puede pensar que la obra analiza los dimes y diretes, la prensa amarilla, de la biografía del Rey del Pop. Pero no es así. De hecho, se evitan casi todas las referencias a su parte más oscura, a la pedofilia, que el documental de HBO *Leaving Neverland* (2019) ha sacado a relucir. O que es un musical. Y aunque contenga música y alguna canción, no lo es en esencia, pues la música no es el *quid*. Su pieza, estructurada como juego de espejos a partir de recursos del teatro documental sobre la supuesta muerte de Jackson, nos cuenta la desgracia de una *influencer*, Diana, arrastrada al borde de la tragedia por la vacuidad de una sociedad enferma que cuantifica el valor de la gente en función del éxito que tenga en esta otra realidad (¿o es *la* nueva realidad?) de las pantallas. Si bien no se hace crítica política como en *Penev* o *Llopis* (GIMÉNEZ 2016), es una pieza de enorme sacudida social. Siguiendo el estilo de La Teta Calva, hay sobriedad en el número de personajes (Billie, Ben y Diana) y en el espacio, dividido en dos partes con significación escénica contrastada: «un pequeño plató de televisión vacío y blanquecino», una especie de no-lugar que, con el juego de luces, puede ser cualquier lugar, que deriva especialmente hacia una habitación de hospital, ocupada mayormente Ben y Diana, y «en otro rincón del escenario hay

¹ Visitad latetacalva.com [consulta: 25 de abril de 2019].



focos y cables» (CÁRDENAS y GIMÉNEZ 2019, 6)², la antesala del plató, que ocupa Billie, el demiurgo, interpretado por el dramaturgo Xavo Giménez, como ya lo hiciera en *Penev*.

Aunque bebe de la fragmentariedad post-dramática y de su juego con la presencia y la metateatralidad, al final se nos cuenta una historia entre dos hermanos (Ben y Diana) que transcurre en un espacio metafórico, como si fuera una alegoría de nuestra sociedad, pues es a la vez habitación de hospital y plató, con un pequeño arraigo valenciano, ya que durante la obra se dice que Diana es de Benimaclet, cosa que no le quita el valor genérico. La pieza se sitúa en un tiempo impreciso que asumimos como el de la recepción, un tiempo dramático que no puede sobrepasar las dos horas que tiene Diana de permiso para salir del hospital; una historia entrecortada por las aportaciones videográficas sobre Jackson a cargo de Billie, que actúa como si fuera un narrador brechtiano y regidor y autor de la obra dentro de la obra que, supuestamente, interpretan los hermanos.

Si nos fijamos en la estructura, veremos que, sin escenas ni actos, se urde por las entradas y salidas de los personajes, con un espacio clave que es el baño, donde se puede desencadenar el suicidio de Diana a base de pastillas, además de los recursos videográficos, que podrían delimitar la pieza en cuatro partes más un epílogo. Así, la primera se introduce con un monólogo de Billie a la platea casi como si fuera Jackson en la gira *This is it* (2009), la que no se llegó a hacer por su muerte repentina; además, se presenta uno de los hilos de la historia: la puesta en duda de la muerte del Rey, con invitación al espectador a buscarlo por su cuenta (p. 7-9). Billie tiene aquí casi un papel de acotador, pues ordena los elementos dramáticos de transición y describe el espacio de los hermanos y la historia que sigue: el reencuentro de Ben y Diana en que ese le confiesa que fue llamado para hacerse cargo de ella después de un intento de suicidio (9-16). Se nos informa que Ben está en el paro. Al hermano parece que le faltan las

² Para no sobrecargar el texto con referencias de la obra, se advierte que todas las citaciones en paréntesis sin más provienen del texto reseñado.



palabras, pues, como si no supiera el guión, recurre a la ayuda de Billie para poder dialogar con una hermana, diagnosticada con adicción al móvil (*nomofobia*), con la que, en esencia, hace mucho que ha perdido la comunicación. Cuando Ben se va al baño, Diana simula entrevistas falsas, lo cual nos sugiere pérdida de contacto con la realidad, su megalomanía, y se entrevista con Billie a propósito de la muerte, la clave de la intriga de la obra (16-17). Ahora es ella la que se va al baño, y Billie, siguiendo su rol, conversa con Ben sobre los antecedentes de su hermana (17-20), como si se tratara de un drama zoliano. A la salida de Diana, los tres hablan sobre funerales (20-22) y Diana recuerda, con admiración, que «Michael la petó en su funeral» (21) en asistencia. Ben le habla por primera vez con crudeza de su realidad. Ben habla poco, pero tiene el don de concentrar los grandes momentos. Ella se va al baño y él se huele que algo puede pasar.

La segunda parte se abre con otro monólogo de Billie (23-24) sobre *This is it* y sobre cómo se ha ido podido recabando indicios de que lo de Michael «[t]odo es falso», y pide que le creamos cuando asegura que las fotos que muestra, entre ellas una mujer con gafas asistiendo a su funeral, son en realidad de un Michael enloquecido por curiosidad morbosa. Se vuelve a la historia de súbito y escuchamos a Diana desde el baño, quizás su auténtico espacio, escondida, diciéndonos quién es por primera vez en un monólogo torpedeado por las imprecaciones de Ben para que salga, pues se teme lo peor, y alentada por las indicaciones de Billie, que, como director de escena, le exhorta a seguir. Es el primer choque en que Ben actúa contra las órdenes del jefe, lo cual irá *en crescendo*, complicando la tranquilidad de estar viendo solo una representación. En el diálogo posterior a tres bandas (25-31), la relación Ben-Billie se recrudece, hasta al punto de que ese quiere variar aspectos de la obra y el otro se niega (otra vez *Penev* en la sombra). Los dos hermanos se van a hablar al baño, en un diálogo silenciado absolutamente relevante, pero solo leemos el monólogo de Billie –transformado significativamente ahora en el padre de ellos–, sobre la importancia de los nombres, con la obsesión de que sus hijos «sean lo que



quieran. Pero que sean los mejores». Es por eso que retumba el gran lema de la obra: «Hay que hacer lo que hay que hacer» (32). Salen hablando del baño sobre su padre, y de su cólera, en un breve diálogo (32-33) truncado por otro monólogo sobre Jackson de Billie, sobre «Thriller» (33-34), pieza que va bien para recoger el símbolo de los muertos en vida y precipitar el final de la historia.

Ben, desde el inicio de la pieza, trata de hacer salir a su hermana del hospital para que le de el aire en una terracita del puerto, pero ella se resiste alegando que no quiere que sus fans la vean tan desmejorada, una ilusión inducida por no querer asumir que la realidad virtual no se traduce en presencia. En el final del monólogo de Billie, se indica cómo va a proseguir la historia: «dos hermanos [...] que han decidido arreglar las cosas en una terracita del puerto» (34), lo cual no sucede, cosa que pone más en crisis la fiabilidad de lo que se nos dice, quizás para acrecentar el criticismo del espectador. En esta parte, Ben invade el espacio de Billie y se dirige al público en un soliloquio sobre la morbosidad intrínseca de una sociedad que funciona a partir de los recordatorios de las muertes (34-35) y sigue un diálogo sobre pósters con muchos referentes pop tan de cine, de música como de personajes populares (35-38), lo cual lleva a los pósters del Rey del Pop y a la introducción de la última parte con otro parlamento de Billie sobre fotos que demostrarían la supervivencia del mito (38-39), un texto que hace ironía sobre la idoneidad de hablar de Michael en medio de la historia de Diana: «Todo tiene un porqué. Ya lo entenderéis y os vais a cagar. [...] [Diana] no sabe qué se le viene encima. Es algo gordo. Es un buen pastel en toda la jeta» (39). Seguidamente, Diana canta una canción sobre Ben (40), que recuerda la canción «Ben» que Jackson compuso en 1972, y que dio título a su segundo álbum. Seguramente es la parte menos ligada a nivel textual, porque no se entiende la razón que la prepare, pero escénicamente tal vez funcione. Sigue un parlamento de Billie como narrador con un breve diálogo con Ben (40-41) que pone de manifiesto, de forma un tanto brechtiana, las razones económicas que explican que el hermano quiera



hacerse cargo de Diana. Finalmente, tenemos el clímax (41-46), en un diálogo en el que Billie se anula, en que Ben por fin estalla y hace que Diana se dé cuenta de la realidad: «Lo que pasa es que... te lo voy a decir... Es bien sencillo, Diana. No me puedes pagar ni la multa del coche. Eso pasa» (43), lo cual se suma a la revelación de que el médico le obligó a suprimirle la cuenta de Instagram, una suerte de muerte en vida para la *influencer*, y que evidencia que todo lo que ella ha dicho sobre el interés e atención de sus fans es pura invención. Después de apelar a su cordura [«No olvides tus gafas» (42); «Coge el espejo y pásale Cristasol. Pásale Cristasol de una vez y ve las cosas como son» (44)], Ben le anuncia la realidad: «No eres nadie. No hay nadie. Pero nadie. [...] Diana, la gente no te mira. La gente mira al suelo. [...] Deja de soñar con Neverland desde tu piso de Ikea. [...] Deja de subir el plano para esconder la papada. La vida es una papada» (44). En esta parte, Ben ha ido organizando los focos y las cámaras del set, como si ahora mandara él (quizás solo es la forma de decirnos que ahora él ha asumido el rol protagonista, y también la voz), pero a la vez es como si se preparara algo que, en el fondo, nos distancia de la gravedad de la escena. Y al final de tanta tensión, se ponen a bailar como si fueran amantes, «para despedirse», dice la acotación (46). Ben se va. Diana inicia un diálogo neurótico con Billie que ahora vuelve a ser su padre (46-47), el que la arrastró desde pequeña para hacer de ella una mujer de éxito. Después de coger un bote de pastillas, Diana se va al baño para terminar la función. Luego de un minuto, llega el epílogo: Diana sale travestida de Jackson para que Billie la/le entrevista (48-50), y tienen un diálogo sobre la obra, lo que recuerda los epílogos de Brecht, con un punto de humor que quita transcendencia, aparentemente, al mensaje. Diana/Michael establece, irónicamente, una fórmula para el éxito: «Elegir un personaje famoso suele funcionar. [...] Hablar al público y no olvidar la comedia. Que no dure más de hora y media. A la gente le gusta reír un poco, Billie. Hay que hacer lo que hay que hacer» (48-49), una forma de decirnos que los creadores no distan de la vacuidad de los *influencers* cuando se dejan arrastrar hacia la



producción de obras comerciales. Y al final, el gran silencio de la obra. Billie le pregunta sobre su padre y Michael/Diana cambia de tono: «No, no. De mi padre, no» (49-50).

Durante la obra se va generando la intriga acerca de la figura paterna. Diana llega a decir que es «la figura angular de todo esto», una figura que aún le genera «un pedazo de miedo» (29). Lo considera «el lobo feroz, ¡el fantasma!», en un fragmento en que sabemos que Ben necesita atención psicológica (30), quizá por abusos de la niñez. Del diálogo en silencio que mantienen en el baño, Diana sale diciendo: «A mí también me dio, no te pongas la medalla» (32). Ella también es una víctima, como se manifiesta en aquello que no dice en el diálogo final con Billie/Padre: «¿Por qué tengo que hacerlo bien o si no...? O si no. O si no. Grábate esto en la cabeza, Diana. O si no...» (47). Es justo después que decide suicidarse. Despojarse de identidad y salir como máscara, como Michael. No está de más recordar el paralelismo con la biografía del mito: su padre, Joseph Jackson, es famoso por la exigencia a sus hijos para que se convirtieran en estrellas desde temprano, llegando incluso al abuso. No en vano Billie dice a Ben –que es músico– que él es como Marlon Jackson, siempre lejos de los focos. De hecho, los nombres de la obra, todos anglosajones, si bien sugieren una pérdida de identidad en un mundo que cuestiona la autenticidad, son pequeños tributos a la biografía. De Ben ya se ha dicho que da título a una de las canciones de Jackson, pero, de hecho, esa canción va dedicada a una rata de la que nadie quiere ser amigo. La soledad de Ben es también la soledad de aquellos que no juegan a la virtualidad. Por otra parte, no es desdeñable que uno de los grandes imitadores de Jackson sea un alicantino que se hace llamar Ben Jackson. Billie asume el nombre de una de las canciones más famosas, la que dio pie, nunca mejor dicho, al *moonwalker*. Diana, por otra parte, tiene un nombre dual. Es el único asumible en una cultura hispanohablante, pero en la obra se menciona a Lady Di, como otro de esos mitos desgraciados de los 90, alguien que tampoco supo encajar con la fama. Además, Jackson compuso «Dirty



Diana», que dibuja una *groupie* dispuesta a todo para encamarse con los artistas con el único fin de saborear la fama. Es un personaje vacío y sucio, como lo es, en el fondo, Diana, que revela que se intentó suicidar para dar un repunte de popularidad. La cuestión de los nombres no termina aquí, pues se juega con ellos desde el *dramatis*. Quizá por error, quizá no, Ben no aparece nombrado como tal, sino como Charlie, que no aparecerá.

Otra concesión es nombrar Quincy al técnico, personaje en la sombra, pues el productor de Michael era Quincy Jones. En la representación, que no en el texto, Ben (Carles Sanjaime) acaba llamando a Quincy con el nombre real del técnico: Ximo. Esta condición difusa entre la realidad y la ficción se potencia con las invitaciones de Billie al público a proseguir la relación una vez terminada la pieza, cuando glosa las imágenes de Jackson: «Después de la obra os paso los *links* y lo vais a flipar» (39). La verdad y la ficción es un juego de capas aparentemente delimitadas por los dos espacios, pero hay un diálogo continuo entre ellos. El toque de distanciamiento evita una lectura demasiado fácil, pedagógica, de frases como la de Billie: «todo esto que os digo es la puta verdad» (24). La distancia irónica evita que las piezas de teatro crítico devengan panfletarias.

A nivel estilístico, cabe destacar un cierto gusto por la sentencia, por frases lapidarias, o buenas frases «de azucarillo» (35) como dice Ben, momentos en que el texto reluce como interesante literatura dramática, especialmente en torno a la muerte. Así, Diana se deja arrastrar por la destrucción con frases un tanto tópicas como: «Matarte para que no te olviden. La muerte es lo único que nos hace eternos» (17), «La muerte vende» (42) o «La muerte es poder, Ben» (43), a lo que él replica, con gran crudeza: «Si te mueres, te olvidarán en un par de semanas» (43), que recuerda una frase anterior de Billie: «El tiempo lo curará todo. El tiempo que tardarán los *followers* de Diana en olvidarse de ella y en seguir a la siguiente víctima» (41). Ben resume la obra con sus grandes frases, punzantes, como: «Detrás de todo póster siempre hay una pared» (35). Una realidad mediocre que se tiene que asumir para sobrevivir: «Curarse es tratar



de ser uno más» (41). Especialmente interesante es el uso de un lenguaje oral con tendencia al vulgarismo en los momentos clave. Una estructura lingüística que a lo largo de la obra utiliza la reiteración, el paralelismo, para generar un eco que da ritmo y naturalidad, dando la impresión de una cierta circularidad del yo, como con la explosión de Ben: «Tu decorado de mierda (A Diana) para tu vida de mierda. Y yo ilumino el set de mierda. Eso sí que es caer bajo. Soy el barrendero del vertedero. Ese soy yo. Soy el cartón de tubo que te encuentras al final del papel del culo. Ese soy yo» (45).

Más allá del caso particular, Ben hace dos reflexiones que tienen valor general acerca de una sociedad enferma, diatribas que no son puestas en cuestión y que albergan la tesis crítica:

El otro día vi... te lo juro, te lo juro por Dios..., vi a una madre dándole una papilla a su hija, tendría unos dos años..., y el padre estaba con ellas. Estaban los tres allí. La madre con la cuchara y el padre con el teléfono con un vídeo de esos. ¿Sabes que hay vídeos de gente jugando con juguetes? Niños que ven vídeos de gente mayor que juega con juguetes de niños. [...] Los tres eran la viva imagen de este mundo que ha tocado techo. (19)

O bien hablando de los *influencers*:

Lo tuyo es grave, Diana. Sois un ejército. Sois una plaga. Sois la grieta del paisaje. Dejad las cosas como están. Deja el filtro. Deja tu perfil. [...] Una mierda es una mierda aunque la pases por el Photoshop, ¿entiendes? (45)

No es baladí que se haga referencia a la serie *The Walking Dead* (17), en una obra que, aunque con grandes dosis de humor al estilo de los hermanos Cohen, parece un tanto más oscura que *Llopis* y *Penev* por la circularidad del tema fúnebre, si bien la sensación de angustia es mayor en esas obras. Giménez explica que él se ha encargado más de la estructura y Cárdenas de la dramaturgia, sobre todo en torno a las complejas relaciones familiares (RODRÍGUEZ [2018]), en lo cual sobresale. El valor actual de la obra es incuestionable, pues no hace falta recordar, por ejemplo, el suicidio de la *influencer* Celia Fuentes. Hay que añadir que, si bien Billie asume el papel



de la acotación en muchos pasajes, estas tienen un valor dramático, narrativo, literario, que obligan al director a decidir si explicitarlas en un montaje. Como texto, es un buen artefacto entre brechtiano, naturalista, con recursos del teatro documental, y post-dramático, un *cocktail* que funciona - pese a alguna transición fallida- y que denota en gran medida el maestrazgo de Sanchis Sinisterra en Giménez, especialmente en lo que se no dice, que se concentra especialmente en Ben. Giménez parece creer en dramaturgias que se ocupan de las personas desechadas, como en sus obras anteriores, siguiendo los pasos de Arthur Miller en *La muerte de un viajante*, vindicado en el montaje de *Llopis*. Un teatro de resistencia, de implicación social, que hace creer que las tablas aún son útiles. O como dice Giménez: «El teatre que no es fa per canviar la societat és un teatre mort. Fa dubtar fins i tot de la paraula teatre, que per a mi és sagrada. Exigeix un compromís com a creador, ser altaveu de la societat i de les injustícies. I no cal que siga un drama, pot ser una comèdia o un cabaret. Però el teatre ha de molestar» (ALIAGA 2015, 55).

Esperamos más publicaciones de este dúo y les emplazamos a que se atrevan, por qué no, con textos en valenciano. No es nada exagerado pensar que la obra de Cárdenas y Giménez ratifica el juicio de una autoridad como Josep Lluís SIRERA (2004, 25): «em fa l'efecte que els dramaturgs valencians actuals més interessants escriuen en castellà».

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, Xavier. 2015. «Xavo Giménez. “Per a mi la paraula ‘teatre’ és sagrada”», *El Temps*, 1633, 29 de septiembre de 2015, pp. 54-55.
- CÁRDENAS, María y GIMÉNEZ, Xavo. 2019. *Qué pasó con Michael Jackson*. Madrid: SGAE, «Teatro Autor Exprés».
- GIL, Manolo. 2017. *Fira del Llibre 2017. Xavo Giménez, Llopis / Penev (El Petit Editor)* [en línea]. Entrevista a Xavo Giménez. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7kfOYjZE-1g> [consulta: 25 de abril de 2019].



- GIMÉNEZ, Xavo. 2016. *Penev. Llopis*. Valencia: El Petit Editor, «L'Apuntador (Teatre)».
- MANSERGAS, Ana. 2018. «Qué pasó con Michael Jackson» [en línea]. En: *Hoy por hoy. Locos por Valencia* [en línea], Cadena Ser, 6 de junio de 2018. Entrevista a Xavo Giménez, María Cárdenas y Verónica Andrés. Disponible en https://cadenaser.com/emisora/2018/06/06/radio_valencia/1528289470_126082.html [consulta: 25 de abril de 2019].
- RODRÍGUEZ, Rafa. [2018]. «La vida es una papada» [en línea]. En: *Verlanga*. Entrevista a Xavo Giménez. Disponible en <http://verlanga.com/escenarios/la-teta-calva-que-paso-con-michael-jackson/> [consulta: 25 de abril de 2019].
- SIRERA, Josep Lluís. 2004. «Introducció». En: Policarpo, Jaume; Benavent, Enric, i Calinca, Tadeus. *Teatre valencià contemporani*. València, Tres i Quatre, pp. 7-70.

