

Universitat de València
Facultad de Filología, Traducción i Comunicació
Departamento de Filología Española



**Nuevas tendencias dramáticas
en el cambio de siglo.
Tres autores valencianos:
Gabriel Ochoa, Xavier Puchades
y Arturo Sánchez Velasco**

Tesis doctoral elaborada por:

Marietta Papamichail

Dirigida por:

Dr. Josep Lluís Sirera

Programa de doctorado:

Estudios Hispánicos Avanzados

Valencia 2015

En memoria de Josep Lluís Sirera; siempre agradecida por su apoyo; el que me abrió el camino hacia el maravilloso mundo teatral.

En memoria de mi padre cuyo sueño era que sus hijos recibieran una buena educación

A quienes me apoyaron en momentos difíciles.

Contenidos

	1. A modo de prólogo.....	13
	2. Metodología.....	21
	3. La dramaturgia valenciana.....	37
	3.1 El contexto de la época en que se forjan estos autores.....	39
	3.2 Géneros.....	43
	3.3 Rasgos generales.....	45
	3.4 Los temas tratados.....	58
	3.5 El conflicto.....	62
	3.6 Estructura.....	63
	3.7 Personajes.....	68
	3.8 Espacio y tiempo.....	70
	3.9 Lenguaje/discurso.....	74
	3.10 Teatro de imagen o teatro de texto.....	78
	3.11 La cuestión de la calidad en las nuevas dramaturgias.....	81
	4. Factores económicos, políticos, culturales y sociales que influyen en la dramaturgia	85
	5. Indicios de las tendencias más recientes de la dramaturgia de los últimos años	109
	6. Gabriel Ochoa: notas biográficas.....	129
5	6.1 Referentes del autor.....	130
	6.2 Análisis: <i>Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros</i>	131
	6.2.1 Ficha técnica.....	131
	6.2.2 El conflicto y la trama.....	131
	6.2.3 Estructura.....	132
	6.2.3.1 Análisis de la estructura.....	133
	6.2.3.1.1 Primera parte.....	133
	6.2.3.1.2 Segunda parte.....	138
	6.2.3.1.3 Tercera parte.....	144
	6.2.4 Los personajes.....	149
	6.2.5 El tiempo y el espacio.....	150
	6.2.6 Las acotaciones.....	151
	6.2.7 El lenguaje.....	152
	6.2.8 El humor.....	153
	6.2.9 Largometraje de 1:20 minutos <i>Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros</i> . Guion y dirección Gabriel Ochoa	154
	6.2.10 Valoración de la obra.....	156
	7.1 Biografía de Xavier Puchades.....	159
	7.2 Análisis de <i>Ácaros</i> de Xavier Puchades.....	161
	7.2.1 Ficha técnica.....	161
	7.2.2 La acción.....	162
	7.2.3 El conflicto.....	163
	7.2.4 La estructura.....	165

7.2.5 Personajes.....	176
7.2.5 Tiempo.....	184
7.2.6 Espacio.....	185
7.2.7 El discurso.....	186
7.2.8 Recepción de la obra y crítica.....	189
7.2.9 Valoración personal.....	191
8.1 Arturo Sánchez Velasco y su biografía.....	195
8.2. Referentes del autor.....	196
8.3. Análisis de la obra <i>Polar</i> de Arturo Sánchez.....	198
8.3.1 Ficha técnica.....	198
8.3.2 El argumento.....	199
8.3.3 El conflicto.....	199
8.3.4 La trama.....	202
8.3.5 La estructura.....	203
8.3.5.1 Planteamiento.....	203
8.3.5.2 Nudo.....	204
8.3.5.3 Desenlace.....	210
8.3.6 Personajes.....	213
8.3.7 Tiempo.....	219
8.3.8 El espacio.....	220
8.3.9 Iluminación y sonidos.....	222
8.3.10 Acotaciones.....	223
8.3.11 El discurso.....	223
8.3.12 El absurdo.....	224
8.3.13 Actuación.....	225
8.3.13 Símbolos.....	225
8.3.15 Valoración personal.....	226
9. Análisis en paralelo de los elementos constituyentes de las obras de los tres autores	229
9.1 El conflicto.....	229
9.1.1 En las obras de Gabriel Ochoa.....	230
9.1.2 En las obras de Xavier Puchades.....	234
9.1.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco.....	241
9.1.4 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez.....	244
9.2. La temática.....	248
9.2.1 Rasgos que definen al ser humano.....	248
9.2.1.1 La memoria.....	248
9.2.1.1.1 En los textos de Gabriel Ochoa.....	248
9.2.1.1.2 Textos de Xavier Puchades.....	249
9.2.1.1.3 Obras de Arturo Sánchez Velasco.....	250
9.2.1.2 La identidad.....	250
9.2.2 El ser humano atrapado en una vida marginal. A veces los personajes se encuentran aprisionados en una repetición de las mismas situaciones. Algunos consiguen cambiar sus	

vidas, otros no	251
9.2.2.1 Textos de Gabriel Ochoa.....	251
9.2.2.2 En las obras de Xavier Puchades	252
9.2.2.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco	253
9.2.3 El yo en relación con el otro	254
9.2.3.1 Relaciones de pareja	254
9.2.3.1.1 En los textos de Gabriel Ochoa	254
9.2.3.2.2 En los textos de Xavier Puchades	256
9.2.3.1.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco.....	256
9.2.3.1.4 Espectáculo de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	257
9.2.3.2 El machismo	258
9.2.3.3 Los hijos	259
En textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	259
9.2.3.4 Distancia generacional	261
En los textos de Xavier Puchades	261
9.2.3.5 Las relaciones humanas	261
9.2.3.5.1 En la obra de Xavier Puchades	261
9.2.3.6 La amistad	262
En las obras de Xavier Puchades	262
9.2.3.7 La invasión de la intimidad	263
En los textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	263
9.2.3.8 Los malos tratos	263
En <i>Galgos</i> de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	263
9.2.3.9 La soledad	264
9.2.3.9.1 En las obras de Gabriel Ochoa	264
9.2.3.9.2 En los textos de Xavier Puchades	264
9.2.3.9.3 En los textos de Arturo Sánchez	265
9.2.3.10 La inmigración/emigración, el racismo	266
9.2.3.10.1 En las obras de Xavier Puchades	266
9.2.3.10.2 En los textos de Arturo Sánchez	268
9.2.3.10.3 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	268
9.2.4 El conocimiento	268
9.2.4.1 La educación	268
9.2.4.1.1 En las obras de Arturo Sánchez Velasco	268
9.2.4.1.2 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	268
9.2.4.2 El idioma y su desarrollo	269
En el texto de Xavier Puchades	269
9.2.5 Tema laboral: la profesión, las condiciones del trabajo	270
9.2.5.1 En las obras de Gabriel Ochoa	270
9.2.5.2 En las obras de Arturo Sánchez	271
9.2.5.3 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez....	271

9.2.6 Vivir en sociedades organizadas	273
9.2.6.1 La política	273
9.2.6.1.1 En los textos de Gabriel Ochoa	273
9.2.6.1.2 En los textos de Xavier Puchades	273
9.2.6.2 La indignación o la revolución como actitudes de respuesta	274
9.2.6.2.1 En las obras de Xavier Puchades	274
9.2.6.2.2 En las obras de Arturo Sánchez Velasco	275
9.2.6.3 Crítica a hechos actuales	276
En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez ...	276
9.2.7 Otros medios de alienación.....	277
9.2.7.1 El arte y su muerte.....	277
En los textos de Xavier Puchades	277
9.2.7.2 La televisión	278
En los espectáculos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	278
9.2.8 El ser humano y sus sueños	278
9.2.8.1 Sueños fracasados	278
9.2.8.1.1 En las obras de Xavier Puchades	278
9.2.8.1.2 En los textos de Arturo Sánchez	279
9.2.8.2 El aburrimiento de los seres humanos	279
9.2.8.2.1 En las obras de Xavier Puchades	279
9.2.8.2.2 En los textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	282
9.2.8.3 El suicidio	283
9.2.8.3.1 En los textos de Gabriel Ochoa	283
9.2.8.3.2 En las obras de Xavier Puchades	283
9.2.8.4 Los ansiolíticos	283
9.2.9 El ser humano y su hábitat	284
9.2.9.1 La especulación; las construcciones que destruyen la parte histórica de una ciudad o el medio ambiente	284
9.2.9.1.1 En las obras de Xavier Puchades	284
9.2.9.1.2 En las obras de Arturo Sánchez Velasco	284
9.2.9.2 La vida del ser humano en las ciudades	284
9.2.9.2.1 En los textos de Gabriel Ochoa	284
9.2.9.2.2 En los textos de Arturo Sánchez	285
9.2.9.2.3 En los textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	286
9.2.9.3 La vida en pisos	286
9.2.9.3.1 En los textos de Gabriel Ochoa	286
9.2.9.3.2 En los textos de Arturo Sánchez	286
9.2.10 Lo sobrenatural	287
9.2.10.1 En las obras de Gabriel Ochoa	287

9.2.10.2 En las obras de Xavier Puchades	287
9.2.11 La vida llega a su fin	289
9.2.11.1 La vejez	289
En el texto de Xavier Puchades	289
9.2.11.2 La muerte	289
En el texto de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	289
9.3 La trama-estructura	289
9.3.1 En las obras de Gabriel Ochoa	289
9.3.2 En las obras de Xavier Puchades	295
9.3.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco	299
9.3.4 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	304
9.4 Personajes	304
9.4.1 En las obras de Gabriel Ochoa	304
9.4.2 En las obras de Xavier Puchades	308
9.4.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco	313
9.4.4 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	319
9.5 Tiempo	321
9.5.1 En los textos de Gabriel Ochoa	321
9.5.2 En los textos de Xavier Puchades	323
9.5.3 En los textos de Arturo Sánchez Velasco	327
9.5.4 En los textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	329
9.6 Espacio	329
9.6.1 En las obras de Gabriel Ochoa	329
9.6.2 En las obras de Xavier Puchades	332
9.6.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco	337
9.6.4 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	343
9.7 Las acotaciones	344
9.7.1 En los textos de Gabriel Ochoa	344
9.7.2 En los textos de Xavier Puchades	346
9.7.3 En los textos de Arturo Sánchez Velasco	348
9.7.4 En los textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	351
9.8 Lenguaje	351
9.8.1 En los textos de Gabriel Ochoa	351
9.8.2 En los textos de Xavier Puchades	354
9.8.3 En los textos de Arturo Sánchez Velasco	359
9.8.4 En los textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	362
9.9 Presencia de otros medios y lenguajes artísticos en las obras: baile, pintura, proyecciones, otros medios tecnológicos, etc....	364
9.9.1 En las obras de Gabriel Ochoa	364
9.9.2 En las obras de Xavier Puchades	365
9.9.3 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	366
9.10 Dirigirse al público y el grado de la participación de este	366
9.10.1 En las obras de Gabriel Ochoa	366
9.10.2 En las obras de Xavier Puchades	367

9.10.3 En la obra de Arturo Sánchez Velasco	367
9.10.4 En la obra de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	368
9.11 Obras que pretenden concienciar al público	368
9.11.1 En los textos de Gabriel Ochoa	368
9.11.2 En los textos de Xavier Puchades	369
9.11.3 En los textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	370
9.12 El absurdo en las obras.....	370
9.12.1 En los textos de Xavier Puchades	370
9.12.2 En los textos de Arturo Sánchez Velasco	372
9.12.3 En los textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	373
9.13 La presencia del humor en los textos.....	374
9.13.1 En las obras de Gabriel Ochoa	374
9.13.2 En las obras de Xavier Puchades	375
9.13.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco	377
9.13.4 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	378
9.14 Elementos chocantes que impactan al público	379
9.14.1 En las obras de Xavier Puchades	379
9.14.2 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	379
9.15 Valoración personal de las obras tratadas	380
9.15.1 Textos y espectáculos de Gabriel Ochoa	380
9.15.2 Textos y espectáculos de Xavier Puchades	386
9.15.3 Textos y espectáculos de Arturo Sánchez Velasco	391
9.15.3 Textos y espectáculos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez	394
10. Otros dramaturgos de esta promoción	396
10.1 Bosquejando el perfil de Jerónimo Cornelles	396
10.1.1 Biografía	396
10.1.2 Colaboraciones con otros autores	396
10.1.3 Premios	397
10.1.4 Temas	397
10.1.5 Personajes	398
10.1.6 Estructura	399
10.1.7 Espacio	399
10.1.8 Tiempo	400
10.1.9 Lenguaje	400
10.1.10 A modo de epílogo	402
10.2 Juli Disla y su mundo dramático	402
10.2.1 Biografía	402
10.2.2 Colaboraciones con otros autores	403
10.2.3 Premios	403
10.2.4 Temas	403
10.2.5 Personajes	404
10.2.6 Estructura	405
10.2.7 Espacio	405

10.2.8	Tiempo	406
10.2.9	Lenguaje	406
10.2.10	A modo de epílogo	406
10.3	Pedro Montalbán y su dramaturgia	407
10.3.1	Datos biográficos.....	407
10.3.2	Colaboraciones con otros autores	408
10.3.3	Premios	408
10.3.4	Temas	408
10.3.5	Personajes	410
10.3.6	Estructura	411
10.3.7	Espacio	411
10.3.8	Tiempo	412
10.3.9	Lenguaje	412
10.3.10	A modo de epílogo	414
10.4	Jorge Picó y su actividad teatral	415
10.4.1	Biografía	415
10.4.2	Colaboraciones con otros autores	417
10.4.3	Premios	417
10.4.4	Temas	418
10.4.5	Personajes	420
10.4.6	Estructura	422
10.4.7	Espacio	422
10.4.8	Tiempo	423
10.4.9	Lenguaje	423
10.4.10	A modo de epílogo	426
10.5	Abel Zamora y las relaciones humanas	426
10.5.1	Biografía	426
10.5.2	Premios	428
10.5.3	Temas	428
10.5.4	Personajes	429
10.5.5	Estructura	430
10.5.6	Espacio	431
10.5.7	Tiempo	431
10.5.8	Lenguaje	432
10.5.9	A modo de epílogo	434
11.	Conclusiones	435
11.1	El estilo de la escritura de Gabriel Ochoa	435
11.2	Xavier Puchades y su mundo ficticio	440
11.3	Arturo Sánchez y el estilo de su creación dramática	450
11.4	Comparación entre todos los autores y su papel en la escena valenciana	458
12.	Catálogos de las obras de los dramaturgos	463
12.1	Catálogo de las obras de Gabriel Ochoa	463
12.2	Catálogo de las obras de Xavier Puchades	466

12.3	Catálogo de las obras de Aturo Sánchez Velasco	470
12.4	Catálogo de las obras de Jerónimo Cornelles	474
12.5	Catálogo de las obras de Juli Disla.....	481
12.6	Catálogo de las obras de Jordi Gomar	487
12.7	Catálogo de las obras de Pedro Montalbán	490
12.8	Catálogo de las obras de Patricia Pardo	498
12.9	Catálogo de las obras de Jorge Picó	503
12.10	Catálogo de las obras de Abel Zamora	508
13.	Bibliografía	513
13.1	Libros de análisis teatral	513
13.2	Artículos sobre el teatro	513
13.3	Diccionarios	521
13.4	Otros libros	521
13.5	Obras teatrales editadas	521
13.6	Obras teatrales no editadas	528
13.7	Páginas web	530
13.8	Obras teatrales vistas	534
13.8.1	En 2009	534
13.8.2	En 2010	535
13.8.3	En 2011	536
13.8.4	En 2012	538
13.8.5	En 2013	539
13.8.6	En 2014	541
13.8.7	En 2015	541
13.8.8	Recopilación de DVDs de obras	541
13.9	Charlas asistidas	542
13.10	Cursos asistidos	543
13.11	Participación en obras teatrales	543
14.	Anexos	
14.1	Esquema del análisis de textos dramáticos confeccionado por Josep Lluís Sirera	545
14.2	Explicación de los términos más difíciles de comprender en el esquema anterior	551

1. A modo de prólogo

Normalmente, cuando nos referimos al teatro, la primera imagen que nos viene a la mente son las salas teatrales, las compañías y los actores que *representan* a unos personajes ficticios. Sin embargo, el teatro ha invadido nuestras vidas mucho más de lo que uno puede percibir a simple vista. Si volvemos al remoto pasado del barroco podemos observar la artificialidad, la pretensión, los roles y la teatralidad que inundaba aquella época desde la moda hasta la gestualidad indicada para las fiestas o para la vida diaria. Hoy en día tampoco estamos muy lejos de aquello. Vestidos lujosos en fiestas de gala o en bodas (algunas veces son como los disfraces o el vestuario para los actores, solamente que no se consideran como tales) están presentes en un ambiente donde el parecer es mucho más que el ser y la artificialidad sigue existiendo de igual manera. Es suficiente ver las fotos del siguiente anuncio. Nos extraña que un anuncio¹ sobre un producto tan lujoso, un perfume muy caro, representante del consumismo y de las industrias de la imagen, hablara de una realidad tan evidente; es un solo un ejemplo, pero aun así nos sirve para esta reflexión.

13

¹ Anuncio emitido en canales de televisión españoles durante el año 2013. Las fotografías están extraídas de <http://www.youtube.com/watch?v=TGoehajhiQU> (consultado el 28/12/2013).

En un mundo lleno de dictados y convencionalismos,
¿podría existir otro camino?

14



Asimismo, en política se emplea toda una *maquinaria* de agentes que *modelan* la imagen pública de los políticos y que permitiría todo un estudio psicológico con el cual podría mostrarse la intención de influir, conducir, persuadir e incluso —desgraciadamente— engañar a las masas. Tienen en cuenta hasta el mínimo detalle: los trajes, los discursos políticos, el tono de voz, la gestualidad... ¿Qué es todo eso, sino meros preparativos para los actores de una representación teatral? Y si seguimos examinando en los demás ámbitos obtendremos los mismos resultados. En el fútbol, con las faltas simuladas y el comportamiento de los fans: disfrazados, entonando cánticos, dándole al tambor, etc. En las bodas, todos acuden vestidos a la última moda de lujo, que también es poco real, con el fin de parecer y no ser. Incluso en la vida diaria de los ciudadanos hay tantas máscaras y tantas capas que la esencia de cada uno se encuentra completamente desaparecida. En cada instante hay un distinto *yo* que reina, y como resultado los seres humanos no son un ser unificado sino distintos *yoes* que en cada momento interpretan su papel.² Por todo lo anteriormente explicado, para nosotros, el teatro tiene suma importancia, ya que forma parte de nuestras vidas.

El teatro, con sus temáticas y formas ilimitadas y con la coexistencia de tantas disciplinas artísticas, cuyo análisis veremos más adelante, abarca todos los aspectos y temáticas de la vida. El teatro *es* la vida misma. Reúne una riqueza infinita de formas artísticas y por esta razón nos ha atraído su investigación. Es más, entrelaza también todos las demás áreas científicas: historia, filosofía, religión, ciencias sociales, psicología, ingeniería (sobre todo para la puesta en escena), tecnología, periodismo y un larguísimo etc., hecho que nos resulta fascinante. Igualmente, estudiar el teatro de la actualidad

² Tal como lo explica Gurdjieff, George Ivánovich en el libro que escribió sobre él: Ouspensky, P. D. (1989): *Αναζητώντας τον κόσμο του θανμαστού*, Atenas, Pírinos Kosmos, p. 94-95 (aunque en todo el libro se analiza esta idea). El libro está también traducido al castellano: Ouspensky, P. D. (1995): *Fragments de una enseñanza desconocida; En busca de lo milagroso*, Madrid, RCR. [sección filosofía]. Por otra parte, la idea de la multiplicidad de los *yoes* la podemos encontrar también en las teorías de la psicología moderna.

sacaba nuestras inquietudes sobre los problemas con los que nos enfrentamos en el día a día. Ver las obras de otros autores, cómo ellos perciben la realidad, cómo la expresan, la analizan, desde luego puede ampliar nuestra propia perspectiva sobre la vida. Es muy enriquecedor ver cómo reflexionan los autores jóvenes valencianos de las décadas 90 y 2000 sobre lo que sucede a nuestro alrededor. Y la elección de estos autores se justifica porque, viviendo en esta misma ciudad, nuestra investigación podría ser más directa, el contacto con los autores más inmediato y acudir a ver sus obras teatrales más factible.

16 El teatro es capaz de hablar directamente al espectador con sus formas tan inmediatas. Estando en el teatro uno puede ver los sentimientos del actor, sus luchas, sus conflictos, su felicidad, su risa; todo parece sumamente verosímil. Y si estamos en una sala pequeña, las cuales denominamos por convención «salas alternativas», todo es tan directo y cercano que el espectador incluso puede escuchar la respiración del actor, por ejemplo, en ciertos momentos de tensión. En una charla de Chema Cardaña, dirigida a alumnos del Departamento de Filología Inglesa, dijo en un momento determinado: «¡El mejor cine en 3D es el teatro!».³ El teatro es capaz de divertir, pero a la vez concienciarlos y, mediante formas artísticas, como por ejemplo con el hiperrealismo, puede además alertarnos sobre problemas de la sociedad. Tampoco es necesario que se trate de obras pesimistas para conseguir dicho efecto. Muchas obras presentan temas serios y graves combinados con situaciones absurdas o cómicas para que sea más fácil la *digestión* de aquellos por la parte del espectador. Esta es una potencialidad que admiramos en el teatro y otra de las razones por la que hemos elegido investigar sobre ello: es capaz, de una manera muy directa y real —con los actores delante— de concienciar al público.

³ Cardaña, Chema (22 de abril 2013): charla titulada *Los personajes femeninos en la obra de Shakespeare*, en la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universitat de València.

En la antigüedad el teatro formaba parte de los ritos religiosos, era sagrado, hablaba de los dioses y establecía las reglas para la vida de los humanos, como por ejemplo en el origen del teatro en la antigüedad griega. Incluso, daba explicación a lo que el ser humano no podía responder, como lo reafirman los mitos tradicionales que los padres trasladaban a sus hijos generación tras generación por medio de la oralidad, como por ejemplo en la literatura Náhuatl⁴ de la civilización azteca. De alguna manera, el teatro intentaba dar sentido a la vida. Luis Miguel González Cruz afirma que:

[...] en lo real nunca haya habido sentido, sino que el sentido se lo otorgaba el arte, los relatos que las sociedades construían para entender lo ininteligible, para asumirlo, cifrarlo de alguna manera. Las cosas que ocurren en la realidad, al ser imitadas en una obra dramática, pasan a ser acciones, es decir, adquieren una dimensión nueva: tienen sentido o lo buscan. ¿Quién es el receptor de ese mensaje, de esa trama generadora de sentido? el inconsciente.⁵

17

Esta comprensión sobre el papel del teatro es deslumbrante y otras de las razones que nos estimuló hacia esta investigación. El teatro puede dar sentido a nuestras vidas. Y su poder va mucho allá: nos puede llamar a una rebelión —cuando se cometen injusticias—, hacernos reír —para que podamos descansar de nuestra vida diaria—, abrir nuestras perspectivas en cómo percibimos la vida, identificarnos con los personajes —para así comprendernos más a nosotros mismos—, hacernos ver una solución a un problema que nos acecha, trasladarnos a otras épocas —cuando se trata de una obra histórica— y, por consiguiente, conservar la memoria y la identidad.

⁴ Para dar unos ejemplos: *Consejos del padre e hija* o *Consejos de la madre a su hija* (*Huehetlahtolli I y II*). Luiselli, Alessandra (1997): «Literaturas Prehispánicas», en *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*, de vv. aa., ed. Rosemary Bradley, New Jersey, EE. UU., Prentice Hall, pp. 22-24.

⁵ González Cruz, Luis Miguel (2000): «Teatro de la imagen, teatro literario», en *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos, (Acción teatral de la Valldigna I)*, de vv. aa., ed. José Monleón y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universitat de València, p. 251.

El teatro es un hecho político: es un encuentro entre personas para reflexionar sobre varios temas, como si fuera la asamblea política de un parlamento.

El ser humano vive en sociedades organizadas, por lo tanto socializarse es necesario para la conversión de la persona en ciudadano. Es muy significativa la reflexión por parte de Berta Muñoz:

[...] como es bien sabido, la práctica del teatro encierra una gran capacidad a la hora de desinhibir y de socializar. Pero además, las obras teatrales incitan a escuchar distintos puntos de vista y a ponerse en la piel de cada uno de los elementos en conflicto, lo que supone que cualquier texto teatral que se precie debería permitir al lector situarse en la piel de distintos personajes, y por tanto suscitar la comprensión de puntos de vista ajenos, lo que le convierte en una herramienta de primer orden para crear una sociedad más tolerante. En definitiva, se trata de un arte que parece propicio para formar no a sujetos obedientes y pasivos sino auténticos ciudadanos. Tal vez por este motivo, en la primera democracia de la historia, la asistencia a los espectáculos teatrales era un deber de los ciudadanos atenienses. Y tal vez por ello, también, en nuestro país, la censura franquista castigó al teatro con más saña que a cualquier otro género literario.⁶

18

Finalmente, queríamos agradecer especialmente a todos los que nos ayudaron en esta investigación: a los autores que nos respondían a nuestras dudas o que nos confiaron sus materiales y textos, al CDT⁷ de Valencia —y especialmente a Dolores Alabadi— que siempre contestaba a todas nuestras preguntas y nos proporcionaba la información y los libros pertinentes. A mi tutor, Josep Lluís Sirera por su apoyo, supervisión y consejos; siempre estaba disponible para aclararme las dudas e indicarme el camino para seguir

⁶ Muñoz Cáliz, Berta (2006): «Los textos teatrales: una lectura atractiva y necesaria», en *Lazarillo*. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil), n.º 15, págs. 57-63 y también en <http://www.bertamuñoz.es/artic/lazarillo2005.pdf>, p. 1.

⁷ CDT=Centro de Documentación Teatral de la Generalitat Valenciana.

investigando. A Antonio Tordera, por prestarme la obra *El último beso*, de Jerónimo Cornelles, aquel año del 2008, introduciéndome así en el mundo teatral valenciano. También quisiéramos agradecer a toda esta gente, profesores, directores, actores, amigos de teatro, investigadores y otros autores que, mediante conversaciones y charlas impartidas, han podido iluminar una parte más del nuestro conocimiento, o bien nos facilitaron sus artículos y materiales (Jacobo Pallarés, Xavier Puchades, Tadeus Calinca, Rosa Sanmartín, Eduardo Pérez Rasilla, Vicente Claramonte y un largo etc., —son demasiados para citarlos todos—, así como a la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante y a Fernán Gómez Grande, por invitarme a las ediciones de la Muestra del 2010 y 2011 y dejarme libros y materiales. A Vicente Claramonte, profesor del Departamento de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universitat de Valencia, por permitirme generosamente acudir a su despacho para estudiar y redactar parte de esta tesis. Por último, a todos aquellos que me apoyaron en momentos difíciles y gracias a los cuales pude seguir adelante con este proyecto.

2. Metodología

La idea principal de esta investigación consistió en estudiar los autores valencianos con una producción considerable en cuanto a textos o puestas en escena teatrales. La lista inicial de los nombres incluyó a Arturo Sánchez Velasco, Xavier Puchades, Pedro Montalbán Kroebel, Juli Disla, Jorge Picó, Jordi Gomar, Patricia Pardo, Gabriel Ochoa, Jerónimo Cornelles, etc., es decir, la generación surgida a partir de la década de los años 90. Al dramaturgo Jerónimo Cornelles ya lo conocíamos, puesto que nuestro trabajo de fin de máster en *Estudios Hispánicos: Aplicaciones e Investigación*, fue sobre la obra *El último beso* de este autor.

21

El noviembre del 2010, en la XVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Alicante, pudimos asistir a la representación de una obra teatral de Abel Zamora: *La indiferencia de los armadillos*. Nos encantó la puesta en escena, la temática y toda la obra en general, y empezamos a interesarnos por este autor. Después de asistir a alguna representación más de este dramaturgo, se decidió incluirlo en la investigación, ya que él también estrenaba en la misma época que los demás autores, aunque más bien hacia el final de la misma. Más adelante, descubrimos que este autor iba a alcanzar gran éxito en la escena valenciana: estrenó —o volvió a estrenar— toda una serie de obras (*Todas muertas*, *Niño muerto vestido de payaso*, etc.)⁸, lo que lo convirtió en un autor cuyas representaciones llenaban las salas, incluso las de los teatros públicos, como por ejemplo, el Teatro Rialto.

En un principio acudimos al Centro de Documentación Teatral de la Generalitat Valenciana (en adelante, CDT) para localizar las obras de los autores que hemos mencionado antes. Estos autores son representados más en las salas alternativas y menos en las salas grandes de los teatros públicos de la Generalitat Valenciana, sobre todo los tres autores elegidos para investigar

⁸ Los datos figuran analíticamente al final de este trabajo en los catálogos.

más a fondo; Xavier Puchades, Gabriel Ochoa y Arturo Sánchez Velasco. Sus obras se estrenan en las salas alternativas y festivales organizados por iniciativas privadas, como es el Cabanyal Íntim, Russafa Escénica, etc. El CDT tenía muy pocos textos de los dramaturgos mencionados al principio de este apartado, por lo cual nos pusimos en contacto con cada uno de los autores para que nos facilitaran sus textos, DVDs —para las obras sobre las cuales existía grabación— y un CV actualizado. Empezamos a estudiar los textos que en principio íbamos recibiendo, para obtener una idea general de cómo era el teatro de estos autores. Después de haber leído algunos, comprendimos que el método de análisis más adecuado consistiría en redactar resúmenes detallados para cada obra recibida, en cuanto al argumento, personajes, estructura o algún otro elemento destacado, etc., para así poder localizar información en ellas con más facilidad en el futuro. Dichos resúmenes no se incluyen en esta tesis, por tratarse no tanto de contenidos o resultados de la investigación como de una herramienta coadyuvante al trabajo.

22

Podríamos empezar esta investigación con un estudio bibliográfico. Leeríamos primero la escasa bibliografía disponible referida a la historia del teatro del período de las últimas décadas, los artículos u otras críticas; pero desistimos de plantearlo de ese modo para que nuestro criterio en el análisis de las obras y en la percepción sobre el estilo de los autores no viniera influido por opiniones ajenas y así nuestras conclusiones pudieran ser más imparciales. Decidimos que, luego, después de haber leído y analizado las obras, sería el momento de estudiar a otros investigadores, para comparar nuestras conclusiones con las de los demás.

El siguiente paso consistió en elaborar un cuestionario destinado a preguntar a los autores sobre las influencias que habían recibido, cuál era su obra favorita de las que habían escrito, con qué otros autores se identificaban más, etc. Eso nos ayudaría a ampliar nuestras perspectivas sobre ellos. Veamos el cuestionario a continuación:

Cuestionario para los dramaturgos⁹

- 1a. ¿Cuáles dramaturgos españoles y extranjeros u otros artistas de la literatura, el cine, etc., han influido en tu obra?
- 1b. Tu inspiración se basa en hechos de la vida, experiencias, noticias...
2. ¿Qué temas forman la base de tus obras?
3. ¿Qué es el teatro para ti? ¿Por qué razones es el teatro el mejor medio para comunicar tus temas e ideas? ¿Tienes alguna intención en particular, qué mensajes quieres transmitir? ¿Cuáles son tus objetivos de escritura? ¿Por qué escribes?
4. ¿Cuál es la obra más emblemática(s) de tu repertorio y por qué?
5. ¿Con qué autores contemporáneos sientes afinidad, ya sean extranjeros, españoles, del cine, de literatura, etc.?
6. ¿Dentro de qué corriente(s) o tendencia(s) teatral te inscribes? ¿Dentro de qué generación?

23

En esta fase topamos con los siguientes problemas: los autores estaban muy ocupados, por lo tanto debíamos insistir una y otra vez para concertar las entrevistas, obtener las respuestas al cuestionario, solicitar el envío de sus textos, aclarar dudas, etc. Aunque no siempre ocurrió así, con la mayoría de los autores era necesario insistir bastante mediante el correo electrónico. De hecho, en el caso del autor Jordi Gomar solo ha sido posible leer un par de textos que se pudieron localizar en el CDT, por eso no se ha elaborado un apartado de su estilo; lo mismo ha sucedido con Patricia Pardo. Por otra parte,

⁹ Basado en un cuestionario realizado a otros dramaturgos por el profesor GABRIELE P., John (2010): «Catorce voces emergentes del teatro español actual», en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 35, n° 2, pp. 235-261; si bien hemos añadido otras preguntas que considerábamos importantes.

varias obras teatrales carecían de texto, aunque sí constaban en una grabación en DVD, y por ello el análisis de las mismas estuvo basado en dicho material audiovisual. En la representación no hay acotaciones y en consecuencia la investigación tiene que reconstruir imaginativamente el texto y las acotaciones. Solicitamos DVDs, a título de ejemplo, en el caso de *Papilas gustativas*, de Gabriel Ochoa, *Desidia*, de Xavier Puchades, *Escoptofilia*, de Arturo Sánchez y Xavier Puchades.

Una vez obtenido un cierto volumen significativo de las obras de un autor, volvimos a leerlos para encontrar elementos comunes entre ellas e indagar las recurrencias detectables en su obra. El resultado de dicha actividad no ha sido incluido en esta tesis, por tratarse solo de una herramienta metodológica cuyo objetivo consistía en destacar sus rasgos, su estilo, sus motivos repetitivos, etc.

24

A continuación, elaboramos un catálogo exhaustivo de las obras propias de cada autor y las adaptaciones, versiones o traducciones de las obras realizadas por otros autores.¹⁰ En su confección nos encontramos con el siguiente problema: ciertas obras tenían fecha de estreno, otras no, otras tan solo fecha de escritura y otras solo de edición. Para poder establecer un parámetro común de tales obras y poder ordenarlas, decidimos que todas debían ser datadas según el año de su escritura. Luego mencionamos aparte del estreno nacional, el teatro donde se estrenó, la lectura dramatizada, el estreno en el extranjero, la edición y los premios recibidos, si los había. Asimismo, la compañía que realizó el estreno, el director, las versiones del texto, etc. Esta tarea fue muy ardua, porque no había información catalogada disponible y era necesario recurrir al currículum de cada autor, al CDT o, en la mayoría de los casos, a internet. No obstante, el currículum que cada autor nos había proporcionado no contenía toda la información necesaria, por lo

¹⁰ Los catálogos de los diez autores tratados en esta tesis constan en el anexo, donde figuran también los textos que obtuvimos en mano y la fuente correspondiente.

cual tuvimos que contrastarlo con otros que localizamos en festivales en que habían participado o en blogs, revistas electrónicas, etc. Y para poder complementar los catálogos visitamos en internet innumerables páginas, blogs, revistas electrónicas, periódicos, noticias de estrenos, páginas de premios, páginas de las compañías teatrales donde estrenaban las obras y un largo etcétera. En la bibliografía solo se cita una muy pequeña parte de todas las páginas de internet visitadas: las consideradas más importantes, pues entendimos innecesario guardar un registro exhaustivo de todas estas búsquedas. Incluso, si hubiésemos decidido establecer alguno, las páginas visitadas en su totalidad aún aumentarían en tamaño, ya que no siempre hallábamos la información en la primera página en la que pensábamos que debería estar algo relacionado. O si tratábamos, por ejemplo, al autor Jerónimo Cornelles, visitábamos la página de la Muestra de Alicante¹¹ para obtener más información sobre sus obras, realizábamos búsquedas en varias secciones de la misma, según las obras estrenadas allí. Cuando, a continuación, pasábamos a tratar a otro autor, repetíamos el mismo proceso, con la consiguiente multiplicación del número de visitas a la página de la Muestra al finalizar la catalogación según autor y obras que constaban allí mencionadas. Y si en la página de la Muestra faltaba algún dato, tuvimos que buscarlo en otro sitio. En consecuencia, la catalogación de las obras de los dramaturgos requirió considerables dosis de esfuerzo, paciencia e inagotable búsqueda de información en internet.¹²

¹¹ <http://www.muestrateatro.com/> (consultado el 31/12/2014).

¹² Por mencionar unos ejemplos concretos: si sabíamos que a una obra le habían otorgado el Premio Max Aub de las Artes Escénicas, pero no sabíamos el año, ni quién fue el director o la compañía, entonces visitábamos la página correspondiente: <http://www.maxaub.org/premios-max-aub/view-all-products.html> y buscábamos por el historial. O si sabíamos que una obra se había estrenado pero no teníamos el año del estreno, buscábamos en varias páginas, por ejemplo, en la página del teatro donde se estrenó y si eso no fuera fructífero, entonces buscábamos en *Google* en general. Hubo más de una vez que la fecha del estreno de una obra la encontramos en el blog de alguien que había acudido al estreno. Para algunas colaboraciones que los autores habían hecho con alguna compañía teatral, tuvimos que visitar la página de la compañía para encontrar la

El CDT, unos meses antes de empezar la catalogación de las obras, se había trasladado a su nueva sede provisional en el edificio del Instituto Valenciano de Música [IVM], y ciertos servicios, como el acceso directo por parte del público a su base de datos, se habían retirado. Eso fue otro problema, porque ya no había ningún ordenador disponible en su nueva sala para que alguien pudiese investigar directamente y tener acceso a su base de datos *Peripècia*. En consecuencia, teníamos que enviar los catálogos de cada autor a Lola Alabadi, del CDT, para que ella revisara los datos y complementara los que no habíamos podido encontrar. Para esta investigación fue una dificultad añadida no poder tener acceso directo a esta base de datos y estar en un intercambio inacabable de correos electrónicos para resolver dudas. Cuando recibíamos sus contestaciones, añadíamos las nuevas respuestas, aunque nuestros resultados de búsqueda fueron casi siempre mucho más detallados. Finalmente, para la información que no pudimos encontrar por ninguna parte, acudimos a los autores que, como hemos mencionado antes, estaban muy ocupados, por lo que tuvimos que insistir mucho para que revisaran el catálogo ya confeccionado por nosotros y

información; por ejemplo, en el caso de Xavier Puchades tuvimos que ir buscando en el historial de Bambalina Teatre (<http://www.bambalina.es/>) para la información de la obra *Después*. O en la de Eva Zapico (<http://evazapico.com/>) para encontrar información sobre *Galgos*, u otras páginas para ver vídeos de esta obra de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco. Otro caso: para el catálogo de Jorge Picó tuvimos que visitar su página web: <http://jorgepico.com/>, donde la información está en cinco apartados distintos: biografía, autor, director, actor, traducciones, artículos, currículum, currículum resumido, premios; es decir, de una forma muy concreta analíticamente pero expandida a la vez. Para investigar y recopilar los datos por obra necesitamos rebuscar transversalmente por estos apartados. Dado que este autor tiene más páginas electrónicas, visitamos también una en www.terra.es, la cual ya no está activa, y luego su blog para averiguar su compañía teatral: ringdeteatro.blogspot.com.es/. Para poder encontrar las fechas de los estrenos y su seguimiento en el extranjero tuvimos que ir rastreando todas las entradas de todos los años desde que empezó la compañía hasta el presente (2003-2013), porque la información no estaba concentrada en un sitio. Algunas veces tuvimos que seguir la búsqueda en otras páginas de la web que se habían creado exclusivamente para una obra, como es el caso de *Non solum*: <http://www.nonsolum.cat/> y seguir allí investigado las demás entradas o en las entradas de las noticias de los distintos periódicos. Y lo mismo para cada autor, y cada obra, según sus peculiaridades.

añadieran los datos que faltaban, sobre todo los años de escritura, que era el parámetro imprescindible para todas las obras.

Considerando que toda esta información archivada sobre todas las obras de estos diez autores es muy importante para la historia del teatro en Valencia, decidimos, por iniciativa propia, enviar la versión definitiva de estos diez catálogos al CDT de la Generalitat Valenciana, al objeto de que esta documentación estuviera al alcance de toda la gente, público del teatro, investigador, alumnado, profesorado, etc. que quisiera informarse al respecto.

Un rasgo común de los autores de la generación que tratamos es su carácter polifacético: son escritores a la vez que actores, directores, guionistas, etc. Por lo tanto, elegimos a tres autores; Gabriel Ochoa, Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco, pues los tres tienen estas facetas comunes: son dramaturgos, guionistas y directores (en el caso de Arturo Sánchez Velasco, aunque no ha ejercido como director profesionalmente, sí que opinaba sobre la dirección y el proceso creativo de los espectáculos en las creaciones del Teatro de los Manantiales). Además, otra razón que favoreció la elección de los escritores Puchades y Sánchez fue su participación en el proyecto del Teatro de los Manantiales, cuya actividad teatral fue importante¹³, puesto que su teatro fue no convencional y estuvo dotado de un alto nivel de experimentación en las artes escénicas y en diferentes soportes. En el Teatro de los Manantiales germinaron obras que en cierto modo podríamos llamar colectivas, porque, aunque los textos eran escritos por estos dos autores (en algunas obras en conjunto, en otras no), el resultado final de la obra contó también con la aportación del director Ximo Flores y de los actores. Investigando sobre estas obras escritas de Arturo Sánchez y Xavier Puchades para el Teatro de los Manantiales nos fascinaron sus producciones de espectáculos rupturistas, de situaciones dramáticas —como un puzle— pero

¹³ Por ejemplo, obras como *Desidia* (estreno 2004), *Morir debería ser como perder el equilibrio* (estreno 2003), *Galgos* (estreno 2005), etc.

unificadas bajo unos temas o conductas sociales. Recordaban las obras de Rodrigo García por su carga chocante, absurda, surrealista o cómica; al mismo tiempo, los temas estaban tratados bajo un prisma crítico con el fin de alertar al espectador. Otro rasgo común en estos autores es que los tres terminaron la carrera de Filología Española de la Universitat de Valencia. Otro elemento que favoreció la elección de estos autores es el carácter híbrido y la mezcla de varios lenguajes artísticos, un rasgo común en su creación dramática, ausente del estilo de los demás autores de su promoción. Igualmente, los tres han dado un giro significativo en su trayectoria dramática. Los tres participaron en la obra como protesta social para las víctimas del accidente del metro acaecido en Valencia en 2006, *Zero Responsables* (2010). Y los tres emprendieron una nueva fase en su escritura: escribir obras comprometidas con la sociedad. Arturo Sánchez escribe *Turquía* y la más reciente *Legado de C* (2014). Xavier Puchades escribe *Bienestar* de tema político y *El Mentider* (2012). Y recientemente Gabriel Ochoa estrena *Las guerras correctas* (2015), de tema político de la actualidad. Los tres abandonaron una escritura postmoderna, llena de símbolos, más compleja, de carácter híbrido para pasar a una escritura clara de carácter social. Están muy sensibilizados contra la corrupción política, la crisis y los problemas que afrontan los ciudadanos en Valencia. Sobre Gabriel Ochoa podemos añadir que es el director de unas estancias anuales que organizan cursos de la escritura dramática: «Creadores», algo muy importante para la dramaturgia valenciana. Finalmente, otro rasgo que distingue a estos autores de los demás de su promoción —otra de las razones por su selección— es que ninguno ejerce como actor, lo contrario de lo que ocurre con Jerónimo Cornelles, Juli Disla, Jorge Picó, Patricia Pardo, Abel Zamora, etc., o de otros que solo han ejercido en calidad de autor, como Pedro Montalbán Kroebel.

El siguiente paso consistió en volver a leer las obras de estos tres autores. Se excluyeron las obras que consistían en versiones/traducciones o

adaptaciones de otros autores; nos centramos solo en el análisis de las obras originales escritas. En esta fase se entendió conveniente hacer una comparación entre sus textos sobre los temas, el conflicto, los personajes que utilizan, los espacios, el lenguaje, el humor, el absurdo, el tiempo, la estructura y los demás elementos constituyentes de una obra teatral. Este trabajo analítico-transversal es lo que luego demostró el estilo de cada autor. Una dificultad añadida estribaba en que algunas de las obras estaban escritas en valenciano y como desconocíamos esta lengua tuvimos que acudir a personas que la conociesen para que nos explicaran palabras o partes que no entendíamos; un trabajo que requirió bastante tiempo.

29 Cuando finalizamos esta comparación, elaboramos una biografía según los currículums que nos habían enviado los autores y aquellos que encontrábamos en otras páginas por internet. Luego procedimos a elaborar un estudio que recopilaba todos los rasgos de su estilo según las obras leídas y los DVDs vistos para aquellas obras de las que existía una grabación. Finalmente, elegimos una obra de cada autor para analizar a fondo. Para Gabriel Ochoa elegimos *Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros*, por haber sido representada en el festival VEO de Valencia, aparte de tratarse de una obra para la cual se hizo también una película, representando así las dos facetas de este autor: director de cine y dramaturgo. Para Arturo Sánchez Velasco seleccionamos *Polar*, por situarse cronológicamente a la mitad de su producción dramática. Además, porque es la primera obra que escribe solo (las anteriores son obras muy breves o coescritas con Xavier Puchades para el Teatro de los Manantiales). Igualmente, porque contiene una rica simbología frente a otras y por lo tanto es más adecuada para representar su estilo, antes de dar el giro a la escritura clara y comprometida con la sociedad. Finalmente, para Xavier Puchades analizamos *Ácaros*, una obra galardonada con el premio *Max Aub* al mejor espectáculo y representativa a nuestro entender del mundo ficticio de este autor. Para estas tres obras, el análisis se ha basado tanto en el texto como en

el DVD de la representación que amablemente nos proporcionaron los autores.

Para el análisis de las obras en general, hemos partido de la bibliografía¹⁴ y de los materiales docentes distribuidos¹⁵ por Josep Lluís Sirera como complementarios de la asignatura *Textos teatrales contemporáneos*, impartida en el segundo cuatrimestre del 2011-2012 (en el anexo están los esquemas de Josep Lluís Sirera que hemos utilizado para el análisis de las obras). En esta asignatura hicimos una aproximación tanto del análisis de los textos teatrales como del hecho escénico. Acudimos a todas estas clases y a la vez impartimos las prácticas, dedicadas al análisis de textos teatrales y del hecho escénico, tanto de aquel curso como del siguiente. Igualmente realizamos entre los dos las correcciones de los trabajos de los alumnos, una experiencia que enriqueció aún más mi visión sobre el teatro, debido a las conversaciones que mantuve con mi director de tesis y los comentarios por parte de los alumnos.

30 Además, otra tarea fue hablar con mi tutor sobre la cartelera valenciana para poder elegir e indicar propuestas teatrales a los alumnos con una frecuencia semanal. A veces elegía yo misma aquellas propuestas, basándome en mi criterio propio. Por lo tanto, mi conocimiento sobre la teoría de análisis de textos aumentó y a la vez me adentré más en el mundo teatral valenciano.

Ahora bien, aunque elegimos estos tres autores para trabajar más a fondo, además leímos las obras más importantes de los restantes autores mencionados al inicio, para poder tener una amplia visión de la dramaturgia de las décadas que tratamos. Adicionalmente, hemos visualizado aquellas grabaciones disponibles de las obras en los casos que existían, para cuyo reflejo se ha redactado una breve biografía y aproximación al estilo de los

¹⁴ Por ejemplo, nos hemos basado en el libro de García Barrientos *Cómo se comenta una obra de teatro*, de Berenguer *Teoría y crítica del teatro* y de Ubersfeld *Semiótica teatral*, entre otros, todos citados en la bibliografía.

¹⁵ Dos esquemas genéricos para el comentario de una obra teatral y su puesta en escena están incluidos en el anexo.

demás autores. A continuación ofrecemos unos datos numéricos de las obras¹⁶ representadas¹⁷ de los tres autores que han sido leídas y visualizadas:¹⁸

Obras leídas o vistas representadas de los tres autores:

Gabriel Ochoa: obras en total¹⁹ 17, leídas o vistas representadas 16.

Arturo Sánchez Velasco: obras en total 16, leídas o vistas 14.

Xavier Puchades: obras en total 20, leídas o vistas 19.

Sumando: obras leídas o vistas de estos autores: 49.

De los demás autores:

Jerónimo Cornelles: obras en total 29, leídas o vistas: 19.

Juli Disla: obras en total 27, leídas o vistas 11.

Jordi Gomar: obras en total 14, leídas 5.

Pedro Montalbán Kroebel, obras en total 30, leídas o vistas 22.

Patricia Pardo: total 29: vistas o leídas 6.

31

Jorge Picó (y algunas en colaboración con Sergi López): obras en total 15, leídas o vistas 10.

Abel Zamora: obras en total 16, obras leídas o vistas 8.

Sumando: hemos leído o visualizado representadas de estos últimos autores 75 obras en total.

Número total de las obras leídas o vistas de los tres autores más de los demás de su promoción²⁰

Si sumamos a la cifra anterior las obras leídas o vistas representadas de los demás autores, el resultado total es de 124 obras.²¹

¹⁶ Como mencionamos antes, se excluyen de las obras leídas las versiones/traducciones o adaptaciones que han realizado los propios autores estudiados de otros autores.

¹⁷ Se incluyen también las representaciones visualizadas en DVD.

¹⁸ En la bibliografía, hay todo un catálogo sobre las obras leídas y visualizadas en los teatros y también las que pudimos contemplar mediante los DVDs que pudimos conseguir.

¹⁹ Tanto breves como largas. Y eso tiene vigencia para todos los autores.

²⁰ Cuando alguno de estos autores estrenaba alguna obra siempre acudíamos a verla representada al teatro.

Obras leídas de otros autores que no se tratan en el *corpus* de la tesis

En general, las obras leídas de otros autores españoles, incluso fuera de Valencia, para la época que tratamos, ascienden a unas 16 obras en total.

Obras vistas representadas de otros autores

Obras vistas representadas de otros autores pero que en su mayoría son autores de la época que tratamos o de la generación siguiente a la tratada en esta tesis, y también algunas de otras épocas más lejanas de nuestro presente: 87.

Número total de las obras vistas representadas

En la totalidad hemos visto representadas unas 113 obras teatrales. Y unas 17 obras teatrales vistas mediante grabación en DVD.

32 Cabe añadir que el hecho de acudir a tantas representaciones teatrales ayudó a estar al día de la dramaturgia valenciana y española en general, y a mejorar la comprensión a fondo de las tendencias, de los estilos, de la puesta en escena, hechos que nos proporcionaron una visión más amplia a la hora de analizar las obras de los autores tratados, así como de la parte histórica.

Finalizadas estas comparaciones, los análisis de las obras, y el proceso anteriormente explicado, llegó el momento de leer a los investigadores sobre el marco histórico del teatro del período estudiado siguiendo el método histórico-crítico y el hermenéutico. Leímos varios libros que constan en la bibliografía: de cada uno tomábamos apuntes de los fragmentos que nos interesaban y el número de página. También, indagamos en las revistas *Primer Acto* o *Acotaciones en la caja negra* publicadas en las últimas décadas, aunque en la primera no encontramos material referente a nuestra investigación y en la segunda solo localizamos algún artículo. A partir de ahí, organizamos los apuntes dispersos recopilados de los libros según los temas que iban

²¹ Debe destacarse que las obras coescritas por varios autores de los que tratamos solo se han contabilizado una vez.

apareciendo: las características de la dramaturgia de los años que tratamos, el contexto histórico anterior, las dificultades encontradas por los autores, etc. Si hallábamos algún dato sobre los autores analizados, entonces hacíamos una comparación o una mención en la sección correspondiente. En general, no había ningún análisis extenso de estos tres autores, aparte de unos pocos artículos, y por consiguiente el análisis aportado por esta tesis doctoral es una primicia en la investigación de la dramaturgia valenciana.

En cuanto a las conclusiones, allí resumimos el estilo de los autores Ochoa, Puchades y Sánchez, tal como se deduce del análisis en el capítulo «Elementos constituyentes de las obras tratadas en paralelo entre los tres autores». A continuación, se presenta una comparación entre los autores estudiados en este trabajo y se propone una valoración de su obra dramática.

33

Igualmente, para poder comprender más a fondo el hecho teatral, cursamos dos años en la Escuela Municipal del Teatro de aficionados del Barrio del Cristo, en la cual intervenimos en el estreno de una obra, *Al vaivén del tiempo* (estreno en 2010), y representamos el papel de un texto del autor Jerónimo Cornelles, dramaturgo incluido en esta investigación. Es muy difícil la comprensión del proceso creativo teatral desde fuera, normalmente tenemos acceso al resultado —la puesta en escena— y al texto si existe, pues los textos de ciertas obras son meramente guiones y se basan más bien en la actuación, las imágenes, lo que ocurre en escena, etc. Entendemos que la participación en dicho grupo teatral enriqueció nuestra visión en cuanto a la creación escénica y sobre todo a la creación colectiva. Una investigación meramente enfocada al análisis de los textos dramáticos sería un trabajo incompleto, pues la representación es inherente al fenómeno teatral. Por eso precisamente se le denomina *teatro*, cuya etimología proviene del griego antiguo *θέατρον* (*theatron* = lugar para ver) y este del sustantivo *θεά* (*thea* = visión). Por consiguiente, puede decirse que nuestra participación en este grupo teatral complementó nuestra comprensión sobre la creación teatral, en

cuanto nos permitió estudiar el teatro desde dentro, desde sus *vísceras e intestinos*, y no desde una perspectiva externa o distante que no permitiría *comprender* a fondo el hecho teatral.

Otra oportunidad muy significativa fue nuestra participación en la creación de una obra teatral de la compañía de la sala Espacio Inestable: *El Acontecimiento, espacios de resistencia*, (estreno: septiembre 2013). Se trata de una creación colectiva, tanto de textos como de materiales, y siempre realizada bajo las ideas originales, los estímulos a la creación hacia los actores, el apoyo, la aportación y la dirección de Jacobo Pallarés y Maribel Bayona. El elemento importante de este espectáculo consistió en el trabajo desarrollado con actores no profesionales, algunos de los cuales no desempeñaban ni como *amateurs*. En la época del teatro independiente, dominaba la creación colectiva y hoy en día no existe material gráfico sobre aquellos procesos creativos. Por consiguiente, era una manera de *revivir* o *saborear* el modo en que se representaba el teatro en aquella época, aunque claro, siempre con diferencias relativas a medios tecnológicos, otras maneras de producción, etc.). Tales procedimientos nos ayudaron a trabar contacto con las nuevas tendencias en el teatro actual y a conversar con Jacobo Pallarés, director artístico de la sala Teatro de lo Inestable, sobre el hecho escénico, la creación, el futuro y la crisis del teatro, etc. De hecho, el proceso creativo fue muy parecido al que en su época significó la creación de las obras *Escoptofilia* o *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* (Teatro de los Manantiales), ambos tratados en esta tesis: los directores partían de unas ideas y unos ejercicios para estimular la participación y la creación de los actores. Se generaron textos breves, monólogos, pequeñas piezas, canciones y otras propuestas más performativas, individuales o colectivas, que a la vez cambiaban según las aportaciones de los demás y las directrices de los directores. La actuación no era la propuesta para un actor convencional por el gran peso conferido a la naturalidad, la espontaneidad y la improvisación, a la vez que el espacio remarcado por la

cuarta pared perdía todo sentido, pues la segunda parte de la obra dividía a los espectadores en cuatro grupos para llevarlos a los lugares más insospechados: el trastero, el patio interior entre edificios, el camerino, el despacho, etc., de modo que el público pudiera presenciar allí distintos dispositivos, es decir, pequeñas creaciones dramáticas de varios elementos escénicos: poesía, música, palabras, imágenes, acciones, pintura. Y el hecho que nos enriqueció aún más a la hora de conocer el hecho teatral desde sus entrañas fue la gira emprendida por varias ciudades de España para estrenar *Acontecimiento*, como Jaén, Palma de Mallorca, Vigo, etc.

Finalmente, nuestro trabajo en el Proyecto Europeo presentado por Teatro Inestable en las ayudas *Europe Creative* 2014, «Nodos, observatorio y graneros en red», el contacto con compañías internacionales y la contemplación cercana de cómo se gestiona un proyecto nos aportaron una nueva visión sobre la creación artística, la dirección, la gestión cultural, las nuevas tendencias, el funcionamiento de las salas alternativas y otros elementos imprescindibles para la interiorización del fenómeno teatral.

3. La dramaturgia valenciana

En 2000 decía Juan V. Martínez Luciano que la escritura vivía en esta comunidad una extraordinaria efervescencia. Premios como el Carlos Arniches, Premio SGAE, Marqués de Bradomín, Cinc Segles, Micalet, Ciudad de la Laguna, Tirso de Molina, etc.²², motivaron a muchos autores a escribir textos teatrales.

Surgen autores nuevos como: Arturo Sánchez Velasco, Jerónimo Cornelles, Xavier Puchades, Jorge Picó, Gabriel Ochoa, Maribel Bayona, Anna Albaladejo, Jéssica Belda, Begoña Tena, Eva Zapico, Patricia Pardo, Jordi Gomar, Juli Disla, Abel Zamora, Pedro Montalbán, Tadeus Calinca, Rafa Casañ, Carles García, Antonio de Paco o Ángel Sáiz, por mencionar unos nombres, los más importantes que tienen mayor peso por su trayectoria como dramaturgos.

37 Cabe mencionar que en 1997, un grupo de estudiantes del Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia, entre ellos Maribel Bayona, Gabriel Ochoa, Jacobo Pallarés, Rafa Palomares, etc., empiezan un proyecto en principio llamado Tres Teatre y luego transformado en lo que es Teatro de lo Inestable hoy en día, con su compañía y sala. Además, en 2000 comenzaron la edición de la revista *Acotaciones en la Caja Negra*, con la colaboración de varios estudiosos de teatro y profesores de la Facultad de Valencia y bajo la dirección de Rosa Molero y un consejo de redacción formado por Xavier Puchades, Gabriel Ochoa y Jacobo Pallarés. Esta revista tuvo suma importancia para el teatro valenciano porque se editaron, entre otros contenidos, por una parte artículos teóricos de reflexión sobre el hecho escénico y entrevistas, y por otra parte se recogieron datos, textos, guiones, críticas de obras teatrales escenificadas, es decir, elementos

²² Martínez Luciano, Juan V. (2000): «La autoría teatral en la comunidad valenciana y dramaturgia 2000», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 69-70.

fugaces que pertenecen al momento de la creación dramática, un material que normalmente no ve la luz más allá de los ensayos. Además, en 2002 empezaron la edición anual de una colección llamada *Acotaciones en la caja negra* que editaba textos breves de varios autores con un título temático común. Mediante esta colección muchos autores consagrados tuvieron la oportunidad de publicar sus textos breves, y además autores jóvenes pudieron presentar sus textos por primera vez. Hoy en día, como el Teatro Inestable lideró un proyecto europeo llamado «Europa inestable, islotes en red» (2011-2013), *Acotaciones en la caja negra* se transformó en *Red Escénica* y se bifurcó en dos ramas: *Revista de artes escénicas* y *Textos sobre artes escénicas*.

38 Es muy difícil ubicar los autores que estudiamos en este trabajo en una misma generación, porque no hay unos ideales o unos objetivos que aconsejen catalogarlos en un único movimiento. Al hablar sobre los estilos del teatro, en 2000 Chema Cardeña afirmó que «ninguno es ni nuevo ni vanguardista»,²³ por lo tanto la comedia, el realismo social, el monólogo, el socorrido monólogo, la voz del autor, eso es lo que realmente importa. El autor hace referencia a todos estos estímulos que percibe en su entorno, impulsos que lo inquietan o promueven. En consecuencia, estos estímulos generan unos rasgos comunes y generales que determinan los autores como fruto de la época en la que viven.

Los autores tratados y los textos estudiados en el presente trabajo datan de estas dos décadas de 1990 hasta 2010. Cada referencia a la palabra «promoción» aludirá a los autores nacidos a finales de los 60 y durante la década de los 70 y a sus textos, aparecidos en las décadas de los 90 y 2000. Por otra parte, aunque Pedro Montalbán nació en 1961, se integra en este trabajo porque empezó a estrenar sus textos en los años que tratamos. Se les había llamado «generación Bradomín», puesto que muchos de ellos están

²³ Cardeña Chema (2000): «El autor y su tiempo», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos*, (*Acción teatral de la Valldigna I*), colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia, p. 166.

galardonados con el homónimo premio. Cabe añadir que estos autores no quieren estar etiquetados bajo ninguna generación. De hecho, ellos han afirmado que no pretenden constituir ninguna generación, pues el teatro obedece a motivaciones distintas, trata temáticas diversas y construye estructuras harto diferentes, como lo señala María José Ragué-Arias.²⁴ Por todas estas razones es mejor hablar de promoción y no de generación.

Cabe añadir que algunos ejemplos de los espectáculos que mencionamos en esta tesis son posteriores a 2010, pero aun así son representativos de las características que reivindicamos porque las tendencias aún perduran. Eso no quiere decir que no existan nuevas tendencias dramáticas. Otro rasgo del presente trabajo es que se mencionan obras fuera del sistema teatral valenciano, porque son características que se expanden por toda España, aunque nuestra investigación se centra más en Valencia capital.

39

3.1 El contexto de la época en que se forjan estos autores

Nuestra época está marcada por unas circunstancias nuevas que el ser humano jamás había experimentado antes. Uno de ellas es la globalización y con ella la pérdida de la identidad nacional, la existencia del mestizaje cultural, de la televisión con programas como *El gran hermano* y otros por el estilo que causan la pérdida de la privacidad. Otro ejemplo son las noticias que comercian con el dolor y el sufrimiento. Vivimos atrapados o conectados (según cómo lo mire o utilice cada uno) en redes como *Facebook*, *Twitter*, *LinkedIn*, etc.²⁵, y todo eso cambia las estructuras sociales y políticas y por lo

²⁴ Ragué-Arias, María José (2000): *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*, Madrid, INAEM, p. 31.

²⁵ Las redes sociales empiezan a ponerse de moda a mediados de la década de 2000 (en 2003 se lanzó *Friendster*, *MySpace*, etc. y en 2007 se lanzó *facebook* en España). La llegada de las redes sociales en nuestras vidas y en el teatro fue el resultado de la graduada aparición

tanto del teatro. El bombardeo informativo y publicitario da paso a la fragmentación y la superficialidad, a la pérdida del yo y de la identidad. Por ende, hay una perplejidad entre los jóvenes que han perdido los puntos de referencia supuestamente proporcionados por una ideología, una religión o la ciencia. Con el fin de la postmodernidad asistimos a la muerte de las ideologías y al extravío del ser humano, tal como lo demuestra *Náufragos* de Jorge Picó (2000). Todo ello conduce a la ruptura con los modos tradicionales de escritura o de *hacer teatro* y con la ausencia de unos mensajes u objetivos concretos en las obras de los autores. Las obras se abstienen de didactismo. Ya no queda ninguna ideología a la que apoyar. El ser humano se encuentra en un mundo donde las ideologías han perdido el peso específico que tenían en el pasado. Por poner un ejemplo, antes, nuestros padres o abuelos tenían unas ideologías claras sobre la política o a qué partido querían apoyar y luchaban por ellas hasta el extremo de declarar guerras civiles; hoy en día, la política es tan corrupta que al final uno no sabe cuál ideología o política es preferible seguir. O, verbigracia, nuestros abuelos lucharon contra el fascismo porque tenían muy claro que la libertad era lo más valioso, mientras hoy en día vemos a jóvenes desorientados, formando parte de grupos neofascistas. Sin ir más lejos, mencionaremos Aurora Dorada, en Grecia, que ha ganado terreno en un país enormemente castigado por la ocupación alemana de la Segunda Guerra Mundial. Los ideales tampoco tienen mucho vigor y la ética también ha perdido su valor. Hoy en día, no vale ser una persona honrada, lo que vale es «tener un coche de una marca lujosa», cuando en épocas anteriores, por ejemplo en la generación de nuestros padres, ser honrado era un valor apreciable. Por consiguiente, el ser humano se ve desorientado y ya no encuentra nada en que creer, ni siquiera en la religión que también ha

de la tecnología: primero ganaron territorio los pc y los videojuegos, luego el internet y los correos electrónicos, el chat o teléfono virtual (*hotmail, yahoo, skype, voipbuster*, etc.). De ahí llegamos al *facebook*, *whats app*, *Instagram*, etc. Unos ejemplos de obras influenciadas: *2.24* (estreno 2008) que se creó mediante el intercambio de correos electrónicos entre sus dos autores: Jerónimo Cornelles y Pascual Carbonell. *Tetris* (estreno 2006), de Jordi Casanovas.

traicionado al ser humano con sus dogmas, reglas que quedan obsoletas y sin poder dar solución a los problemas que acechan la vida de los hombres. Como la religión se convirtió en un negocio, ya no hay creyentes que la sigan, especialmente entre los jóvenes. Y, retomando lo que decíamos antes, puesto que no quedan ideologías ni ideales a los que apoyar con sus obras, los autores se abstienen de didactismos o de dar un mensaje claro. Siguen caminos rupturistas frente a las maneras tradicionales de hacer teatro o expresan esta desorientación en la temática de sus obras. No obstante, el hecho de que no haya ideologías concretas a las que apoyar no quiere decir que sus obras no estén repletas de sus inquietudes filosóficas, morales, políticas, sociales o no muestran su bioteoría (*modus vivendi*, como perciben/ven la vida) o cosmoteoría (sus creencias sobre el cosmos/universo). Finalmente, Ragué-Arias afirma que se hizo un cuestionario a los nuevos dramaturgos preguntando por las utopías de cada uno y se demostró una ausencia de estas, ya que con la modernidad y postmodernidad se produjo lo que se llamó «la muerte de las ideologías»; por lo tanto, ya no quedan ideales que defender o utopías que seguir.²⁶ Hoy en día este rasgo se hace aún más patente, ya que la crisis económica no deja mucho margen para utopías, incluso tampoco para la esperanza en un mundo mejor.

Antes de producirse la crisis actual en 2008, cuando aún la sociedad disfrutaba del llamado «bienestar», habían surgido dudas sobre si los autores que hacían teatro alternativo serían menos críticos por haber nacido en una sociedad con tantas facilidades y medios. Ragué-Arias menciona que a este grupo de autores que viven en esta sociedad, las condiciones políticas o económicas no les empujan a actitudes ideológicas alternativas y deja entrever que los autores quizá no tengan una capacidad crítica como sus progenitores,

²⁶ Ragué-Arias, María José (2000): *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*, Madrid, INAEM, p. 33.

ya que nacer entre tantos medios y facilidades ablanda la agudeza mental.²⁷ Estamos en desacuerdo con ello porque, como ya hemos mencionado, asistimos a obras nacidas en pleno bienestar que sin embargo deslumbran por su visión crítica. Obras como *Ácaros* (estreno: 2003), de Xavier Puchades, donde se nos presenta a unos seres marginales que nadie suponía que existían en la sociedad contemporánea, en este prometedor bienestar. U otra obra, como *Polar* (escritura 2002-3, estreno 2006), de Arturo Sánchez Velasco, que remarcan el aburrimiento, la falta de lo épico, o de los ideales en la sociedad que vivimos subrayando así que «algo va mal» con este aparente goce económico. Y las obras de los demás autores están repletas de menciones a los problemas que ven en su entorno. Por lo tanto, en el estudio de los autores de esta tesis se demuestra más adelante que, a pesar de que ellos viven en una época de bienestar, para nada se debilita su agudeza crítica frente al mundo que les rodea.

42 Otra circunstancia clave radica en que estos autores nacieron en democracia y no vivieron la dictadura con sus limitaciones y censuras. Además, nacieron con la televisión en casa, el cine en su auge y la aparición del vídeo y del DVD, de los videojuegos, etc. Todas estas características cambian los lenguajes y las diferentes disciplinas estéticas que aparecen en sus obras, rasgos que analizaremos más adelante. Por ahora, solamente mencionaremos el caso de la compañía FlyHard (Barcelona) que se plantea a partir del 2005 la trilogía de obras basadas en videojuegos: *Wolfenstein* (2006), *Tetris* (2006) y *City/Simcity* (2007), con la autoría de Jordi Casanovas. Crean una trilogía inspirada en videojuegos como apuesta por la búsqueda de un nuevo público, alejado de los teatros pero ávido de historias actuales. Un proyecto muy atrayente en su idea tan original de compaginar el teatro con videojuegos. Con razón esta trilogía ha recibido el Premio de la Crítica de Barcelona a la revelación de la temporada 2006-07, el premio Crítica Serra

²⁷ *Ibidem*, p. 34.

d'Or al mejor texto teatral de 2006 y nominaciones a los Premios Butaca y a los premios Max²⁸. Y para mencionar otro ejemplo, ahora de Valencia, citaremos la obra *Reencuentros* (estreno 2007), en la cual una cámara fija rodaba de cerca a los personajes; al mismo tiempo, dicha filmación se proyectaba en una pantalla gigante al fondo del escenario.

Otra característica de la época es la dispersión y la incomunicación. Como ya hemos indicado, los medios de comunicación²⁹ y la publicidad ofrecen tanta información que el ser humano se siente desorientado y confundido porque no sabe distinguir entre lo importante y lo nimio. Nuestro tiempo lo consumimos viendo desde las noticias más importantes sobre el mundo hasta los trajes con los que se vistieron los famosos o la familia real.

3.2 Géneros

43

El teatro está ligado estrechamente con la sociedad, «no puede dejar de ser un escaparate de la realidad que nos envuelve sea cual sea su soporte o el género que se utilice para hacerlo».³⁰ En consecuencia, hay tantos estilos y corrientes como las voces de los autores o como las voces de los distintos personajes que incluyen en sus obras. Porque, para el teatro de las décadas que estudiamos —e incluso para el momento presente—, el teatro híbrido es lo que más prevalece; volveremos sobre este punto más adelante a lo largo de este apartado.

²⁸ Información encontrada sobre la compañía FlyHard en el programa/libro de la XIX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 4-13 de noviembre, del 2011 y en la página oficial de la compañía: <http://www.flyhard.org/> (consultado el 29/12/2013).

²⁹ Además, la locución «medios de comunicación» es errónea, porque no hay comunicación mutua sino solamente información unidireccional.

³⁰ Cardeña Chema (2000): «El autor y su tiempo», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos*, (*Acción teatral de la Valldigna I*), colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia, p. 166.

El teatro de las décadas que tratamos no es de características uniformes. Según María José Ragué-Arias, hay diferentes tendencias y variadas estéticas y hay obras que poco tiene que ver con las características habituales que se engloban bajo la denominación de «nuevas dramaturgias».³¹ Según Nel Diago «lo que cuenta es la necesidad de hablar del mundo actual con un lenguaje de hoy».³² Si nos trasladamos al campo de la música de los 80, veremos que en aquella época uno podría tener claro los distintos tipos de música y las corrientes (*pop, rock, folk*, etc.); pero con la aparición de la música electrónica como factor de cambio, los diferentes estilos musicales empezaron a fundirse tanto en las décadas siguientes que hoy en día es muy difícil categorizar exactamente un grupo musical, un disco concreto o incluso una canción. Lo mismo exactamente puede aplicarse al teatro.

44

Según Josep Lluís Sirera, el teatro de géneros suele imponer sus normas tanto a los autores como a las expectativas del público, durante la historia el teatro no puede separarse de la recepción teatral. Por lo tanto, los géneros siempre han funcionado como un mecanismo normativo que permitía la interacción eficiente entre las expectativas de los espectadores y las obras que se les ofrecían.³³

En las décadas que estamos estudiando todo es válido, según apunta Nel Diago: «el drama histórico y el sainete, el vodevil y la tragedia, la comedia musical y el teatro de rito y ceremonia, las formas canónicas y el mestizaje, la pieza aristotélica o la elaborada a base de retazos».³⁴

³¹ Ragué-Arias, María José (2000): *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*, Madrid, INAEM, p. 161.

³² Diago, Nel (1996): «La escritura dramática valenciana», en *Islas*, Valencia, Universidad de Valencia, p. 18.

³³ Sirera, Josep Lluís (2000): «Los géneros en el teatro actual», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos, (Acción teatral de la Valldigna I)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia, p. 281.

³⁴ Diago, Nel (2000): «Lenguajes escénicos contemporáneos», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos, (Acción teatral de la Valldigna I)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia, p. 245.

En cuanto a los géneros, añade Josep Lluís Sirera, no se puede hablar de géneros como tales, sino que se habla más bien de estilo de autor: beckettiano, cormanniano, pinteriano, belbeliano, etc.³⁵. Asimismo, en los autores de las décadas que tratamos podemos observar unas características que distinguen un autor de otro. Así por ejemplo, Jerónimo Cornelles se dedica más al melodrama, al tema del género, la homosexualidad, lo catastrófico en las relaciones, el amor en sus situaciones extremas, mientras que Pedro Montalbán Kroebel tiene otro estilo, sus obras abarcan desde escrituras sobre otras figuras importantes *Dario Fo ¿Alcalde?* (2008), o *El último vuelo* (escritura 1994-2005, estreno 2009), sobre Antoine de Saint-Sxupéry, hasta la crisis económica de los últimos años, con obras como *En esta crisis no saltaremos por la ventana* (2010), con un estilo poético, intelectual y humor inteligente.

45 Otro rasgo destacable consiste en la presencia de un desarrollo de géneros de carácter híbrido y de difícil clasificación.³⁶ Ejemplos de estas obras son aquellas que mezclan muchos lenguajes artísticos y varios tonos en la escritura. Por ejemplo, las arriesgadas obras del Teatro de los Manantiales, o los montajes de Eva Zapico, como el *Retablo de abandono*, con la coautoría de Pardo, Patricia y Suso Imbernón (estreno 2011).

3.3 Rasgos generales

Durante los años 60 y 70 la figura del autor pasó por una crisis, perdió su papel en la producción teatral y se devaluó su importancia. Así sucedió porque era la época del teatro independiente y se valoraba más la puesta en la escena, el montaje, como el resultado de una labor realizada entre todos; el

³⁵ Sirera, Josep Lluís (2000): «Los géneros en el teatro actual», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos, (Acción teatral de la Valldigna I)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia, p. 285.

³⁶ *Ibidem*, p. 283.

texto, cuando existía, era un texto colectivo. Por lo tanto, los autores que no se vinculaban con algún grupo teatral veían a sus textos permanecer encerrados en el cajón. Más adelante, en los carteles teatrales aquello que relucía eran las figuras actorales y la presencia del director. Un apellido como Shakespeare no significaba nada, sino quiénes actuaban y quién era el director. En los años 80, con el final de la transición y la consolidación de la democracia, los autores empezaron a reivindicar su papel. Figuras como Fermín Cabal o Alonso de Santos empezaron a estrenar sus textos en el teatro comercial, o bien traían y traducían textos del extranjero. Unos ejemplos: *Y yo con estos nervios* (1989), obra del norteamericano Christopher Durang, versión por Fermín Cabal; o *Bajarse al moro* (1985), de José Luis Alonso de Santos, obra de línea costumbrista. Comenzaron a tener éxito y, por consiguiente, la figura del autor empezó paulatinamente a revalorizarse. Por otra parte, el teatro independiente, que había desterrado al de autor, empezó a experimentar su declive debido al nacimiento de los teatros públicos. Como subraya Josep Lluís Sirera, había aumentado la importancia del autor³⁷ y, como es común en el teatro actual, este combinaba otras facetas: la del director y actor, aparte de otros papeles que puede desempeñar en el montaje, como técnico de luces o de sonido, escenógrafo, etc.

Uno de los rasgos requeridos por las nuevas dramaturgias es la originalidad (véase la cita *infra*). Una tarea difícil, porque a lo largo de los siglos, después de tantas corrientes literarias y tras la época de las vanguardias, la originalidad puede ser muy difícil de conseguir. Lo mismo afirma Josep Lluís Sirera, esto es, que las vanguardias históricas produjeron una tensión rupturista que aún influye en las dramaturgias de hoy en día.³⁸ Incluso, por

³⁷ Sirera, Josep Lluís (2000): «La escritura teatral de los ochenta y noventa (Dramaturgia de autores contemporáneos)», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, Alicante, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos: p. 97.

³⁸ Sirera, Josep Lluís (2000): «Los géneros en el teatro actual», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos, (Acción teatral de la Vall d'igna I)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia, p. 283.

experiencia personal, saliendo de las salas teatrales hemos escuchado varias veces por parte del público (año 2012): «pero eso ya lo hemos visto, no hay nada nuevo». Es más, de dichos comentarios no se han escapado autores consagrados por su estilo propio y por la renovación que han provocado en la escena, como por ejemplo Juan Mayorga. Además, Jerónimo Cornelles dijo en una charla entre el equipo del montaje *Eva's show* (estreno: 2012) y el público: «ya está escrito todo, ahora nos queda como reelaboramos este material». Y eso, porque esta obra suya en su construcción se parecía a las películas de aventuras al estilo de *Los Goonies*, de la década de los 80. Y seguimos con la cita de Josep Lluís Sirera:

47

[...] a muchos de estos nuevos géneros dramáticos, se les obligue a tener como característica imprescindible la voluntad de ruptura o de innovación. Es decir: mientras en la historia teatral la utilización de temas y materiales de la tradición era algo perfectamente aceptable — y aceptado— en buena medida porque el *colchón* del género permitía esquivar la acusación de falta de originalidad, esta se convierte ahora en acusación gravísima; piénsese, si no, en el ejercicio de buena parte de la crítica —y de los jurados de los premios teatrales— consistente en valorar negativamente la existencia de posibles modelos, en lugar de analizar y valorar la obra/espectáculo en sí.³⁹

Si hablamos de un estilo concreto o de una corriente —aunque ya hemos explicado la dificultad de definir esto— podemos, sin embargo, concretar un rasgo común en las nuevas dramaturgias: el realismo. Característica que no solo influye en el texto sino también en la manera de actuar en las obras teatrales. Ya no se observa en los actores la sobreactuación de épocas pasadas, el sentimentalismo o la actuación llevada a extremos. Entendemos que eso es la consecuencia de que, actualmente, haya teatro por todas partes en la vida diaria, desde la burbuja del bienestar de la década

³⁹ *Ibidem*, p. 284.

anterior, que ilusionaba a personas y familias corrientes, hasta las compañías de construcción que cultivaban el enriquecimiento fácil, sin escrúpulos y a base de ilegalidades. La mentira y los fraudes en todo su esplendor. Por otra parte, vemos que el teatro está presente en nuestras vidas más que nunca. Lo espectacular en las bodas y en el rodaje de los vídeos, con sus trajes de gala que a veces nos recuerdan las vestimentas extraídas de obras teatrales o del mundo del cine. Lo teatral y fingido en el fútbol, con sus falsas faltas y aspavientos teatrales por parte de los futbolistas o de los espectadores. En la arena política, con las agencias de asesores de imagen, la mentira y las promesas incumplidas. Tenemos unos políticos, o mejor dicho unas marionetas, actuando según los consejos de las agencias que les asesoran, desde el movimiento de las manos hasta lo que van a decir. Y hemos mencionado marionetas porque los verdaderos motivos que mueven sus actos son los intereses económicos de las multinacionales, del capitalismo y de las industrias de armamentos. Si pasamos al ámbito de la moda y el maquillaje, con tantos productos a la venta, ¿qué son todos estos arreglos de *attrezzo* sino algo parecido a los de un actor? El mundo de la publicidad: mundos de ilusiones para las cuales el ser humano tiene que trabajar día y noche si quiere adquirir un producto que le llevará a este mundo ilusorio: el coche para reforzar su masculinidad, la leche infantil para demostrar el cariño. Anuncios que son verdaderas películas de cine. La televisión, con lo espectacular en sus *reality shows*. El cine, que nos lleva a otros mundos ficticios. Y si volvemos al mismísimo individuo, a persona corriente y moliente, vemos que con la disociación de los yo es cada uno intenta *venderse* o cumplir un papel; no tenemos un ser humano con un solo *yo*, donde su promesa y palabra valga, donde detrás de una máscara hallemos un ser completo y único que sea consciente de sus actos. Lo que reina es la dispersión. Si añadimos las redes sociales y la disgregación del *yo* mediante distintos perfiles en *facebook*, *twitter*, etc., podemos comprender que vivimos instalados en una mentira diaria. Por

eso, tanta ilusión fuera de las salas teatrales no tuvo como resultado otra cosa que un ser humano sediento de escuchar la verdad; su ser más profundo añora la verdad, tal como la buscaban los griegos antiguos, que llegaron incluso a hablar de un ser y una verdad eternos y universales⁴⁰. Por lo tanto, si acudimos a las salas de pequeño formato o a salas alternativas⁴¹ donde haya una línea del trabajo de obras no comerciales, de teatro experimental, de puesta en escena no convencional, de autores que traten la realidad con visión crítica, presenciaremos obras originales que tratan de concienciar al público. Es un intento de mostrar la realidad para producir una transformación en los espectadores o un cambio. Parece que los autores que tratamos siguen la pauta de Brecht, tal como lo explica Joaquín Paulo Nogueira: «Brecht entendía que el teatro debía dar al hombre una idea de que el mundo es susceptible a la transformación, debiendo para ello “renunciar a todo lo que represente una tentativa de hipnosis, que provoque éxtasis condenables, que produzca efecto de olvido”»⁴². Los textos apuestan a su mundo interior, así se aprecia en obras como las de Jorge Picó, que son viajes para encontrarse consigo mismo (*Náufragos* [escritura 2000], *30/40 Livingstone* [estreno: 2012]), o en obras que quieren despertar la conciencia dormida: *Desidia* (estreno 2003), *Ácaros* (estreno: 2003) ambas de Xavier Puchades, por mencionar algunas. El autor está tan alarmado por la verdad que le llega a sus ojos, lo que discierne entre bambalinas, detrás de todo este montaje teatral de la vida diaria, lo inquieta tanto que incluso no tiene reparos en incluir fragmentos como una especie de *guía para despertarse* como lo hemos visto en montajes del Teatro de los Manantiales, por poner un ejemplo: en *Morir debería ser tan simple como perder el*

⁴⁰ Así lo afirmaba la escuela Eléata cuyo representante más significativo fue Parménides de Elea, quien vivió en el siglo VI a. C.).

⁴¹ Usamos el término por convención, para diferenciarlas de los teatros grandes o públicos.

⁴² Nogueira, Joaquín Paulo (2003): «¿Qué narra el teatro?», en *La palabra y la escena, (Acción teatral de la Valldigna III)*, de vv. aa., colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia: p. 130.

equilibrio (estreno 2002), en la situación dramática final aparece un hombre que recuerda a los chamanes sabios y entre otros consejos dice:

[...] Dejad de invertir vuestra vida en franquicias Negaros a que especulen con vuestro cerebro y construyan edificios inteligentes sin pasado No os rebusquéis en los contenedores de su cultura deslumbrante No ensuciéis las suelas de vuestros zapatos No piséis por donde pisan Todos los días miles de cuerpos se lanzan para ser pisoteados por los días No resbaléis para que se rían de vuestra caída No caigáis en sus manos [...] ⁴³

50 Todo lo contrario del rasgo común de las nuevas dramaturgias que tienen como característica alejarse de los didactismos. Por lo tanto, los espectáculos apuestan por mostrar la realidad de la vida diaria, cruda y sin ningún adorno, tanto que Nel Diago habló de un neorrealismo vigesémico⁴⁴. Es un realismo sucio que exhibe, sin tabúes ni miedos, los estratos más sórdidos de la sociedad —como en *Ácaros* (estreno 2003), de Xavier Puchades—, en ocasiones con una técnica verista. Por otra parte, en las obras de las décadas que tratamos la actuación es natural, los personajes se visten y actúan como si estuviesen extraídos de nuestro vecindario y pudiéramos encontrarlos diariamente en nuestro entorno. Parece una actuación como la que puede apreciarse en la película *In search of a midnight kiss* (*Buscando un beso a media noche*, 2007), cine independiente del director Alex Holdridge. En esta película, rodada en blanco y negro, los personajes actuaban como si no estuvieran en una película, como si todo esto fuera un rodaje, quizá realizado por un amigo, de unos momentos que compartieron juntos. A eso se aproxima la actuación de los teatros de hoy en día. Ya que el teatro ha invadido la vida diaria, la realidad ha conquistado la escena.

⁴³ Sic. Texto no editado.

⁴⁴ Diago, Nel (2000): «Lenguajes escénicos contemporáneos», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos*, (*Acción teatral de la Valldigna I*), colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia: p. 243.

Por otra parte, a este realismo que caracteriza las obras del período que tratamos se le añade otro elemento, el de la extrañeza. Hay obras que, aunque tratan temas de la vida diaria, a veces presentan elementos que no pertenecen al mundo real o hacen una combinación absurda o hiperreal de los elementos conocidos por el espectador. Por ejemplo: en el espectáculo *Niño muerto vestido del payaso*, de Abel Zamora (estreno 2011), asistimos al tema de la culpa y la falta de la responsabilidad y vemos cómo estos desintegran poco a poco la relación de una pareja gay. Atropellaron a un niño que iba vestido de payaso en bicicleta con su padre para llegar a una fiesta de cumpleaños que le tenían preparada. Acto seguido vemos como los personajes viven la culpabilidad y la caída en la depresión del personaje que conducía el coche (Fran). Además, Fran incluso llega a creer que hay un niño (el que atropellaron) que vive en la buhardilla de la casa. La obra hace pensar a los espectadores que Dani (la pareja de Fran) sufre alucinaciones por la depresión y la obsesión; sin embargo, al final de la obra, aparece desde la buhardilla la carita de un payaso. Por consiguiente, el rasgo metafísico genera una extrañeza frente a la *realidad* vivida en la obra. El espectador se identifica con lo que sucede a los personajes (la depresión, la culpa, las relaciones en pareja) ya que se presentan con un alto nivel verista.

Esta característica, consistente en introducir elementos que se alejan de la realidad, aunque la obra realmente simboliza la realidad —llevada a su extremo—, la podemos encontrar en obras de Samuel Beckett como *Los días felices* (estreno 1961), en la que, aunque los personajes reflejan la cotidianidad y el hastío, el contexto es totalmente irreal: Winnie está atrapada en un montículo calcinado y no para de hablar de su vida diaria, de sus sentimientos y de su vida carente de sentido. Y para poner un ejemplo más de la dramaturgia que nos concierne: la obra *Erosión* (escritura 2001-2003) de Xavier Puchades; se trata de un drama, en el que prevalece el tema de la distancia generacional, que se rige cronológicamente por las estaciones. En una de ellas

el Informático y el Viejo están sobre una tierra seca y el Informático está hurgando la tierra en busca de lombrices para ir los dos a pescar al río. Mientras tanto, un diálogo pausado, con oraciones cortas e incoherentes entre ellos revela un enfrentamiento cargado de incomunicación con el orgullo de la vieja generación y con el desprecio del viejo hacia el joven. De repente, el joven, cansado ya de escarbar en la tierra en vez de encontrar una lombriz, saca una trucha. Es un elemento absurdo/simbólico, que rompe la verosimilitud de una obra cuyo tema es reconocible en la vida diaria de los espectadores. Su simbología se puede explicar: en el diálogo mencionan que el río está seco y que van a construir una presa, aludiendo al tema medioambiental que también preocupa a este autor.

52 Otro fenómeno general en estas nuevas dramaturgias estriba en el hecho de que los autores se abstienen del teatro moral, del teatro social, del teatro como psicoterapia, del teatro ejemplar o del teatro pedagógico/didáctico. El lugar para este tipo de escritura pertenece a los Parlamentos, que discuten los problemas de la sociedad y a los artículos de los periódicos. Es un rasgo un poco contradictorio, ya que, como hemos dicho, el teatro de estos dramaturgos es sumamente realista, incluso hiperrealista, como medio de llevar el realismo a sus extremos para que el simple espectador pueda llegar a perfilar la realidad. A ellos les gusta alarmar al espectador sobre la realidad o ayudarlo a concienciarse a tomar parte en la sociedad y en la política y no ser un ciudadano dormido, pero eso no lo hacen de una manera directa. Aunque, como ya hemos mencionado, no faltan casos como los de Xavier Puchades, Arturo Sánchez Velasco, del director Ximo Flores y del equipo actoral en el Teatro de los Manantiales, para los que el ansia de cambiar la sociedad en la que viven y la sensación de lo insostenible que es vivir en una sociedad dormida, en medio de esta burbuja de bienestar, les llevaba a que sus montajes tuvieran algún que otro fragmento didáctico. Incluso en las propias obras de Xavier Puchades, como en *Desidia*. Otro

ejemplo donde el autor habla mediante del personaje dando directrices a «náufragos de la vida» lo hallamos en *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)* (estreno: 2004), de Gabriel Ochoa, Jacobo Pallarés, Ángel Saiz y Rafa Palomares. Y un ejemplo adicional en el que el mensaje didáctico aparece más sutil lo encontramos en la obra *Ruido* (2006) de Arturo Sánchez Velasco, en la que, por la ausencia de un argumento sustancial, los monólogos cobran más importancia y mediante ellos sus personajes nos cuentan los problemas sociales en los que se encuentran inmersos. Jorge Picó, tampoco hablaba directamente de la necesidad del ser humano de depurarse de la falsedad que le ha inculcado la sociedad, pero eso es lo que está haciendo cuando pone ejemplos de personajes que se aíslan de la sociedad para encontrar su *yo* real (en *Náufragos y 30/40 Livingstone*). Pedro Montalbán describe la vida de unos ancianos en una residencia a punto de cerrar en su obra *Cuenta atrás* (escritura 2003-4), contando así un problema social, pero tampoco sale como autor para hablar directamente al público de las posibles «medidas a tomar».

53

Por otra parte, los autores, aunque muestran la realidad cruda o tratan temas sociales serios, varias veces los tratan con humor para facilitar su digestión por parte de los espectadores. No pocos intelectuales del pasado decían que el teatro debería ser un producto tanto la distracción como para la toma de conciencia. «Gordon Graig ya había vaticinado, a principios del siglo XX, que “el teatro del futuro será un teatro de visiones, no un teatro de sermones”». ⁴⁵ Ejemplos de este tipo de teatro lo encontramos en *El congelador* (2008), de Abel Zamora, donde asistimos al enfrentamiento entre dos hermanos y a su reconciliación justo antes de la muerte; todo ello presentado con varios momentos de humor. O *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* (estreno: 2002), de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco,

⁴⁵ Cita mencionada por CÉSAR, Oliva (2004): *La última escena, (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, p. 18, y esta a su vez extraída de DOYGHERTY, D. (1983): *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, Fundamentos, p. 168.

donde serios problemas de la sociedad se presentan mediante situaciones absurdas que provocan la risa.

Otra característica del teatro de hoy en día es su carácter interdisciplinar. Los espectáculos parecen algunas veces un *collage* de varias artes: las artes plásticas, pintura, fotografía,⁴⁶ mezcla de varias técnicas, vídeos, baile y canto,⁴⁷ el *zapping*, la cultura de *rock*,⁴⁸ el cómic,⁴⁹ la danza y el circo,⁵⁰ la *performance*,⁵¹ colores y objetos que cobran nuevo sentido, construcciones mecánicas⁵² y robots⁵³. El despojamiento plástico ayuda a que los nuevos materiales utilizados en el teatro sean aún más patentes. Además, se buscan relaciones con otros medios espectaculares: el fútbol, la radio, la informática, el circo⁵⁴ y la ultimísima tendencia los juegos en grupo⁵⁵. Otra variante que ha aparecido los últimos años es el teatro de los sentidos, donde se apuesta por una comunicación con el público mediante ellos y ciertos estímulos sensoriales: degustación de alimentos, olores, actividades para estimular el tacto, etc.⁵⁶ Otra influencia muy importante es la del cine. Ya hemos visto cómo la video-proyección ha invadido la escena. Valle Inclán había predicho que será «el teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por

54

⁴⁶ En espectáculos del Teatro de los Manantiales, como por ejemplo *Desidia*, donde había vídeos, sesiones fotográficas, etc.

⁴⁷ *Blues, camino de cempasúchil* (estreno 2012), compañía Dársena producciones.

⁴⁸ *Patético Jinete de rock and roll*: Teatro a Teatro, estreno: 2011.

⁴⁹ *Algunas personas bones* (estreno: 2012), de Pont Flotant.

⁵⁰ *Fe-li l'amor al despropòsit* (estreno: 2012), en Festival Cabanyal Intim, de Eva Zapico, Patricia Pardo, Jaume Policarpo, Chon González, Àngel Fígols.

⁵¹ *Llo lo beo hasí* (estreno: 2012), compañía Rafael Ponce.

⁵² *El gran atasco* (estreno: 2011), de Mr. Kubik Producciones.

⁵³ *Todos los nombres* (estreno: 2011), de Mal Pelo.

⁵⁴ Obras muy representativas son las de Patricia Pardo.

⁵⁵ *Tragedia de los comunes* (estreno: 2011), de Losquequedan.

⁵⁶ *Papilas gustativas* (estreno: 2012), de Gabriel Ochoa.

autonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro». ⁵⁷ Vemos que términos cinematográficos invaden no solo la teoría teatral (*flash backs, escena*, etc.), sino la misma puesta en escena. En su estructura y temática se observa la tendencia de imitar películas con la última moda, como por ejemplo de vampiros ⁵⁸ o simplemente se ven influenciadas en su historia como el caso de *Eva's show*, de Bramant Teatre, que imita las películas de aventuras de los 80: como *The Goonies*.

Simone Trecca, en cuanto a la presencia del cine y elementos audiovisuales en la creación teatral subraya que hay

[...] una evolución en la percepción y recepción del espectáculo y de las relaciones entre presencia física y mediación de la realidad y de la persona humana en la escena; tal evolución ha sido uno de los productos de los procesos de mediatización que, aun no siendo ninguna novedad de última hora, sí han experimentado en los pasados veinte años un rápido incremento tanto en el número de manifestaciones como en la evolución de los medios utilizados al efecto. ⁵⁹

55

La corporeidad y la gestualidad son otros elementos que caracterizan los espectáculos. Se otorga mucha importancia al trabajo actoral, algo que podemos apreciar en los trabajos tanto de Patricia Pardo (en la obra *Ètica, tattoos i saldos*, estreno 2011, combinaba tanto una gestualidad impresionante como el hecho de tatuarse en escena) como en obras de Jorge Picó y Sergi López (*Non solum*, estreno 2005, por mencionar un ejemplo). Cabe añadir que Patricia Pardo combina varios lenguajes artísticos en sus obras: tenemos la

⁵⁷ Cita mencionada por Oliva, César (2004): *La última escena*, (Teatro español de 1975 a nuestros días), Madrid, Cátedra, p. 18, y esta a su vez extraída de Doygherty, D. (1983): *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, Fundamentos, p. 168.

⁵⁸ *Un hombre con gafas de pasta* (estreno: 2011), de FlyHard Producciones.

⁵⁹ Trecca, Simone (2010): «Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, UNED, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 15.

presencia de la técnica de los *clown*, elementos del circo, video-proyecciones, etc. Es muy notable la observación de Gabriela Cordone sobre la presencia explícita o implícita del *cuerpo en la fábula*. Casi todas las obras giran, en efecto, sobre temas que tienen su representación en el cuerpo; en especial, la sexualidad, la violencia y, su principal motivación, el poder. Estos temas se hacen visibles a través del análisis de lo que denomina *cuerpo en el espacio*, es decir, de su presencia física, de sus movimientos y de los objetos que le rodean.⁶⁰

Otro rasgo de la dramaturgia que tratamos es la existencia de lo ritual en la escena. La religión para una gran parte de los jóvenes no juega un papel importante en sus vidas, como sucedía con sus padres. La fe ha perdido su transcendencia, por una parte porque no ayudaba al desarrollo humano, sino más bien, convertida en un comercio, resultaba ser un estorbo para que el ser humano pudiera alcanzar la esencia de sí mismo y la verdad. Aun así, la existencia de lo ritual en el teatro demuestra la necesidad del ser humano, desde los primeros momentos de su existencia en la Tierra, de acercarse a lo divino y de su necesidad por lo místico, como hecho liberador de su ser finito. Y esta característica no podría faltar en el teatro. En obras como *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)*,⁶¹ están repletos de textos rituales. O los espectáculos del Teatro de los Manantiales, o *Que te folle una perca* (estreno: 2011) de Rafa Ibáñez y Jagat Mata o *V. P. P.* (estreno: 2011) de Maribel Bravo. La obra *Blues, camino de campasúchil*, compañía Dársena producciones, no tiene otra temática que la muerte y el miedo. Un ejemplo aún más reciente es el *Acontecimiento, espacios de resistencia*⁶² (estreno 2013) del Espacio Inestable

⁶⁰ De la reseña de Yáñez, María Paz (2010): «Gabriela Cordone: El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004). Zaragoza: Librerías Pórtico /SSEH, 2008», en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, UNED, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 411.

⁶¹ Estreno 2004, de Jacobo Pallarés, Ángel Saiz, Gabriel Ochoa y Rafa Palomares.

⁶² La autora del presente trabajo participó en la creación y actuó en esta obra colectiva del Teatro de lo Inestable, con la dirección de Jacobo Pallarés y Maribel Bayona.

donde hay una situación dramática con los actores rodeando una mesa llena de objetos que alude a nuestras ciudades. Solo hay dos flexos iluminando la mesa y los rostros de los actores, otorgándoles así un ambiente ritual.



Acontecimiento, espacios de resistencia (Espacio de lo Inestable, 2013)

57

El absurdo y el hiperrealismo son otras dos facetas de la mayoría de la dramaturgia de los años que investigamos. El absurdo y lo chocante son elementos que tratan de despertar la conciencia del espectador, el primero con la amenidad, el segundo con un *golpe* para desnudar la realidad. Por ejemplo, en la obra *Ética, tattoos i saldos* (estreno 2011), de creación escénica por Patricia Pardo: En el escenario hay una mesa y un hombre sin cabeza (una actriz tiene tapada la suya) come desde un plato donde yace una cabeza (Patricia Pardo está por debajo de la mesa y su cabeza sale justo en el plato por donde come el hombre). Todo el monólogo que recitaba Patricia Pardo desde el plato estaba relacionado con la sociedad, las injusticias y otras realidades que nos hacían reflexionar.



Otro ejemplo son los niños-muñecos muertos y despedazados que saltan colgados del techo: escena que complementa la obra *Contra el progreso* (estreno 2011), del autor Esteve Soler y de la compañía Teatre Al Detall, espectáculo que trata la presencia del ser humano en la Tierra y la destrucción que le provoca a esta.

58

3.4 Los temas tratados⁶⁴

La vida diaria recobra mucho sentido, en los últimos años asuntos que parecían triviales protagonizan las obras teatrales. Un ejemplo excelente lo hallamos en la escritura de Jerónimo Cornelles. Puede apreciarse en *El último beso*, cuando las protagonistas se ponen a hablar de maquillaje o de ropa. Otros temas son el azar como en *2.24* de Jerónimo Cornelles y Pascual Carbonell, donde los protagonistas coinciden en el metro y así se conocen. La incomunicación es otro asunto, por ejemplo en *Paso a dos* de Pedro Montalbán: una pareja tiene una relación marcada por discusiones porque no es capaz de comunicarse claramente entre sí. En *Living Stone, 30/40*, de Jorge

⁶³ Patricia Pardo: *Ética, tattoos y saldos*, estreno 2011, en el festival Russafa Escénica, <https://www.youtube.com/watch?v=Ybsa6QN1du4>, (consultado: 8/5/2015).

⁶⁴ Todos los ejemplos de las obras mencionadas en este apartado figuran en los catálogos de los autores en el anexo, o en la bibliografía «obras vistas», donde figuran sus datos de escritura y lectura dramatizada/estreno o edición cuando haya.

Picó y Sergi López, el tema es la búsqueda de la identidad; un juez se retira a la casa de sus padres en medio de la naturaleza para encontrarse consigo mismo. Un tema afín es la construcción del yo y la identidad para mencionar unos ejemplos: *¿Tienen copyright nuestros deseos?* (estreno 2006) de Anna Albaladejo o los textos de Patricia Pardo⁶⁵ en *Retablo de abandono* (estreno 2012) se hace hincapié en la represión de la mujer, los estereotipos, la construcción del yo según la religión y creencias de épocas pasadas. Temas parecidos trata la obra *No se está mal en el paraíso* (estreno 2011), de Maribel Bayona, Jessica Belda y José Banyuls. La soledad es otro tema que aparece como por ejemplo en *Soledad en hora punta*⁶⁶, de Arturo Sánchez Velasco: donde vemos la vida solitaria de una mujer que trabaja de noche en el teléfono de la esperanza, el vacío o el aburrimiento del ser humano, como en varias obras de Xavier Puchades. Un ejemplo, *Tampoco*:⁶⁷ aquí, los personajes están hablando llenos de hastío, sin poder encontrar un ideal en la vida. O en la obra *Polar*,⁶⁸ de Arturo Sánchez, donde la gente vive una existencia apática, sin sentimientos, sin problemas, y parece que no vivan de verdad. Otros temas clave serían las relaciones humanas con sus celos, lo trágico, el adulterio o el sexo, con ejemplos de las obras de Jerónimo Cornelles: *El último beso*,⁶⁹ *Decir adiós cinco veces*,⁷⁰ etc. También la violencia, como por ejemplo en *Turquía*,⁷¹ de Arturo Sánchez Velasco: dos parejas se encuentran en Turquía y las relaciones entre ellos, como fueron tormentosas en el pasado, empeoran y finalmente acaban matándose. El paro es otra preocupación de los dramaturgos de esta promoción: *Se necesitan ascetas*⁷² de Gabriel Ochoa. Tenemos la drogadicción, la decadencia del ser humano, por ejemplo, en *Martes. 3:00. Más al sur de Carolina*

⁶⁵ Con textos también de Suso Imbernón, dramaturgia Eva Zapico.

⁶⁶ Edición 2002.

⁶⁷ Edición 2002.

⁶⁸ Estreno 2006.

⁶⁹ Estreno 2005.

⁷⁰ Lectura dramatizada 2006.

⁷¹ Estreno 2009.

⁷² Editada 2002.

*del sur*⁷³, donde encontramos a unos personajes, perdidos en la vida — excluidos de la sociedad y marginados— y viviendo en un garaje, o en *Cuenta atrás*⁷⁴ de Pedro Montalbán, donde unos abuelos, también apartados de la sociedad, quieren vivir en condiciones humanas en una clínica geriátrica a punto de cerrar. Hallaríamos más temas en la corrupción,⁷⁵ la conciencia ciudadana y la crítica política: Patricia Pardo en *Ètica, tattoos i saldos*.⁷⁶ La delincuencia,⁷⁷ la xenofobia como por ejemplo en *Erosión*, de Xavier Puchades: una persona mayor nos cuenta sobre su estancia en Alemania como emigrante y el trato racista que allí recibió. Cuando regresó a su pueblo natal, tras su larga ausencia, la consideran a su vez como a una extranjera. La marginación, por ejemplo, en *Ruido*, de Arturo Sánchez Velasco: el personaje principal, un profesor de historia, cuenta como la sociedad lo ha aislado y lo trata como un *producto desechable*, a pesar de sus esfuerzos por crear alumnos capaces de reflexionar y de ser críticos con el mundo que les rodea. Al final, muere desolado. El tema de la marginalidad es un aspecto que le pasa desapercibido al teatro comercial y afortunadamente sigue siendo una característica para la promoción de los autores que tratamos (también estuvo presente en la promoción anterior). Nos gustaría citar una afirmación de Itziar Pascual porque nos hace conscientes de la cruda realidad:

[...] en las cunetas de las autopistas de la información, en los márgenes de las transacciones de bienes y servicios y de los flujos internaciones de capitales, quedan demasiados Nadies, carentes de un retrato, un espacio un grito. Hace falta la empatía de un cierto teatro en la defensa del marginado y el perseguido. La tarea de este teatro sería

⁷³ Estreno 1999.

⁷⁴ Estreno 2010.

⁷⁵ Ejemplo: la obra política de Xavier Puchades: *Bienestar* (lec. dramatizada 2008).

⁷⁶ Estreno 2001.

⁷⁷ Como se nos presenta en los personajes encarcelados en *En Cadena* de Arturo Sánchez Velasco, o la SEÑORA, algo psicópata, que ejerce violencia hacia ÉL y ÉL 2 en *Poniente*, de Jerónimo Cornelles.

ingente y documental. [...] el teatro comercial y profesional nunca ha tenido interés por los Nadies...⁷⁸

Otros temas son la guerra y sus consecuencias, como se nos presenta en la obra *Ácaros*, de Xavier Puchades, donde los personajes viven encerrados abajo en el metro porque fuera impera una guerra. Otros temas son los abusos del poder,⁷⁹ la vida en las ciudades,⁸⁰ la vejez,⁸¹ la muerte, los temas existenciales,⁸² la distancia generacional,⁸³ la ciudad como espacio inhóspito⁸⁴. La política,⁸⁵ los sueños incumplidos y el fracaso, como lo viven los personajes de *El congelador*, de Abel Zamora, donde uno de los dos hermanos intentó cumplir su sueño de ser cantante pero no pudo. Finalmente, los dos hermanos mueren congelados y ninguno materializa sus sueños. Las relaciones en familia,⁸⁶ los mecanismos del control ideológico o conducción de las masas como en *Blues, camino de cempasúchil*, de la compañía Dársena Producciones. La obra trata del miedo y cómo afecta la vida de los individuos. La moda, la televisión, el cine, la publicidad, las enfermedades sociales o la adicción al trabajo; este último se representa muy bien en *El optimismo*, de Gabriel Ochoa, en el que un empleado se separa de su mujer porque está absorto en el trabajo. La ambición, el consumismo, la especulación (*Erosión*, de Xavier Puchades, en la que todo un pueblo desaparece para construirse un parque temático), la destrucción de la naturaleza, su ausencia en las ciudades, el estrés o los ansiolíticos, como en *El alma de los trenes*, de Gabriel Ochoa. Una mujer es

⁷⁸ Pascual, Itziar (2007): «En la isla de Gorée», en *Teatro y globalización, (Acción teatral de la Valldigna VI)*, colección teatro siglo XX, de vv. aa. serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, p. 93 y 94.

⁷⁹ Por ejemplo: *Galgos*, de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco.

⁸⁰ *El alma de los trenes*, de Gabriel Ochoa.

⁸¹ *Algunes persones bones*, de Pont Flotant.

⁸² *Desaparecer*, de Xavier Puchades.

⁸³ *Enciéndeme*, de Jorge Picó.

⁸⁴ *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)*, de Gabriel Ochoa, Jacobo Pallarés, Ángel Saiz y Rafa Palomares o en *Náufragos*, de Jorge Picó.

⁸⁵ *Dario Fo ¿Alcalde?*, de Pedro Montalbán.

⁸⁶ *Den Haag*, de Gabriel Ochoa, en la que no se presentan los hechos y las relaciones familiares.

adicta a los ansiolíticos porque no puede superar la muerte de su marido. La desidia, como en la homónima obra *Desidia*, de Xavier Puchades, en la que, mediante varias situaciones dramáticas se hace patente la dejadez en varios aspectos de la vida diaria.

3.5 El conflicto

El 95% de las obras que forman el corpus de nuestro estudio tienen el conflicto centrado, es decir presente en la obra con sus personajes muy conscientes de los problemas que se les presentan. No obstante, hay obras de la época que tratamos en las cuales el conflicto es subtextual y no se ve a primera vista. Tales ejemplos pueden ser algunas obras de Arturo Sánchez Velasco (*Polar*), *Valencia* (1997) de Paco Zarzoso, *El jinete azul* (editado 2004) de Tadeus Calinca. Incluso las hay sin ningún conflicto, como lo reafirma Nel

62 Diago:

Hay obras sin acotaciones, son personajes que en lugar de por nombres son designados por números; otras, más que personajes, tienen voces, y más que diálogos, sucesiones de monólogos; las hay en fin, hasta carentes de conflicto.⁸⁷

Un ejemplo de este tipo de obras sin conflicto, o aun teniéndolo no constituye más que un conflicto atípico, lo hallamos en la obra de Gabriel Ochoa *Den Haag*, donde se narran unos sucesos familiares, pero, en realidad, el conflicto se resume en unas pequeñas discusiones entre los parientes. En esta obra, el autor quiso hablar más de los sentimientos de los personajes y sus relaciones entre sí, destacando el hecho de estar en familia, que presentar un conflicto.

⁸⁷ Diago, Nel (2000): «Lenguajes escénicos contemporáneos», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos, (Acción teatral de la Vall d'igna I)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universitat de València, p. 246.

3.6 Estructura

Un elemento importante, debido a la postmodernidad, es la deconstrucción de la narratividad, como afirma Eduardo Pérez-Rasilla:

Se pedía a los dramaturgos una reflexión sobre las estrategias narrativas en el teatro contemporáneo, no de manera abstracta, sino en el contexto de una situación específica de la escritura dramática, en la cual el concepto tradicional de historia (podrían servir aquí también **fábula** e incluso **trama**, pasando por alto de momento las diferencias entre los significados de estos términos) se cuestiona, se rechaza, se obvia se aborda desde nuevas perspectivas, se reivindica o se afianza. El período entre los siglos XIX y XX, las vanguardias históricas y la post-vanguardia se los sesenta marcan algunos de los hitos en los que las estructuras y formas de composición teatrales experimentan una profunda revisión, pero ha sido quizás el nuevo impulso que ha adquirido la escritura dramática a partir de los años ochenta la que ha intensificado este debate más o menos explícito sobre las estrategias en la escritura dramática.

63

Ciertas tendencias de la escritura teatral contemporánea han apuntado hacia formas de deconstrucción, [...].⁸⁸

Los nuevos dramaturgos tratan el modelo aristotélico, con su exposición, nudo y desenlace, con ojos muy críticos; quieren experimentar con formas nuevas y dejar atrás modelos más antiguos. Sin embargo, eso no significa que el modelo aristotélico no sea respetado, ya que es la base de cada historia: necesitamos una historia concreta que tenga sentido y para ello una estructura concreta con inicio, desarrollo y complicación y desenlace es lo más lógico. Sin una estructura concreta, reinaría el caos en la obra. Siguiendo el

⁸⁸ Pérez Rasilla, Eduardo (2000): «*Las estrategias narrativas en la escritura teatral contemporánea*. Muestra de Alicante 2002», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 8*, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, p. 118. Negrita en el original.

hilo de lo que hemos mencionado al principio de este apartado, una tendencia clara de la dramaturgia es la fragmentación. Lo vemos en obras como *Construyendo a Verónica* (estreno 2006), de Jerónimo Cornelles, donde varios actores nos cuentan un *pedazo del espejo* que se llama Verónica, una mujer muerta encontrada en la playa, un espejo que estalló en mil pedazos. O los montajes del Teatro de los Manantiales que son meros cuadros con temática diversa y no ligados por ningún hilo narrativo. Herencia de la vanguardia cubista y, sobre todo dadaísta, montajes transformados en direcciones diversas por imágenes constructivistas y surrealistas. Muchos espectáculos de este teatro eran superposiciones de elementos dispares, situaciones de la realidad llevadas al extremo, al hiperrealismo, donde la ironía y la crítica a la sociedad tenían objetivo de despertar al público. Estos rasgos es una herencia que explica muy bien José A. Sánchez en su libro *Dramaturgias de la imagen*:

64

La idea de un teatro total, integrador de los diversos lenguajes, radicaba en lo más profundo de la conciencia romántica. Tanto las tendencias simbolistas a finales del XIX, herederas del proyecto wagneriano, como la experimentación expresionista y racionalista de principios del XX, seguían fieles a esta idea, así como al modelo de inserción social del arte.⁸⁹

Sin embargo, como explica Sánchez, «la verdadera destrucción de la tradición romántica solo se produce cuando se opta por el abandono definitivo de la idea del “progreso”, inherente a la cultura occidental».⁹⁰ Después de las aportaciones de los expresionistas (buscar nuevos procedimientos dramáticos en la exploración de la interioridad de la conciencia), naturalistas (plasmear el hombre desde la psicología) y las dramaturgias marxistas (hacerlo desde la sociología), quedaba una impresión del ser humano fragmentada, por lo cual en las décadas de los 30-40

⁸⁹ Sánchez, José Antonio (1994): *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, p. 57.

⁹⁰ *Ibid*, p. 57.

observamos cómo el ser humano es planteado desde la exploración onírica, instintiva, inconsciente⁹¹ (aportaciones de Freud y Carl Jung). El surrealismo relaciona de diferente manera lo real con lo imaginario, la palabra con la imagen, y surge la pasión de los surrealistas por el teatro en cuanto arte vivo. Y aunque el surrealismo integra los medios de una manera *vital*,⁹² no artística, es decir superpone diversos medios y lenguajes negando viejas formas, vemos que las obras antes mencionadas u otras de la dramaturgia que tratamos integran todos estos elementos de la manera más armoniosa, que conviven con la palabra, la crítica a la sociedad, la ironía que puede causar la risa y a la vez concienciar. Otros autores de este estilo son Roberto García, Patricia Pardo, Rafael Ponce, por mencionar unos ejemplos.

65 Siguiendo el hilo sobre la narración dramática, a veces la historia pasa a ser algo secundario y lo importante son los personajes, su psicología o lo que dicen (*Al anochecer* —estreno 2000—, de Juli Disla, donde la acción se compone de distintos encuentros entre dos personajes que bajan la basura cada noche). Por consiguiente, son textos en los que abundan las elisiones entre situaciones dramáticas o prevalecen los monólogos. Por otra parte, contienen muchas analepsis (*flash backs*), simultaneidad de acciones (*Los engranajes* —1995—, de Raúl Hernández Garrido, por poner un ejemplo de fuera de la Comunidad Valenciana *La ronda del miedo*, Mertxe Aguilar, Carmen Valera, Iaiá Cárdenas, Marta Chust, Guada Sáez, Sonia Alejo, Javier Sahuquillo, para el ámbito Valenciano que estamos tratando), o simplemente rompen con la linealidad temporal de las situaciones dramáticas (*Decir adiós cinco veces* —2006—, de Jerónimo Cornelles). Como lo confirma Eduardo Pérez Rasilla hay

una búsqueda de una mayor ligereza en su construcción. Para ello se suprimen las presentaciones de situación y personajes (o se reducen a

⁹¹ *Ibid*, p. 57.

⁹² *Ibid*, p. 59.

lo imprescindible), se prohíben explicaciones y digresiones, se utiliza con frecuencia la elipsis y se prefiere un lenguaje escueto y rápido. [...] hay un cierto pulso entre la continuidad y discontinuidad. Parecen más secuencias de cine que situaciones dramáticas tradicionales.⁹³

Este tipo de espectáculos apuesta por un espectador inteligente que tiene que reconstruir o interpretar lo que está presenciando en escena, porque algunas veces hay ausencia de una fábula y está expuesto ante un enigma. Hay diferentes posibilidades para interpretar la historia y el espectador tiene que acudir varias veces al teatro con la ilusión de comprender lo que realmente pasó (caso de *Construyendo a Verónica*, de Jerónimo Cornelles: habían tres recorridos distintos y cada vez un espectador podría ver solo uno; como resultado hubo espectadores que acudieron varios días al teatro pero que no pudieron sacar ninguna conclusión concreta). El espectador se encuentra desorientado ante obras inconclusas, como afirma Josep Lluís Sirera:

66

Como una cierta herencia postmoderna, la escritura de los noventa se ofrece como *multipolar* (el *track writing* definido por Valentini⁹⁴) y como *híbrida*. La *multipolaridad* supone no solo la escritura fragmentaria sino la *disolución* de los criterios de unicidad temática, de coherencia en los personajes y de desarrollo de la acción. Todo ello dominado por una *falta de jerarquía*. El lector poco ducho puede sentirse desorientado ante unas obras que llegan a sus manos como si estuvieran inconclusas.⁹⁵

⁹³ Pérez Rasilla, Eduardo (2000): «Las estrategias narrativas en la escritura teatral contemporánea. Muestra de Alicante 2002», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 8*, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 121-122.

⁹⁴ El autor se refiere a la teórica e historiadora del teatro italiano Valentina Valentini, autora de un estudio *dopo il teatro moderno* (1989) en el que traza las principales características del teatro *postmoderno*. Esta obra gozó de notable difusión en la España de los años noventa (traducción catalana de 1991) y contribuyó a teñir de postmodernidad el teatro del período, tal como estamos viendo.

⁹⁵ Sirera, Josep Lluís (2000): «La escritura teatral de los ochenta y noventa (Dramaturgia de autores contemporáneos), en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, V

Otro aspecto importante en la dramaturgia que tratamos es la presencia de la música o la danza en las obras. No estamos hablando solo de la existencia de la música en vivo en el escenario, como por ejemplo la hemos visto en *La ventana de Chigrinskij* (estreno 2011): del Teatro El Zurdo, donde unos músicos virtuosos nos hacían viajar con sus melodías de *jazz*, sino también la presencia de la música en la propia estructura, que marca un ritmo para las distintas situaciones dramáticas. Tales obras son *Dúo* o *Paso a dos* (estreno 2009, de Pedro Montalbán), donde el baile de un pasodoble entre los dos personajes marca cada situación dramática. Otro ejemplo es *Blues, camino de cempasúchil* (estreno 2012), compañía Dársena Producciones, en la que Jessica Belda y José Banyuls actuaban según el ritmo de un *blues* que marcaba la estructura de toda la obra. El actor cantaba una y otra vez alguna parte de esta canción y los movimientos/danza desarrollaban el argumento delante de nosotros.

67

El *collage* es otro aspecto que marca la estructura de una obra teatral. Aunque las hay con su estructura aristotélica muy clara con exposición, nudo y desenlace, vemos otra serie de obras que son un auténtico *collage* de cuadros de situaciones dramáticas. Algunas veces resulta difícil seguir un hilo o incluso comprender qué se quiere decir en determinadas situaciones. Y la escritura se parece más a un guion que a un texto teatral. Tales obras, con su estructura tan rupturista, son *Escoptofilia* (2000), Teatro de los Manantiales, de Xavier Puchades, Arturo Sánchez Velasco y con el director Ximo Flores o las obras de Patricia Pardo, como por ejemplo: *Fe-li l'amor al despropòsit*, estreno 2012, en colaboración con Eva Zapico. En este último ejemplo, las distintas situaciones dramáticas quedan bastante claras, aunque siempre resta margen a diversas interpretaciones para algunas.

3.7 Personajes

Hay muchas películas que tratan gente e historias que pertenecen a la escena política: las medievales tratan las guerras entre los reinos y las intrigas entre palacios. Hay otras que tratan los agentes que llevaron las riendas de la crisis: los bancos y las empresas inversoras. En el teatro actual observamos que esta tradición proveniente de la tragedia helénica clásica, en la que prevalecían los argumentos sobre personajes de la realeza, de los dioses y de sus conflictos, no es la que predomina. Hoy en día el teatro se interesa por el individuo desconocido y por su vida cotidiana. Historias y personajes, a primera vista sin ningún interés, constituyen toda una obra teatral para autores como Jerónimo Cornelles, Gabriel Ochoa, etc. Ya no interesa lo grandioso, sino lo cotidiano, algunas veces lo insignificante de la vida diaria y los agentes que lo producen. Ejemplos: *El daño* (escritura 2010), de Abel Zamora que habla de las relaciones de una pareja, personificando además el «mal» (los celos de la mujer hacia su marido) en un ser aborrecido. *Superhéroes de barrio*, musical de ir por casa (estreno 2002), de Jordi Gomar, donde vemos a sus personajes en situaciones cotidianas y sus conflictos, a veces graves. *Den Haag*, de Gabriel Ochoa (escritura 2009, estreno 2013), que trata los sencillos sucesos de una familia sin ningún conflicto severo en la obra.

Otro aspecto que constituye una característica común con la estructura es la fragmentación de los personajes. En el teatro anterior a las vanguardias, los personajes se presentaban con su historia antes de la obra, sus problemas, su vida. Mientras que en el teatro de hoy en día el personaje es también un fruto de su contemporaneidad, donde reina la fragmentación: no se sabe nada de ellos, ni quien es su familia, de dónde vienen, dónde trabajan, ni absolutamente nada más. Solo aparecen para contar la parte que importa en la obra: su vida erótica como en la obra *Después* (forma parte de una obra, de vv. aa., bajo el título *El cel dins una estança*, estreno 2006) de Xavier Puchades. O la vida en pareja, en sus varios momentos cotidianos o situaciones dramáticas, a

veces simbólicas, en *Expuestos* (estreno 2011) de Juli Disla. Esta fragmentación de los personajes ha dado paso a un rasgo común en la dramaturgia del período que tratamos: hay obras en las que los personajes no llevan ni nombre, solo se definen por un pronombre o un adjetivo: ÉL o ELLA (2.24 de Jerónimo Cornelles y Pascual Carbonell, estreno 2008), EL VECINO DE ARRIBA, CLIENTE, FAMOSO, etc. (*Cualquier día nos verán soñar*, escritura 1999, estreno 2008, de Jorge Picó). En otras, los personajes llevan un número o letra, como en la obra *Cabrones, putas y maricones*, (escritura 1999, estreno 2005), de Gabriel Ochoa:

PERSONAJES
 1 CABRONES 3
 2 PUTAS 4
 6
 5 MARICONES X⁹⁶

69

Hay obras que no llevan ni definición del sexo y eso se deja a la imaginación del espectador como en algunas de Jerónimo Cornelles, por ejemplo: *Te esperaré en París* (escritura 2005). En ella, aparte de que los personajes se definen por números («1» y «2»), leímos en la «Nota del autor» inicial: «Antes de leer este texto, propongo al lector o lectora que defina el sexo de los dos personajes que a continuación se van a presentar. El único requisito, es que ambos deben ser del mismo sexo, es decir, o bien dos hombres, o bien dos mujeres»⁹⁷. O en *Decir adiós cinco veces*, (estreno 2006) del mismo autor, dice: «Nota del autor. Antes de leer la siguiente pieza, propongo al lector/a que decida el sexo que quiera que tenga el personaje protagonista de este fragmento al que yo he decidido llamar A»⁹⁸ (el otro personaje se llama

⁹⁶ Cita del homónimo texto inédito.

⁹⁷ Texto inédito, copia depositada en el CDT de Valencia.

⁹⁸ Cita del texto archivado en CDT, de la situación dramática «TRES», p. 14, ya que carezco de la edición: CORNELLES, Jerónimo (2006): «Decir adiós cinco veces» en *Matrimonios*, de aa.vv., Colección Laboratorio de escritura teatral, n.º 1, XIV Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 39-70.

B). Jerónimo Cornelles trata mucho el tema del género y del amor en sus obras y estas opciones en cuanto a los personajes ayudan al lector a liberarse de sus prejuicios en cuanto a los homosexuales y al amor. Por consiguiente, aparte de que los personajes lleven números también puede que se representen por letras. En definitiva, y hablando en general sobre la dramaturgia del período que tratamos, la impersonalidad y la pérdida de la identidad entre las masas que habitan las ciudades occidentales, el consumismo, el ritmo acelerado de la vida diaria y otros factores analizados en el apartado inicial «El contexto en el que viven los autores», penetran también en el teatro y tenemos como resultado la falta de asignación de nombres propios a los personajes.

3.8 Espacio y tiempo

70 Para retomar el hilo, decíamos que dadas las circunstancias de nuestra era, con la muerte de las ideologías, de las religiones, la existencia del consumismo, la publicidad, el cine, la televisión, la realidad se hace ilusoria (por tantos aparatos mediáticos que cambian nuestra perspectiva de la realidad) y como consecuencia la realidad en sí resulta resbaladiza, la tenemos delante de nuestros ojos a la vez que se nos escapa de las manos. Esto lo confirma María José Ragué-Arias:

Es evidente que la percepción de la realidad que pueden tener los autores a finales de siglo XX no puede ser compacta ni puede definirse con seguridad. [...] Éste es posible el origen de las incursiones hacia los límites de la realidad, la búsqueda de la identidad, los viajes iniciáticos. Ahí está la angustia de los espacios claustrofóbicos, desolados, anónimos, aislados en las cúspides que proyectan infinitos. Ahí está el silencio, la incomunicación, la

incertidumbre, el no querer decir porque no se sabe si lo que se dice puede tener sentido.⁹⁹

Es verdad, estos espacios «claustrofóbicos, desolados, anónimos, aislados en las cúspides que proyectan infinitos», mencionados en la cita anterior, existen en las obras del período que tratamos, pero vemos que estos espacios más bien reflejan la realidad y cómo se siente el ser humano: sin fe ninguna, sin brújula con que orientarse, sin ideal a qué seguir, sin fe en la ética. Estamos en desacuerdo con la autora María José Ragué-Arias sobre el hecho que la presencia de estos espacios en la vida de los personajes constituye un lugar de reflexión y de encuentro consigo mismo, porque, entre el material que hemos tratado,¹⁰⁰ observamos que cuando los personajes desean ver la realidad en ellos y en el mundo marchan a una isla desierta, o a un bosque o deseaban viajar a la India por el remarcado peso espiritual que posee este país. Son muy conscientes que solo en la naturaleza puede el ser humano encontrarse a sí mismo. Son muy claros los ejemplos de las obras de Jorge Picó: *Náufragos* (2000), donde los personajes viajan a una isla en medio de la nada para encontrar su verdadera esencia. Lo mismo ocurre al personaje que encarna Sergi López en *30/40 Livingstone* (2012), un juez que se retira a la naturaleza para encontrarse consigo mismo. Los espacios inhumanos — dentro de los cuales se encuentran los personajes— descritos por la autora de *Nuevas dramaturgias* solo reflejan la pesadilla en la que se encuentra el ser humano en las sociedades que habita. Por consiguiente, el hombre, amontonado en pisos «de mala muerte», con alquileres que no puede permitirse, vive en sitios claustrofóbicos, en espacios anónimos e impersonales de las grandes ciudades, sin ninguna identidad, perdido, como sucede a los personajes de la obra *Martes. 3:00. Más al sur de Carolina del Sur*

⁹⁹ Ragué-Arias, María José (2000): *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*, Madrid, INAEM, p. 157-158.

¹⁰⁰ Esta reflexión la hacemos después de haber leído o visto 124 obras de los autores que tratamos y otras más 87 obras de otros autores, en su mayoría del periodo que tratamos.

(estreno 1999), de Arturo Sánchez Velasco, personajes que están viviendo en el garaje de una finca. No están allí porque quieren encontrarse consigo mismos, están ahí porque han perdido la noción del Sur o del Norte, porque no pueden encontrar espacios de naturaleza (la especulación ha arrasado con todo), están marginados¹⁰¹, porque se ven incomunicados y aislados, ya que no piensan como la mayoría, porque en la sociedad no hay lugar para el que tenga una mente crítica, para el maestro que se interesa de verdad por educar a los alumnos y no solo ejercer una profesión, para quién no es superficial como los demás y no sigue la moda o las marcas. O simplemente aquel individuo que se margina porque hay pueblos, ciudades o países donde la heterodoxia no se considera un rasgo evolutivo y simplemente *diferente*, una parte íntegra del *holos* (del *todo*), sino «pecado», «extranjero», «extraño» o «separatista». Por último, estos personajes están aislados porque en los medios de difusión hay lugar principalmente para los famosos, los futbolistas, etc., y no para ellos.¹⁰²

72

La postmodernidad y el ansia por la originalidad y por romper con las formas del pasado han influenciado no solo el espacio virtual de las nuevas dramaturgias sino el espacio real de las salas. Estamos hablando de salas donde el escenario está muy cerca de los espectadores, un rasgo que genera la sensación que el espectador va a levantarse para entrar en escenario o que los actores traspasarán la cuarta pared (hecho que ocurre muy a menudo). Al sentarse a menos de un metro del actor resulta que todo cobra más vida, todo es más directo, las emociones y lo que pasa en escena impacta inmediatamente. Sin embargo, este rasgo podría ser también resultado de un

¹⁰¹ Recordamos que el personaje de MÍA llega con un mapa a este garaje preguntando a los demás, que ya viven allí, dónde está el río. Porque en el mapa figura un río en este lugar y no un garaje.

¹⁰² En la obra de Sánchez Velasco, Arturo (1999): *Martes. 3:00. Más al sur de Carolina del Sur*, el personaje de DOC que, como hemos mencionado vive en un garaje y es muy letrado, decide ir a un concurso televisivo de conocimientos generales para poder denunciar al público la marginalidad en la que viven. Contesta a todas las preguntas correctamente y cuando empieza a hablar sobre las condiciones en las que vive, apagan su micrófono y se ven los forcejeos con los demás concursantes que lo hacen sentarse y calmarse. Ahí termina la obra.

factor económico: Las salas del teatro independiente que surgían al margen de los teatros públicos, en formas de salas de pequeño formato y como respuesta a nuevas maneras de hacer y gestionar el teatro, dieron paulatinamente lugar a las salas alternativas. Estos lugares apuestan más por el trabajo actoral, la experimentación y la investigación teatral que por escenografías y producciones costosas. Y la escena con su patio de butacas puede llegar a ser desmontable para cumplir con las necesidades de cualquier obra teatral (salas *black box*). Unos ejemplos: *El último beso* de Jerónimo Cornelles (la nueva versión del 2010), donde los espectadores se colocaban en dos lados (delante y detrás de la escena), o *Un hombre con gafas de pasta* (estreno 2011), de FlyHard Producciones, en la que el escenario era el salón de una casa y los espectadores nos sentábamos en forma de una Π , hecho que nos hacía sentir también invitados a la cena. Otro ejemplo: la obra *Que te folle una perca* (estreno 2011), de Rafa Ibáñez y Jagat Mata, en la cual los espectadores nos colocábamos dónde queríamos por la sala (no habían asientos). El público a lo largo de la obra tuvo que ir desplazándose para facilitar el movimiento de los actores. Por lo tanto el espectador se integraba en la obra y los actores improvisaban para estimular su participación. Otra obra muy innovadora en este aspecto fue *Construyendo a Verónica*, idea original de Jerónimo Cornelles: la obra se consistía de tres recorridos de distinto color y los espectadores podían acudir a uno de ellos con su entrada. Allí, se sentaban alrededor de una mesa y un actor se acercaba para contarles lo que sabía sobre Verónica; su cuerpo se encontró en la playa y cada actor, representando a una persona que conocía a Verónica, contaba una parte de su vida. Por consiguiente, aspectos de la vida de Verónica se reconstruían como un puzle. Luego, los actores cambiaban de mesa. Los espectadores no veían todos los recorridos y había varios que acudieron más de una vez al teatro para saber más de su historia. Con todos estos ejemplos comprobamos que se rompe la unicidad focal. No todos los espectadores tienen la misma perspectiva del escenario desde donde se sientan

y eso genera una pluralidad de distintas miradas. Recapitulando este último apartado, cabe añadir que en Valencia hay salas que se adaptan a las necesidades de cada espectáculo (retirando las sillas o las gradas del escenario): La sala Inestable, Carmen teatre, Sala Ultramar, etc., aunque aun así no llegan a tener los rasgos de una sala *black box* como la Cuarta Pared de Madrid o la sala FlyHard de Barcelona.

Una característica ligada con el espacio, y por consiguiente con el tiempo, es la yuxtaposición en un mismo plano de diferentes espacios y a veces de diferentes tiempos. Josep Lluís Sirera confirma que hay una búsqueda de los límites del hecho teatral.¹⁰³ Por lo tanto, hay una confusión entre lo subjetivo y lo objetivo como muy bien ocurre en *Valencia* (estreno 1997), de Paco Zarzoso, y que muy bien la define Josep Lluís Sirera como un universo kafkiano.¹⁰⁴ En cuanto al espacio tenemos experiencias de espacios múltiples y anómalos de representación y por otra parte una ruptura misma del concepto del espacio tradicional. En cuanto a la duración de la obra teatral ocurre lo mismo: tenemos espectáculos fugaces frente a otros de muchas horas.

74

3.9 Lenguaje/Discurso

El texto ha sufrido muchas transformaciones desde la vanguardia y sus influencias aún perduran en las obras. Como dice Eduardo Pérez Rasilla:

El período entre los siglos XIX y XX, las vanguardias históricas y la post-vanguardia de los sesenta y setenta marcan algunos de los hitos [...] en las formas teatrales. [...] se ha desvirtuado el valor mismo de la historia tradicional y de los personajes en beneficio de otras

¹⁰³ Sirera, Josep Lluís (2000): «La escritura teatral de los ochenta y noventa (Dramaturgia de autores contemporáneos)», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, Alicante, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, p. 100.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

posibilidades y estrategias de lenguaje literario-dramático, como el uso de silencio, del diálogo fracturado o de la respuesta diferida, de la elipsis o del silencio.¹⁰⁵

Un rasgo común en cuanto al aspecto formal-textual de una obra teatral es la ausencia de las acotaciones para dejar la libertad a un director o a un lector interpretar o imaginarse el resto. Ejemplos de ellas son las de Jorge Picó en *Non solum* (estreno 2005 con su edición en 2008) u obras de Jerónimo Cornelles y de Gabriel Ochoa. Incluso, hay veces que en obras publicadas la falta de acotaciones puede provocar confusiones en cuanto a la acción.

75 Como habíamos mencionado en el apartado sobre los personajes, observamos que ellos se identifican en el texto por pronombres personales, adjetivos, números, letras, etc. En este apartado, en el que tratamos las formas textuales, podemos comentar que algunas veces la no identificación de los personajes por un nombre genera mucha dificultad al ser leída. Por ejemplo, la obra *Cabrones, putas y maricones* (escritura 1999, estreno 2005), de Gabriel Ochoa, en la que los siete personajes se representaban por números, requiere un considerable esfuerzo para poder recordar y relacionar quién es quién cada vez. O cuando Jerónimo Cornelles pide que el lector elija el sexo de los personajes. Ese tipo de formas generan una lectura ardua y convierten al lector de pasivo en activo.

En cuanto al diálogo, se ve a veces desplazado por el monólogo, como lo vemos en la obra *Ruido* de Arturo Sánchez Velasco: el argumento es muy insignificante, es un mero pretexto para que los personajes empiecen sus monólogos narrando así los problemas en los que se encuentran inmersos. Además, el silencio ocupa un valor muy importante en la obra. Existen textos entre dos personajes en el que el segundo personaje apenas contesta a las

¹⁰⁵ Pérez Rasilla, Eduardo (2000): «Las estrategias narrativas en la escritura teatral contemporánea. Muestra de Alicante 2002», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 8*, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 118-119.

preguntas del primero como lo podemos ver en el inicio de *Animales nocturnos* (estreno 2004), de Juan Mayorga. Con este modo, se demuestra el poder que tiene el personaje Bajo respecto al Alto, por mencionar un ejemplo de un autor de fuera de Valencia. O en *Decir adiós cinco veces*, de Jerónimo Cornelles (lectura dramatizada en 2006), donde en la escena «Tres» tenemos dos personajes. El personaje A hace preguntas o interactúa con el personaje B y durante toda la escena, cuya extensión es considerable, este no pronuncia ni una sola palabra. A veces asiente con la cabeza, besa al otro personaje o hace otros gestos, pero no habla. Con este modo se intensifica lo trágico que vive el personaje A, ya que se encuentra con un antiguo amante suyo y le tiene que contar tantas cosas, justo antes de suicidarse, puesto que su amor no es correspondido. En otras ocasiones existe la presencia de un narrador o incluso del autor que está escribiendo la obra teatral, a la vez que los espectadores presencian su desarrollo en escena; tales casos son *Amores de nicotina*, de Jerónimo Cornelles (estreno 2001) u *Optimismo* (estreno 2007), de Gabriel Ochoa. En este último texto el autor es un personaje que interviene en la acción, en un ejemplo de punto de vista privilegiado.

El diálogo es a veces fragmentado, conciso y claro, utilizando un lenguaje cruel, directo y coloquial donde el silencio es un subtexto muy revelador. El absurdo, el impresionismo, el surrealismo, son tonos que matizan el lenguaje. Por ejemplo, las obras de Arturo Sánchez, repletas de símbolos. Existe el ácido sarcasmo, el humor y la ironía, rasgos que prevalecen en las obras del período que tratamos.

Como hemos mencionado antes, un rasgo importante en el teatro actual es el realismo. Por lo tanto, el lenguaje se ve influenciado por él: presenciamos diálogos vivos que abrevian los antecedentes en los personajes y reducen las digresiones. Eduardo Pérez-Rasilla habla de unas «fórmulas utilizadas en el naturalismo clásico, tendencias reforzadas por el cine y la televisión, donde encontramos un determinismo científicista, el psicologismo

y la reproducción verista de la realidad con el empleo del humor o de una relativa ambigüedad y hasta un cierto grado de escepticismo».¹⁰⁶ Además, hallamos formas figurativas tratadas desde exigentes criterios de la modernidad. Por otra parte, nos encontramos ante obras teatrales que utilizan rasgos de géneros de espionaje para reforzar la intriga, dando falsas pistas a los personajes (y a los espectadores), como es *El último beso* (estreno 2006) de Jerónimo Cornelles o *Decir adiós cinco veces* (lectura dramatizada 2006).

La poesía es otra característica del lenguaje teatral de este período. Textos de Arturo Sánchez (Polar) o de Gabriel Ochoa (*Mi camiseta, sus zapatillas, sus vaqueros* —estreno 2010—) están repletos de partes poéticas. Josep Lluís Sirera menciona que también hay una «teatralización de fragmentos narrativos (de Joyce, Melville o de Kafka) o épicos (Gilgamesh). [...] La mezcla de poesía y narrativa es en fin particularmente pertinente cuando la obra es, toda ella un monólogo (*Palabras acerca de la guerra* —1996—, de José Ramón Fernández)».¹⁰⁷ O, por mencionar un ejemplo de un autor valenciano, la obra de Jerónimo Cornelles, *Decir adiós cinco veces*, (lectura dramatizada 2006), donde en la escena «Dos» una mujer dirige todo un largo soliloquio a su marido en ausencia, contándole todos los problemas que tiene con él o lo que nunca antes ha podido decirle a la cara. Como en otros casos vemos que en estas características los rasgos de la dramaturgia valenciana están de acuerdo con la dramaturgia del resto de la península.

En cuanto a obras que mezclan la ficción con la documentación real tenemos piezas que están basadas en hechos reales, como es el caso de *En esta crisis no saltaremos por la ventana* (estreno 2010) de Pedro Montalbán. En otros casos, la documentación se mezcla con la ficción, dejando claro dónde están

¹⁰⁶ Pérez Rasilla, Eduardo (2000): «Las estrategias narrativas en la escritura teatral contemporánea. Muestra de Alicante 2002», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 8*, Alicante, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, p. 122.

¹⁰⁷ Sirera, Josep Lluís (2000): «La escritura teatral de los ochenta y noventa (Dramaturgia de autores contemporáneos)», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, Alicante, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, p. 98.

los límites de cada plano: *Zero responsables* (estreno 2010) de vv.aa., especialmente la parte de Patricia Pardo en que se recitan recortes de prensa. Gabriel Ochoa habla de su familia en su obra *Den Haag* (estreno 2013), que tiene un hilo narrativo muy claro, y observamos en la edición que hay partes en otro tipo de letra y que son los correos o mensajes reales que se intercambiaban en su familia.

3.10 Teatro de imagen o teatro de texto

Es una discusión que lleva arrastrándose por lo menos desde la época del teatro independiente, antes de la aparición del teatro alternativo. En estas dos-tres últimas décadas es cuando por fin se logra la existencia armoniosa tanto del texto con un argumento concreto como con la falta de una cierta historia. De igual manera, coexisten situaciones dramáticas de puras imágenes con la palabra-el texto y a su vez estas dos características se mezclan con los demás lenguajes artísticos. Luis Miguel Conzález Cruz sostiene que la discusión entre la imagen y el texto proviene de las disensiones entre el autor y el director.¹⁰⁸ También en ello jugó un papel muy importante el teatro independiente, que con sus creaciones colectivas desplazó poco a poco la importancia del autor, de su palabra y de su texto. Finalmente, el texto y el autor reaparecen, puesto que se ha generado una necesidad de cambio y de abarcar el texto, de tener nuevas fórmulas que no fueran imágenes y guiones.

Resumiendo, José Monleón marca unas tendencias en el teatro anterior del 2003. Como él mismo explica, son las relaciones más emblemáticas

¹⁰⁸ González, Cruz Luis Miguel (2000): «Teatro de imagen, teatro literario», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos, (Acción teatral de la Valldigna I)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia, p. 249.

producidas entre la palabra y la escena.¹⁰⁹ Veamos como marca las líneas y los estilos en el texto dramático.

—La sublimación de la palabra. El drama y cada acontecimiento parten del verbo creador.

—El descrédito radical de la palabra. La vanguardia, su manipulación y sus servidumbres carecen de valor y de comunicación.

—El teatro de la imagen, que es el epicentro del lenguaje escénico. Lo visual y sonoro es lo que vale, el texto está desterrado.

—La palabra como expresión orgánica del actor. La palabra escénica potencia todas sus posibilidades al integrarse en la expresión del actor con Stalislavsky y Grotovsky a la cabeza. La emisión de la palabra, por un actor, sobre un escenario, constituye un arte creador y singular.

—La palabra como instrumento de investigación de la realidad, profundamente ligada a la estructura de la obra, a la subversión espacial y temporal de la representación naturalista. La palabra arrincona o destruye al personaje y entra en un juego de contradicciones con las imágenes y las evidencias del espectáculo.

79

Esta discusión tan vieja ya (teatro de imagen o teatro de texto), si la miramos desde una perspectiva filosófica, es un debate sin fundamento: la imagen (en su significado más amplio del vocablo) y la palabra están ligados desde que nació el teatro; una no puede existir sin la otra; y si no tenemos una «palabra» para comunicarnos seguro que habrá otros medios para conseguir eso. La palabra, el *logos*, es el medio con el que más se comunica el ser humano; por lo tanto, por mucho que las tendencias dramáticas de aquella época querían eliminar la palabra o la presencia de un texto dramático con una narración concreta se consideraba algo desfasado de moda, la palabra-el texto,

¹⁰⁹ Monléon, José (2003): «Palabra, juglaría y sociedad», en (de vv. aa.) *La palabra y la escena, (Acción teatral de la Vallidigna III)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 4, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 121-123.

por ser el medio de comunicación más inherente del ser humano, no podría ser desplazado por mucho tiempo.

Además, unos de los rasgos muy importantes de la dramaturgia es cómo se estructuran estas imágenes o el texto para que lo visionado tenga sentido. La acción y la estructura es lo que ordenan las imágenes y las palabras, por consiguiente son muy importantes en la obra. Si se descuida la estructura, por mucho que tengamos complejos medios tecnológicos e imágenes sorprendentes, el resultado puede ser —como a menudo ha ocurrido— «un cacareo de imágenes, y una obra teatral desalmada, sin sentimientos, de *pura fanfarronería* que no transmite nada al espectador».¹¹⁰

80

Sin embargo, la reaparición del texto y de la figura del autor hace muy evidente la necesidad de la búsqueda de nuevas características que prevalezcan en el texto. Porque no se podía volver atrás, en los textos de los 60 y 70. Y, ¿cuáles son los criterios de esta nueva dramaturgia?, ¿qué es lo que vale? Hemos visto a lo largo de este capítulo cómo se aglutinaron más o menos las nuevas tendencias en los años 90 y 2000. Y es verdad que estos nuevos rasgos no aparecieron sin un teatro experimental que, mediante procesos y proyectos —incluso fallidos—, paulatinamente marcó su presencia. Está claro que es preferible ver obras arriesgadas, de búsqueda, de nuevas tendencias, incluso fallidas que ver montajes con las características anticuadas de otras épocas. El texto no está solo, va acompañado en una fusión de alta calidad con los medios tecnológicos y las demás artes: música, fotografía, lo ritual, etc.; la situación dramática está enriquecida con todos los medios. Por eso este texto no es el mismo que el de antes de la época de las vanguardias, es diferente y con todos estos rasgos que hemos tratado en este capítulo.

¹¹⁰ Parafraseando las palabras de HERAS, Guillermo (2007): «Travesías dramáticas contemporáneas», en (de vv. aa.) *Escribir para el teatro*, colección laboratorio teatral, n.º 2, Alicante, XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, pp. 94-95.

3.11 La cuestión de la calidad en las nuevas dramaturgias

En esta nueva dramaturgia que tratamos presenciamos a veces obras teatrales con instrumentos narrativos de situaciones convencionales, diálogos previsibles extraídos a veces de las teleseries, estructuras obsoletas, personajes increíbles o estereotipados. Hay estudiosos de teatro que opinan que este tipo de obras tienen poca calidad literaria. Por mencionar un ejemplo, la obra *Reencuentros* (estreno 2007), de Jerónimo Cornelles, presenta en tres partes los reencuentros entre personas que se habían conocido en el remoto pasado. Este texto trata de los amores y desamores de los personajes y podemos observar diálogos de este estilo:

81

Eva (*Ajena a la presencia de Sonia habla por teléfono*) «¿Laura?... Sí, ya sé que antes te he colgado pero voy hasta arriba de trabajo, bastante es que he conseguido cinco minutos para tomar un café. Ni te imaginas el día que llevo... Sí, ya sé que soy tu única hermana y que tengo que acompañarte al ginecólogo esta tarde pero...».

Sonia (*Interrumpiendo la conversación*). ¿Eva?

Eva Sí...

Sonia Soy...

Eva ...

Sonia Hola.

Eva Perdón, ¿nos conocemos?

Sonia ¿No me reconoces?

Eva No, lo siento... (*Continúa hablando por el móvil*) «¿Laura?... No te vas a creer lo que tengo al lado. Hay un tío vestido de mujer que...».

- Sonia (*Comienza a tararear una canción reconocible por Eva*).
- Eva «...Está cantando y...» (*Reconoce la canción y su cara se transforma*).
- Eva (*Cuelga el teléfono y mira fijamente a Sonia*) ¿Santi?...¹¹¹

82 Sin embargo, para poder valorar si realmente un texto es de poca calidad o no, habría que considerar los siguientes factores. ¿A qué público se dirige? Si al autor le interesa conectar con el público necesitará utilizar un lenguaje que sea fácilmente reconocible por el entorno que vive en su mundo diario (las series, la publicidad, etc.). Además, el texto teatral está destinado a ser dicho en escenario y no leído; por lo tanto, textos que posiblemente tengan un lenguaje muy elaborado, rebuscado a veces, o incluso muy profundo filosóficamente, resultarían difíciles de comprender por el espectador. Los otros factores importantes son los personajes, el tema, el ambiente donde se sitúa la obra, porque el lenguaje va acorde con ellos. Para concretar con un ejemplo, el fragmento anteriormente mencionado trata de las relaciones humanas y las «casualidades» de la vida que sorprenden desde un punto muy verista, por lo que se exige el uso de un lenguaje adecuado a la situación.

No obstante, Guillermo Heras reclama un tipo de teatro en el cual «no existen ni los mínimos de elaboración artística: desde por ejemplo, preguntas tan básicas como: por qué, para qué y para quién. El debate no estriba entre tradición y postmodernidad, o entre construcción y reconstrucción, sino entre materiales inanes o propuestas con interés».¹¹² Y sigue este autor diciendo que hay proyectos que inundan los premios de literatura o la programación de muchos espacios escénicos sin la mínima elaboración creativa y productiva del

¹¹¹ Cornelles, Jerónimo (2011): «Reencuentros», en *Reencuentros*, 2.24, colección: Premios Max Aub, n.º 12, prólogo: Enrique Herreras, edición digital, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana, pp. 14-15.

¹¹² Heras, Guillermo (2010): «*Inquietudes dramaturgicas*», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 15*, de vv. aa., Alicante, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, pp. 21-22.

conocimiento interno de una profesión extremadamente dura y difícil. Luis Miguel González Cruz afirma que la dramaturgia de hoy tiene un problema en la construcción del héroe y antihéroe porque se ve muy influenciada por el cine.¹¹³

Ahora bien, hemos visto las diferentes y más importantes tendencias para la dramaturgia valenciana que aparecía con pasos tímidos pero estables durante los años 90 y 2000. La sociedad está afectada por tantos problemas: deshonestidad política, crisis económica, xenofobia, falta de trabajo para los jóvenes, etc. Ante todo eso, el teatro de estas décadas, con su realismo y visión crítica, podría ser una herramienta muy importante para incitar al público a una reflexión perspicaz y, por lo tanto, formar conductas más conscientes y transformadoras. Sin embargo, hay unos factores políticos, económicos y culturales que impiden su acceso a un público amplio; estas condiciones lo condenan al anonimato y en la sombra de los grandes teatros, públicos o privados. Todo ello lo veremos con más detalle en el siguiente capítulo.

83

¹¹³ González, Cruz Luis Miguel (1997): «*La cicatriz, Héroe versus psicópata*», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 2*, de vv. aa., Alicante, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, p. 10.

4. Factores económicos, políticos, culturales y sociales que influyen en la dramaturgia

El teatro burgués del siglo XIX y ciertas formas heredadas son factores que aún influyen en la percepción del concepto «teatro», según sostiene José-Antonio Sánchez.¹¹⁴ Son fijaciones que se implican en las formas de enseñanza (escuelas de arte dramático), en las formas de transmisión (teatros públicos a la italiana) y en la falsa responsabilidad de los profesionales (autores, actores, directores y críticos), así como en la defensa de vagas ideas de «cultura» y «diversión». Sánchez reivindica que esa *herencia no asumida* hace que el creador escénico contemporáneo se encuentre en la difícil situación, y a veces absurda, de tener que explicar su propuesta frente a la desinformación de público y críticos, o a resignarse a la incompreensión.

85 Sánchez escribió esta observación en 1994, y nuestra experiencia en la investigación teatral lo confirma también para las décadas de los 90 y 2000. Espectáculos que acogen nuevas tendencias, el teatro híbrido con elementos de varios lenguajes artísticos (danza, música, etc.) o piezas que combinan varias técnicas de expresión teatral (teatro de improvisación, con la participación del público, teatro de documentación, histórico, comprometido o reivindicativo, social, etc.) no son tan bienvenidos por las salas convencionales. Muchos espectáculos han sido influidos por las vanguardias y sus agentes. La *performance*, el *Living Theatre*, Brook, Beckett, Cage-Cunningham, Kaprow, fluxus, Artaud, Brecht, Stanislavski, el futurismo, el dadaísmo, Piscator, Joseph Beus, Arrabal, etc., han cambiado el teatro en sus formas y estructuras desde sus cimientos. Espectáculos con estos rasgos no son comprensibles o bien acogidos por profesionales sin formación previa o por profesionales que pertenecen a generaciones anteriores que no están abiertos a los cambios. Para las décadas de los 80 y 90 hubo compañías, como

¹¹⁴ Sánchez, José-Antonio (1994): *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, p. 11.

por ejemplo *La Fura dels Baus*, o *El Pont Flotant* para la década de 2000, que llegaron a ser conocidas y consagradas, algo que cambió, hasta cierto punto, la manera de percibir el teatro. No obstante, estos son ejemplos escasos que no tuvieron una repercusión tan amplia como para que empezaran a programarse en las salas y teatros grandes, públicos o privados, de manera regular espectáculos pertenecientes al teatro alternativo, a las dramaturgias de la imagen o en general a las creaciones diferentes e innovadores y no comerciales. En general, piezas que no suelen aparecer en las carteleras del Principal, Rialto, Olympia, etc. Cabe añadir que en la mesa redonda¹¹⁵ organizada en Madrid en el Centro Dramático Nacional, se afirmó, tal como lo reivindicó José-Antonio Sánchez el 1994, que en la actualidad hay programadores que no están bien informados o formados y que se muestran muy reacios hacia espectáculos «diferentes». A lo largo de este apartado veremos los distintos factores que rigen al teatro en la capital de Valencia para los años 90 y 2000, contextualizándolos dentro del panorama español en general y, en consecuencia, perfilando la situación del teatro en la actualidad.

A finales del 1982, cuando llega al poder el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), se impulsan desde el primer momento unas medidas muy favorables en relación con el teatro. Es digno de mención que varios teatros privados se convirtieron en municipales y se integraron a los mismos compañías que no tenían una sede propia para ensayos. Asimismo, se destinaron ayudas para financiar proyectos y giras, se concedieron ayudas para mejorar la infraestructura en las salas o incluso para la organización de talleres de escritura teatral, etc. Se eligieron concejales, a veces del campo del teatro independiente o del mundo de la enseñanza. Se crearon instituciones como el INAEM, nació la revista *El Público* y el Centro Nacional de Nuevas

¹¹⁵ 25/4/2014, mesa redonda organizada en el Centro Nacional Dramático de Madrid (Teatro Valle Inclán), a propósito de la constitución de una asociación sobre el teatro del siglo XXI. Las autoras invitadas en la mesa fueron: Laila Ripoll, Lola Blasco, María Velasco, Blanca Domenech, Diana I. Luque. Moderador: Eduardo Pérez-Rasilla.

Tendencias Escénicas (CNNTE) ayudó al estreno de dramaturgos de nuevas promociones y desconocidos¹¹⁶. A pesar de que todos estos programas e iniciativas presentaron problemas cuando se pusieron en marcha, aun así, la actividad teatral obtuvo un impulso muy significativo.

Tal y como lo describe Guillermo Vázquez Vicente,¹¹⁷ a finales del 1992 el pueblo danés, con un referéndum, se opuso a aplicar las condiciones de convergencia indicadas en el Tratado de Maastricht. Por otra parte, la reunificación alemana había llevado al país germano a fuertes presiones inflacionistas, hecho que causó una inminente subida de tipos de interés por parte del *Bundesbank*. Todo ello desencadenó una incertidumbre y falta de confianza en el Sistema Monetario Europeo por parte de los países miembros, que a su vez provocó una crisis con los típicos ataques especulativos propios de las crisis financieras. Es más, en 1992, justo después de la firma del Tratado de Maastricht, Wynne Godley, economista británico, dijo con palabras proféticas lo siguiente:

87

[...] en el Tratado de Maastricht hay un hueco muy enorme porque, aunque contiene un plan para la creación y la función de un banco independiente, no hay ningún plan análogo, con las condiciones de la Unión, para la creación de un gobierno común. Si un país no puede devaluar y si carece de la capacidad de adoptar medidas compensatorias de política fiscal, entonces nada podrá parar un

¹¹⁶ Oliva, César (2004): *La última escena, (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, p. 123: «El nuevo centro estimuló de manera formidable a un grupo compuesto por los dramaturgos más representativos de final de siglo, y que en aquel 1985 eran apenas conocidos. Nos referimos a Ernesto Caballero, Leopoldo Alas, Alfonso Armada, Antonio Fernández Lera, Marisa Ares, Vicente Molina Foix, Javier Maqua, Álvaro del Amo, Ignacio del Moral, Antonio Onetti, José Ramón Fernández, Raúl Hernández Garrido, Juan Mayorga y un largo etcétera, por no mencionar a los colectivos que pasaron por el escenario de la Olympia».

¹¹⁷ Vázquez Vicente Guillermo (2007): «La crisis del Sistema Monetario Europeo (1992-1993): ¿crisis financiera o crisis de políticas de cooperación monetaria?», en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/audesco/dt/wp0702.pdf> (consultado: 10/4/2014).

proceso de una caída acumulativa frente a la pobreza y el hambre aparte de la emigración.¹¹⁸

Este comentario tiene vigor incluso para la crisis de la actualidad. Volviendo al 1992-93, España, para hacer frente al paro, a la deuda pública y a las demás dificultades económicas, devaluó cuatro veces la peseta en tan solo nueve meses. Esta crisis también afectó la cultura: el sector público no pudo asumir un gasto tan alto destinado al teatro, un presupuesto heredado de la década anterior y nunca conocido antes en el sector. Por consiguiente, empezaron los recortes: en 1992 desaparece la revista *El Público* y el 1994 El Centro de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) cierra sus puertas. La realidad de la época fue que para iniciar cualquier proyecto teatral la existencia de una subvención era imprescindible, sin ella un proyecto no se podía poner en marcha. Por lo tanto, en el sector privado presenciamos la desaparición del teatro independiente en los años 90. Había también una diferencia tremenda entre producciones «ricas» (suntuosas habitualmente en los teatros públicos) y producciones pobres en medios en la privada. Por otra parte, a pesar de los recortes en los presupuestos públicos destinados al teatro, el sector recibía todavía importantes ayudas, lo que tuvo como resultado la creación de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos¹¹⁹ en 1993, así como la constitución de una red nacional de auditorios y teatros públicos.¹²⁰ Igualmente, se coordinaron los trabajos de teatros y auditorios, se activó y mejoró la economía de los mismos, se dio el máximo provecho a las inversiones del sector público, se apoyó preferentemente a las empresas privadas con giras más racionales, se facilitó el intercambio entre grupos o compañías de distintas comunidades, etc.

¹¹⁸ Manley, Janet (2012): «Wynne Godley and the Eurozone's Eventual Sovereign Crisis», en <http://www.economonitor.com/blog/2012/09/wynne-godley-and-the-eurozones-eventual-sovereign-crisis/> (consultado: 10/4/2014).

¹¹⁹ Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos: <http://www.mustrateatro.com/> (consultado: 13/5/2014).

¹²⁰ Oliva, César (2004): *La última escena, (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, p. 186-187.

La crisis económica de nuestros días, que oficialmente empezó en 2008, mostró sus indicios bastante antes. Según noticias¹²¹, Alemania, con sus reformas laborales entre 2003 y 2005, bajo el mandato de Gerhard Schröder y el timón técnico de Peter Hartz, puso en marcha las siguientes medidas: moderación salarial, la práctica habitual del contrato a tiempo parcial¹²² y la flexibilidad interna. La situación alemana antes de la Reforma Hartz era bien distinta a la del 2012. Entre 1990 y 2003, el PIB crecía un 1,8%, la mitad que Reino Unido u Holanda en el mismo periodo. Esa modesta evolución de la economía era inferior al 2% anual necesario para crear empleo. La ocupación caía en 13 años un 0,4%. Todas estas medidas de «mini-contratos» y «congelación de sueldos» tuvieron un efecto dominó para los demás países europeos. Por consiguiente, el coste de conseguir un trabajo pasa por renunciar a su calidad.¹²³ Así se explica la precariedad y la pobreza que se experimenta hoy en varios países de la Unión Europea. Si relacionamos estos hechos con la desconfianza que se genera y la incertidumbre laboral, obtenemos los resultados de las estadísticas. En una década, la precariedad ha aumentado: 7,3 millones de personas cuentan con trabajos mal remunerados. Por otra parte, si añadimos el caso de la «burbuja inmobiliaria», la elevada inflación planetaria, los precios altos de los productos, la crisis alimentaria mundial y energética, la amenaza de una recesión en todo el mundo, así como la crisis crediticia y la falta de confianza en los mercados, podemos entender por qué el 15 de septiembre del 2008, *Lehman Brothers*, el cuarto banco de inversión mundial, se precipitó por la ventana de los mercados financieros

¹²¹ Durán, Fede (jul. 2012): «Alemania congela salarios para evitar despidos», en *Diario de Sevilla.es*, <http://www.diariodesevilla.es/article/empleoafondo/1298356/alemania/congela/salarios/para/evitar/despidos.html> (consultado 14/4/2014).

¹²² En Alemania se expresa «minijobs» o «kurzarbeit».

¹²³ Según el Instituto de Investigaciones Laborales, adscrito a la Agencia Federal de Empleo.

internacionales¹²⁴. La típica especulación financiera que acompaña a las crisis económicas está en todo su esplendor. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que la avaricia, la industria armamentística y los grandes intereses económicos de los más poderosos del mundo son los *protagonistas* de esta crisis y del fin del «bienestar», lleno de promesas y privilegios para los derechos civiles, según como se había proclamado con la creación de la Unión Europea. Hoy en día, los derechos humanos y las leyes de protección al ciudadano — conquistados con esfuerzos en décadas pasadas y pactados por conferencias cumbres— se esfuman de un día para otro con nuevas leyes estatales impuestas por gobiernos de política neoliberal y capitalista, especialmente en España.

90 Una consecuencia lógica de la situación descrita en el párrafo anterior es que todos los sectores sufran recortes en presupuestos estatales: la educación, la cultura en general y también el teatro. Eso se traduce en menos ayudas para la escritura teatral, para los proyectos, los montajes, la infraestructura, etc., medidas que generaron una cierta pobreza en medios que aumentó cada vez más a partir de 2008. Festivales como el VEO en Valencia, se cerraron definitivamente; el Centro de Documentación Teatral de Valencia sufrió el desalojo de sus locales y una disminución de plantilla, y su sede se trasladó con carácter provisional al Instituto Valenciano de la Música y tiene un futuro aún incierto. Además, teatros públicos fueron abandonados al sector privado como sucedió con el Teatro Talía. Por último, la cultura sufrió otro golpe con la subida de IVA, que generó aún menos ingresos a los teatros y *de facto* produjo la imposibilidad del público acudir a ellos. La existencia de

¹²⁴ Montalbán Kroeber, Pedro (2011): «Sobre *En esta crisis no saltaremos por la ventana*», en Pedro, Montalbán Kroeber y Alfonso Ballejo, *En esta crisis no saltaremos por la ventana*, Ka-OS, serie El Teatro de Papel, n.º 13, Madrid, Primer Acto, p. 23. Obra teatral basada en hechos reales y que representa en escena el proceso de la crisis iniciada el 2008. Reseña de la obra teatral: Papamichail, Marietta (2012): «El aroma de la XIX Muestra de teatro español de autores contemporáneos, Alicante, 4-13 de noviembre del 2011. Crónica de un festival», en *Stichomythia*, n.º 13, marzo 2012, http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/15_Cronica.pdf, pp 8-10.

las salas alternativas sigue dependiendo básicamente de las ayudas de la Generalitat. El sector profesional del teatro ve su profesión agonizando con espectáculos pagados con honorarios muy bajos. Incluso para poder seguir existiendo, en festivales como por ejemplo la Muestra del Teatro Español de Autores Contemporáneos, las compañías aceptan que sus honorarios se disminuyan, como lo afirmó Guillermo Heras en el encuentro¹²⁵ con los traductores de la Muestra del 2011, en la que estuvimos presentes. Y nuevos festivales que han ido surgiendo, como Russafa Escénica o Cabanyal Íntim, acuden a procesos de mecenazgo mediante las redes sociales para poder existir o recurren a otras instituciones distintas de la Generalitat Valenciana. Es más, la educación en Valencia ha sufrido recortes en las actividades extraescolares y esto tuvo efecto dominó en la contratación de espectáculos de teatro infantil y en la visita a los teatros.

91 En 2008, J. Vicente Martínez Luciano afirmaba sobre los espectáculos teatrales de la Generalitat que la situación en Valencia no ha mejorado, se ha perdido la creatividad y se ha tocado fondo en la producción y en la programación. Considera imprescindible reformar el sistema de las ayudas porque los teatros alternativos no pueden funcionar sin subvenciones, y afirma además «que hay que redefinir la función del teatro público», que debería correr mayores riesgos estéticos y propiciar el relevo generacional.¹²⁶

A todo lo anteriormente explicado podemos añadir también otros factores del desarrollo cultural y social que hacen que el teatro no sea la forma de ocio preferida por la sociedad valenciana. Hoy en día, y desde hace décadas, el teatro no tiene el papel que tuvo en otras épocas, porque han surgido otras formas de ocio como es el cine, la televisión, el equipo DVD

¹²⁵ Sesión: (12/11/2011): «La palabra del traductor», en el Centro Municipal de las Artes, Alicante.

¹²⁶ Mañez, Julio y Paco, Gisbert (13/4/2008): «La burbuja del teatro valenciano», en *El País*, http://elpais.com/diario/2008/04/13/cvalenciana/1208114285_850215.html (consultado en 14/10/2008). En el párrafo consta la opinión de J.Vicente Martínez Luciano.

para ver películas en casa, los video-juegos o internet. Parece que el teatro tiene que competir con un bombardeo de información, rapidez, velocidad que ofrecen otros medios. Sin embargo, son elementos de la vida actual que han influido también al teatro, como lo hemos visto en las obras de Teatro de los Manantiales, donde había espectáculos rupturistas hasta tal punto que parecían caóticos, con un bombardeo de situaciones dramáticas que podría causar el vértigo como *Escoptofilia*, *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*, etc.¹²⁷, o incluso de otros autores como la obra *Que te folle una perca*¹²⁸, de la compañía Jagat Mata. Es más, el teatro combina varios lenguajes artísticos e integra todos estos avances tecnológicos. El teatro se ve influido por el modo de vida en el que vivimos y aunque lo refleje y esté al tanto de la actualidad, aun así no se ha producido un aumento de espectadores en las salas.

92 Eso también se ve, en parte, en la realidad: los medios de comunicación (aunque sea mejor expresarlo diciendo «medios de información», ya que no hay comunicación recíproca) dedican espacio a anunciar los espectáculos que están en la cartelera valenciana, pero solo aquellos espectáculos que traen los teatros grandes e importantes de Valencia sean públicos o privados¹²⁹; o espectáculos-superproducciones o producciones de compañías reconocidas o las producciones de la propia Generalitat. Para estas últimas hay carteles en el metro, en paneles publicitarios, en avenidas o en las calles, anuncios en la prensa, en Canal 9,¹³⁰ en los televisores de los autobuses (*Bussi*)¹³¹ y por supuesto en internet. El teatro Olympia, sala privada, publica anuncios en la prensa; Teatre Micalet, Sala Russafa y el TEM (Teatre el Musical) pueden llegar a tener cierta publicidad (en medios de coste mucho más barato),

¹²⁷ Se remite aquí al análisis de las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco.

¹²⁸ Estreno 2011.

¹²⁹ Los teatros públicos son Teatre Principal, Rialto. El Teatro Talía lo fue hasta el 2012, cuando Teatros de la Generalitat Valenciana dejó su gestión pública a manos de la privada.

¹³⁰ Canal de la Generalitat Valenciana que cerró el noviembre del 2013.

¹³¹ *Bussi, encuentros urbanos*, <http://www.bussi.es/> (consultado: 13/5/2014).

mientras que las demás salas alternativas o salas de pequeño formato¹³² continúan sin ser conocidas por la mayoría de los ciudadanos porque no pueden permitirse costear una publicidad. Las salas de pequeño formato editan su programación en folletos que se adquieren solo si uno acude al teatro o se envía semanalmente por correo electrónico a los espectadores suscritos a su base de datos. Igualmente, se anuncian en carteles en las facultades valencianas y en algunas calles y en revistas de ocio que se compran (por ejemplo, *Cartelera Turia*) o se reparten gratis. Sin embargo, como no hay una campaña publicitaria considerable y regular comparada con la que se hace para los teatros grandes públicos o privados, la mera existencia de estos teatros pasa desapercibida para los ciudadanos y, en consecuencia, es difícil que se generen nuevas audiencias. Por lo tanto, estamos ante una actividad teatral que, por mucho que sea de calidad, está condenada al anonimato. La realidad descrita anteriormente no era muy diferente en las décadas 90 y 2000, salvo que internet no estaba tan extendido, había alguna línea menos de metro y el canal *Bussí* no se implantó en los autobuses valencianos hasta la década de 2000.

En cuanto a la televisión, hubo programas dedicados al teatro tanto en la Televisión Española como en la TV3 de Cataluña o en Canal 9 para la Comunidad Valenciana. Por ejemplo, hasta el 2012 se emitía el programa «Mi reino por un caballo» en el canal TVE, con reportajes muy interesantes sobre la actividad teatral que abarcaba incluso las nuevas tendencias, pero no obstante se transmitía muy tarde, en una franja horaria que no tenía amplia

¹³² Aceptamos por defecto usar el término «salas alternativas» y como es difícil definir con exactitud qué es una sala alternativa, adoptamos la expresión «salas de pequeño formato». En general, podemos observar las siguientes características: las salas alternativas son lo que antes se llamaban independientes, sin embargo, hoy en día en su forma de gestión tampoco se difieren mucho de los teatros grandes. Son salas de pequeño formato, programan espectáculos arriesgados y suelen estar vinculadas con alguna escuela o compañía teatral. Algunas tienen como directriz cierta investigación teatral y aplican en sus espectáculos nuevas tendencias teatrales, el teatro híbrido con varios lenguajes artísticos y novedades traídas del extranjero. Sin una subvención su funcionamiento es imposible y muchas de ellas, hoy en día, acuden a estrategias comerciales de micromecenazgo/*crowdfunding*.

audiencia. En Canal 9 hubo también un par de programas hasta el 1995-2000.¹³³ En la TV3, canal de Cataluña, también había alguno, pero a partir de 2007 se prohibió su visión en Valencia. Por lo tanto, a pesar de algunos escasos programas presentes en la televisión, no hubo voluntad política continuada de promover la cultura teatral, y hoy por hoy no hay ningún programa televisivo específicamente dedicado al teatro.

94 Por otra parte, tampoco hay una considerable política cultural en los colegios e institutos para que se dé a conocer el teatro y para que se generen nuevas audiencias. Además, en Valencia existe el Centre Teatral Escalante dedicado a la programación infantil, y sin embargo no hay apenas obras teatrales destinadas a adolescentes. Por nuestra experiencia en enseñar la asignatura *Textos teatrales contemporáneos* en el Grado de Estudios Hispánicos¹³⁴ de la Universitat de València y por las encuestas que realizamos a los alumnos solo un porcentaje muy bajo había leído alguna obra teatral del Valle-Inclán o del teatro clásico de Grecia y solo algún que otro alumno había leído algo más. Igualmente, había un porcentaje bajo que había acudido a ver algún espectáculo en los teatros grandes y eran muy pocos los que habían acudido a alguna sala de pequeño formato o alternativa.

En cuanto a la producción teatral, nos encontramos ante una industria del *show-business* que busca el espectáculo exitoso, comercial, el que asegure los beneficios. Por lo tanto, el teatro experimental, de investigación y vanguardista se queda desplazado dentro de este sistema de producción teatral. Con ello, se desarrolla una acuciante necesidad de renovar las formas económicas de la producción teatral, incluyendo el procedimiento de solicitud y concesión de las subvenciones. Porque, tanto en las dos últimas décadas como en la actualidad, nos enfrentamos con el problema de que las salas alternativas/pequeño formato dependen para su funcionamiento de las

¹³³ Como el Canal 9 cerró no pudimos encontrar más información sobre los programas.

¹³⁴ Años 2011 y 2012.

subvenciones¹³⁵, y como estas cada vez disminuyen, podrían tener un efecto irreparable para el teatro: la búsqueda de nuevas formas y lenguajes se abandonaría y en general se perdería la investigación y la experimentación en el teatro. El teatro no puede seguir estando atrapado por el neoliberalismo, el cual no considera al teatro por su función creativa sino por su rentabilidad y por lo tanto trata al público no como espectadores sino como consumidores. Para la mentalidad neoliberal el proceso creativo no es lo que tiene importancia sino el resultado, el beneficio obtenido del producto.

La Comunidad Valenciana se ubica en la periferia de la creación teatral en la cual Madrid y Barcelona figuran como centros. No hay cursos importantes ni suficientes, aparte de unos talleres, para la formación del escritor teatral. Virgilio Tortosa observa:

En Valencia, al margen de una Escuela de Arte Dramático, acuciada por problemas internos de funcionamiento, organización y rigor, no ha acabado de comprender su papel en este sentido y para su vergüenza es ajena al planteamiento creativo textual, centrándose especialmente a la preparación actoral.¹³⁶

95

A continuación el autor remarca unas iniciativas de la Sala Universitaria, iniciadas por profesores, para fomentar la escritura teatral. Igualmente, menciona unas ediciones que recogen y divulgan textos: la colección de teatro «Micalet», realizada por Bromera, la «Colección Teatro del siglo XX de la

¹³⁵ Carmen Teatre, una sala alternativa de las más antiguas en Valencia, que «surgió como sala de exhibición el año 1995 en el “Barri del Carme” de Valencia, después de acondicionar una nave industrial de finales del siglo XIX» cerró sus puertas porque «el Ayuntamiento de Valencia seguía manteniendo la incongruencia de una ordenanza que equipara a estos pequeños espacios de creación y exhibición, nada menos que con las discotecas y exigía para ellos los mismos requisitos». En una zona donde no hay ni un bar a doscientos metros de distancia y que nunca hubo una queja del vecindario, ya que las representaciones y el público se va como muy tarde a las doce de la noche. <http://agenda.com/sala-carme-teatre/> (consultado: 14/5/2014).

¹³⁶ Tortosa, Virgilio (1999): «Una dramaturgia en expansión», en *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 75, pp. 60-61.

Universitat de València» dirigida por J. V. Martínez Luciano, la antología titulada *Islas*.¹³⁷

Otro tema que es muy afín con las cuestiones tratadas en los párrafos anteriores es la dificultad que tienen los dramaturgos vivos (en contraste con los consagrados, fallecidos o no) de encontrar un lugar en la cartelera, al igual que los escritores de nuevas promociones. En la promoción anterior a la que tratamos hubo escritores, como Paco Zarzoso, que empezaron en las salas alternativas; pero como sus obras tuvieron éxito, pasaron a estrenar también en salas grandes. Pero no siempre ocurre así. Invertir en obras de autores consagrados del pasado es menos arriesgado que invertir en un joven dramaturgo. En una mesa redonda¹³⁸ que se organizó en Madrid, la dramaturga joven e investigadora teatral Diana I. Luque habló de la invisibilidad de los jóvenes autores o emergentes y su dificultad para conseguir que se le estrenen sus textos. Todo ello trae consigo una serie de consecuencias: algunos dramaturgos aplican una forma de auto-censura para adaptarse a las formas más populares y poder así conseguir estrenar sus obras. Otra consecuencia es que los autores, para poder conseguir una subvención, intentan no expresar ideas que desagraden al poder o evitan mencionar problemas sociales que lo alarmen. Igual que en el caso anterior, se auto-censuran. Es muy interesante lo que opina Enrique Herreras sobre la política de neoconservadurismo de nuestros días:

La posmodernidad, queriendo ir más allá de la modernidad, acaba en las garras de los neoconservadores de la política y de la economía, quienes solo aceptan de la modernidad la vertiente que afecta al

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 61-63.

¹³⁸ 25/4/2014, mesa redonda organizada en el Centro Nacional Dramático de Madrid (Teatro Valle Inclán), a propósito de la constitución de una asociación sobre el teatro del siglo XXI. Las autoras que fueron invitadas a la mesa fueron: Laila Ripoll, Lola Blasco, María Velasco, Blanca Domenech, Diana I. Luque (nacimiento 1982). Moderador: Eduardo Pérez Rasilla.

desarrollo científico en cuanto ello impulsa el desarrollo técnico necesarios para el crecimiento del capitalismo. [...] Para los neoconservadores hay que «domesticar» a la masa intelectual que pone en cuestión a los gobiernos. Es así como la democracia se vacía de contenido por la ruptura entre cultura y sociedad y la influencia del hedonismo como valor predominante de la sociedad actual. En este último apartado les viene bien un arte del espectáculo, donde la forma predomine sobre cualquier contenido. O, en todo caso, dicho contenido no pase de una mirada perpleja. Culturalmente, según este pensamiento, la modernidad parece agotada, por ello hay que poner fin a los principios de una moral universalista, porque dicha moral enjuiciará también la acción política.¹³⁹

97

Como es patente, los autores se ven obligados a sacrificar proyectos de alto nivel creativo e innovador simplemente porque son arriesgados o molestos para el poder y por lo tanto no conseguirían así la subvención. Aunque también existen los casos en que no renuncian a sus ideales y por ende se enfrentan a una serie de grandes obstáculos. En la mesa redonda anteriormente mencionada, la dramaturga Laila Ripoll, consagrada en el ámbito de la escritura dramática con montajes que tratan la memoria histórica y el olvido¹⁴⁰, mencionó casos concretos en la que directamente no les programaban una obra teatral en algunas ciudades. Asimismo, si un teatro tenía la obligación de programarla, a causa de la firma de un contrato previo, simplemente no promocionaban la obra con ruedas de prensa, envío de

¹³⁹ Herreras, Enrique (2004): «¿Qué fue de la revolución?», en *Teatro, utopía y revolución, (Acción teatral de la Valldigna IV)*, de vv. aa., colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 102-103.

¹⁴⁰ Por mencionar un ejemplo: reseña sobre su obra *Santa Perpetua*, en: Papamichail, Marietta (marzo 2012): «El aroma de la XIX Muestra de teatro español de autores contemporáneos, Alicante, 4-13 de noviembre del 2011. Crónica de un festival» en *Stichomythia*, n.º 13, pp. 19-21.
http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/15_Cronica.pdf

correos electrónicos informativos y carteles.¹⁴¹ Y por mencionar un ejemplo del territorio valenciano la cía. Hongaresca montó la obra *María La Jabalina (1942-1917)* que trata de un personaje histórico, una miliciana anarquista que luchó contra el franquismo durante la Guerra Civil (teatro de documentación). Cuando finalmente, después de muchos obstáculos, iban a actuar en una sala cultural del Sagunto, la institución pública avisó a la compañía que les permitía actuar pero sin remuneración. La compañía aun así aceptó y, aunque la sala se llenó, a ellos no les abonaron sus honorarios.

Otro ejemplo muy claro: Cuando cuarenta artistas del mundo escénico decidieron reunirse para crear la obra *Zero Responsables*¹⁴² —para protestar ante el accidente del metro del 2006 en Valencia por las irregularidades que cometió la Generalitat Valenciana tanto en las medidas de seguridad en el metro como en su negativa a investigar sobre el caso y llevar ante la justicia a los políticos responsables de esta desgracia— apareció en las noticias la siguiente información:

98

También ha destacado durante la lectura de un manifiesto que los actores y dramaturgos pusieron «todo su empeño en que este montaje viera la luz» a pesar de «las presiones del presidente de la Generalitat, Francisco Camps, que llamó a la Universitat para que suspendiera la representación».¹⁴³

A causa de todo lo anterior, los autores, para evitar que sus textos «se pudran» en un cajón, intentan recortar los gastos de producción: se convierten

¹⁴¹ También se pueden escuchar comentarios parecidos en el vídeo de la programación de *Trilogía de la Memoria*, en Cuarta Pared, 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=HO93iu22EFE> (21/8/2014).

¹⁴² Un artículo muy extenso redactado por la autora de la presente tesis sobre la obra *Zero Responsables* se puede consultar en *Stichomythia*: «Zero responsables, lo humano frente al poder», n.º 13, marzo 2012, http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/10_Zeroresponsables.pdf (consultado 28/12/2013).

¹⁴³ SIN NOMBRE DE AUTOR (3/11/2010): «Asociación de las víctimas recibe los 4.400€ recaudados por ‘Zero Responsables’», en *ABC*. <http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=576570> (consultado el: 27/12/2010).

en actores, directores y escenógrafos, y forman pequeñas compañías, porque para conseguir una subvención se les exige una compañía legalizada y registrada. Por ello, a aquellos autores que carecen de su propia compañía les resulta muy difícil ver un texto suyo estrenado, al menos si no se trata de algún autor consagrado. Por mencionar un ejemplo: Tadeus Calinca¹⁴⁴ es un autor teatral que destaca por la originalidad y calidad en sus obras; pero como apenas lo estrenaban, perdió la motivación y finalmente abandonó la escritura tras la edición de su obra *El Genet Blau*¹⁴⁵ —en 2004, gracias a Josep Lluís Sirera—, hasta que en 2011 fue invitado al Simposio *Stichomythia*¹⁴⁶, donde lo conocimos personalmente. A partir de entonces, volvió a la escritura teatral y su magnífico texto *El Genet Blau*, pudo ser estrenado¹⁴⁷ bajo la dirección de Xavier Puchades, gracias a los esfuerzos por parte de conocidos, incluido del director. Se merecía una puesta de escena y estar en el cartel semanas y no solo un día, pero el presupuesto concebido por la Fundación SGAE no podía cubrir más que esta única representación.

99

Otro problema relacionado con este último estriba en que, si en algún caso consiguen estrenar sus textos o espectáculos (a veces no es el texto que caracteriza la obra sino las acciones, véanse obras de Xavi Puchades), como estos son originales e innovadores y chocan con las formas ya establecidas, no siempre son respetados por el director, quien hace una puesta de escena según sus propias visiones o según formas anticuadas, o con una estética inadecuada para la obra. Afirma el autor Paco Zarzoso:

¹⁴⁴ Tadeus Calinca (nacimiento 1968), empezó a escribir el 1987. Su obra más conocida es *Phöebon*, obra premiada y editada en *Parnaseo* (Ars Theatrica):

<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Calinca/Phoebon/indexpresphoe.htm> (consultado: 2/5/2014). No se ha incluido en los tres autores que tratamos porque, como hemos mencionado en la metodología, hemos escogido autores con una cierta producción teatral.

¹⁴⁵ Calinca, Tadeus (2004): *El Genet Blau* en *Teatro valenciano contemporani*, Valencia, 3 i 4.

¹⁴⁶ Simposio *Stichomythia*, «Metodologías teatrales aplicadas a las nuevas dramaturgias contemporáneas», 14-16/12/2011, http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/congreso_stichomythia/simposio_stichomythia.html (consultado: 13/5/2014).

¹⁴⁷ La noticia del estreno: <http://prensa.sgae.es/agenda/details/2017-lectura-dramatizada-de-el-genet-blau-de-tadeus-calinca-en-la-sala-ultramar> (consultado: 13/5/2014).

A veces el director aprovecha el lienzo del autor simplemente como soporte, como fondo para representar su propio cuadro. Es como si el autor le propone un paisaje, le da idea de una modalidad cromática, o de un estilo, y el director, únicamente aprovecha el bastidor y la firma para pintar un cuadro absolutamente diferente. Sin tener en cuenta la poética, la ideología, o algunos riesgos formales que había asumido el autor en la creación del texto. [...] Muchos directores, acostumbrados a hacer versiones de los clásicos [...] en ocasiones cogen el texto de un joven autor y lo tratan de igual manera como si fuera un autor muerto. Por otra parte, es muy triste que algunos directores elijan el texto de un joven autor porque tiene un premio y arrastra una beca, una subvención o un cierto prestigio y luego cumplen el expediente con una dirección *light* y no comprometida con el autor.¹⁴⁸

100

Siguiendo lo que afirmó Paco Zarzoso, cabe añadir que al autor premiado que ve su texto estrenado no cobra por este estreno. Igualmente, cuando tiene una ayuda para escribir una obra, esta ayuda o subvención, no cubre gastos de representación, por lo que, de nuevo, el texto es probable que se quede olvidado en un cajón.

Un elemento relacionado con el éxito que puede tener una obra teatral radica en el público. Según comenta César Oliva, vemos que el público es reacio a los cambios y «está fiel a la tradición, solo a través de fórmulas mixtas pudo sobrellevar dramaturgias distintas, como las de Buero Vallejo o el primer Antonio Gala».¹⁴⁹ Y aunque nos referimos a épocas pasadas, esto sigue siendo una realidad, sobre todo para un público de mayor edad y no tanto para los jóvenes. Pero aunque los jóvenes sean más abiertos a espectáculos

¹⁴⁸ Zarzoso, Paco (2000): «El autor-actor, el autor-director», en *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contempo-ráneos, (Acción teatral de la Valldigna I)*, de vv. aa., colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 300-301.

¹⁴⁹ Oliva, César (2004): *La última escena, (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, p. 207.

innovadores tampoco acuden a las salas, porque hay una gran falta de promoción y publicidad del teatro para que se dé a conocer como hemos explicado en unos párrafos anteriores. Nuestra experiencia nos lo ha demostrado: hemos visto en las clases de teatro actual, dirigidas a universitarios, que los estudiantes expresaron un gran interés por aprender sobre el teatro y sus nuevas tendencias y acudir a ver las obras en salas de pequeño formato que les proponíamos semanalmente. Al final del curso nos agradecían personalmente por haberles mostrado un mundo teatral que desconocían por completo. Lo mismo afirma Xavier Puchades: «Algo es seguro, conozco gente que nunca había ido al teatro —y menos lo había leído— que cuando les he dejado algún texto (o lo han visto) de Zarzoso, de Cunillé, de Mayorga, de Pallín o de Rodrigo García me han pedido más... [...] Un espectador joven, normalmente universitario, entre 20 y 30 años».¹⁵⁰

101 Aunque un cierto porcentaje del público es reactivo a las nuevas formas teatrales, a las obras que le hagan reflexionar o a aquellas que no sean comedias, musicales o comerciales, eso no significa que la producción teatral deba centrarse solo en espectáculos comerciales para poder agradar a este tipo de público o para poder llenar las salas. El autor Ignacio de Moral, frente a este problema de cómo captar nuevos públicos que se ven más atraídos por el cine y la televisión, internet, la publicidad, dice que por supuesto no podemos bajar la calidad y afirma que nada se puede hacer. Propone que habría que reeducar el público, desintoxicarlo y volver a un teatro «que redescubre sus orígenes, el milagro, y el placer de las historias narradas sin intermediarios, de la representación de los conflictos en estado puro, sin el *ketchup* de las músicas atronadoras o los efectos especiales, las pantallas, los artificios».¹⁵¹

¹⁵⁰ Puchades, Xavier (1997): «Escribir teatro a borde de los puntos suspensivos», (vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 4, VII Muestra de teatro español de autores contemporáneos, p. 22.

¹⁵¹ Moral del, Ignacio (2000): «Una dramaturgia para hoy», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* n.º 5, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 15-19.

Actualmente, hay algunas iniciativas para poder crear nuevas audiencias mediante charlas que se organizan con los actores de la obra o incluso dejar a jóvenes entradas gratis con el compromiso que traigan a alguien más al teatro. Tales actividades han sido generadas, por ejemplo, por el Espacio Inestable (Valencia) pero se trata de casos aislados y no de una estrategia regular. En años anteriores, eso sí, no faltaron iniciativas para abaratar los precios de entradas u organizar funciones para el público escolar, pero no fueron unas acciones organizadas y constantes para crear nuevos públicos o para educarlos.

Otro problema derivado de la crisis que vivimos hoy en día estriba en el precio de la entrada, que muchas familias o jóvenes no pueden permitirse. La reciente subida del IVA para la cultura empeora aún más la situación, y confirma que la cultura ocupa un lugar secundario en las políticas de los gobiernos capitalistas, tal como lo indicamos con las palabras de Enrique Herreras en unos párrafos anteriores.

102

Otra situación con la que se enfrentan las compañías valencianas, y la producción teatral en general de la Comunidad Valenciana, estriba en que esta pertenece a la periferia. España, al ser tan grande¹⁵² y estar dividida en comunidades (dicho sea sin reparos hacia la estructura autonómica del Estado), con sus diferentes manifestaciones culturales cada una, resulta ser una barrera para la expansión de las compañías fuera de su comunidad de origen. Cuando una compañía teatral estrena en otra comunidad obtiene una audiencia muy baja por no ser conocida en ella. Recordamos las palabras de Jerónimo Cornelles en una charla¹⁵³ que dio en la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universitat de València, en la que explicó que su espectáculo *Eva's show* había conseguido un número muy alto de

¹⁵² En comparación con nuestra experiencia natal: Grecia.

¹⁵³ (mayo 2013): «La escritura dramática desde el autor», dentro del marco de la asignatura *Textos teatrales contemporáneos*, Grado de Estudios Hispánicos, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, Universitat de València.

espectadores en Valencia, mientras que cuando se fueron a Madrid solo acudieron algunos espectadores, algo que repercutió en los ingresos de taquilla y en la decisión de no volver a estrenar en Madrid o en otras ciudades. Por consiguiente, llegamos a la misma conclusión que hemos señalado anteriormente en este apartado: hace falta una política, una promoción del teatro valenciano (o de cada comunidad autonómica), porque más allá de una red de teatros alternativos no hay ninguna otra política de promoción. Hablando sobre la política de la creación teatral, confirma nuestra observación Virgilio Tortosa:

Aunque la labor de incentivación a la creación ha sido mínima, con el agravante además de hallarse la profesión teatral en la periferia de un sistema cuyo centro pasa por Madrid y Barcelona, algunos como Paco Zarzoso sí que han buscado premeditadamente ese aprendizaje recalando en alguno de estos núcleos, para volver a establecerse en nuestra comunidad.¹⁵⁴

103

Relacionado con el tema anterior tenemos la cuestión del idioma. Hay autores que escriben en catalán (o en la variedad valenciana) y otros en castellano. Los autores que escriben en catalán traducen sus obras al castellano si quieren que ellas se estrenen fuera del ámbito lingüístico (Jorge Picó, Juli Disla, Xavier Puchades, etc.) o simplemente escriben directamente en castellano (Jerónimo Cornelles, Abel Zamora, etc.), circunstancia que perjudica la variedad valenciana. Es decir, muchas obras pueden circular dentro del ámbito valenciano o catalán, pero el idioma constituye una dificultad añadida si se pretende que sean representadas por el resto de España. Por lo tanto, hay autores que eligen escribir directamente en castellano y no utilizar su propia lengua para poder llegar a un público más amplio. Como hemos mencionado, no hay una política de promoción de la

¹⁵⁴ Tortosa, Virgilio (1999): «Una dramaturgia en expansión», en *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 75, p. 60.

dramaturgia valenciana fuera de la Comunidad —como por ejemplo la desarrollada por el Instituto Cervantes en el extranjero— y para concluir, los autores valencianos no encuentran un apoyo institucional para poder salir y estrenar sus obras fuera del ámbito de la Comunidad Valenciana, escriban en catalán o en castellano. Por consiguiente, la dramaturgia valenciana se ve condenada a pertenecer en la periferia e incluso en una situación peor que las dramaturgias de otras comunidades —gallego, catalán, vasca, etc.—, ya que para estas hay instituciones¹⁵⁵ que las representan y promueven.¹⁵⁶

104 Por otra parte, incluso en el ámbito de la investigación teatral o del periodismo observamos que los investigadores o críticos de teatro se interesan más por conocer la actividad teatral de Madrid o Barcelona y son muy pocos aquellos que dedican espacio a la Comunidad Valenciana, tanto en revistas como *Primer Acto* (Madrid), donde como mucho se publican artículos sobre algún que otro festival de la Comunidad Valenciana¹⁵⁷, pero casi nada sobre los autores más importantes de la promoción que investigamos. Nuestra última experiencia fue en el Congreso Internacional Teatro Siglo XXI,¹⁵⁸ donde Marcos Ordoñez¹⁵⁹ dijo en la mesa redonda¹⁶⁰ que solo conocía la

¹⁵⁵ Por ejemplo: para Cataluña existe el Instituto Ramón Llull.

¹⁵⁶ Recientemente, los años 2011-2012 nació la Plataforma Valenciana por la Cultura para el apoyo mutuo de los artistas, profesionales del sector por falta de un apoyo institucional y su actividad se sostiene en iniciativas privadas. Aún no ha cobrado una fuerza potente, ya que acaba de nacer:

<http://plataformavxc.wordpress.com/?ref=spelling> (21/8/2014). Además, existe «Valencia.org, el nuevo portal de la cultura que te deja espacio» que «plantea y cuestiona la capacidad de autorregulación de la sociedad en contextos de discusión y de crítica cuando se desactivan los mecanismos de control social y las regulaciones impuestas por los medios tradicionales. [...] El espacio digital en la red no surgió simplemente como un medio que permite la comunicación, como espacio público que es, también surgió como un nuevo teatro de operaciones determinado por relaciones sociales y de poder. Y este es, sin duda, un escenario donde los actores habitualmente discriminados pueden ganar visibilidad y hacer públicas sus inquietudes y reivindicaciones»: <http://e-valencia.org/> (21/8/2014). Sin embargo, el 2006 recibió denuncias por parte de «un alto cargo de la Conselleria de Cultura» como confirmación de una política que perjudicaba la cultura. <http://e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=8775> (21/8/2014).

¹⁵⁷ Para mencionar un ejemplo: el Festival VEO.

¹⁵⁸ Vigo, 27-29 de noviembre 2014.

¹⁵⁹ Crítico de teatro que escribe en *El País*.

actividad de los teatros de Madrid y Barcelona y no sabía nada de lo que ocurría en Valencia.

Para concluir, en el ámbito de la gestión cultural, el trabajo del programador actúa como filtro para la elección de compañías/autores/espectáculos que se van a contratar finalmente en una sala o en un festival teatral. Hasta los años 80, las profesiones de programador o de intermediador entre las compañías y las salas (representantes, productoras, distribuidores) no existían con un perfil claro, reglado y formado. Hasta entonces, ya que tampoco existía internet, el programador dedicaba tiempo a desplazarse a otras ciudades o países para acudir a ver espectáculos y decidir así cuáles iba a traer a su sala. En los ochenta, década de transición para estas profesiones, con la aparición de los agentes, el programador se pasó de ser activo a pasivo. Después de anunciar un evento o festival, esperaba que las propuestas llegaran a su despacho para elegir entre los espectáculos ofertados.

105 Ahora bien, el problema se centra en el hecho que las compañías con obras de calidad pero arriesgadas, como hemos mencionado que ocurre con muchos autores o compañías que se mueven más bien en los teatros de pequeño formato o alternativos, pero que, a falta de recursos económicos, no pueden permitirse contratar a un agente para que promueva sus obras. Es más, en el caso de Valencia, en ocasiones los autores ni cobran los derechos de autor. En consecuencia, el sistema en sí de la gestión cultural no permite que lleguen espectáculos diferentes a salas o a festivales, creaciones híbridas, innovadoras en muchos casos o de nuevas tendencias; son obras teatrales que, en última instancia, no llegan a un público más amplio. Por consiguiente, tampoco se pueden renovar las perspectivas del público sobre el hecho teatral y tampoco se pueden crear nuevas audiencias.

Finalmente, como hemos visto, el teatro en Valencia carece en la actualidad de un apoyo tanto de política institucional¹⁶¹ como económico. Por lo tanto, las compañías más consagradas, para poder estrenar fuera de Valencia, recurren a estrategias para atraer más público. Por ejemplo, crear un espectáculo en colaboración con un elenco actoral consagrado y famoso. Para mencionar un ejemplo, la compañía Bambalina Teatre —compañía muy importante en Valencia, en función desde el 1981—¹⁶² creó un espectáculo¹⁶³ con la actriz Adriana Ozores para poder así estrenar en Madrid.

Por lo demás, a causa de la precariedad en el mundo teatral y cultural valenciano, los autores para poder subsistir de su pluma tienen que estrenar varias obras, ya que el número de espectadores potenciales es más bien escaso y solo pueden mantenerlo mediante estrenos de obras diferentes. Eso tiene como resultado que muchas veces no disponen del tiempo suficiente para cuidar la escritura, corregir el texto o reescribirlo.

106

En general, el movimiento teatral en Valencia encuentra apoyo en festivales organizados por iniciativa privada o por colectivos afincados en barrios concretos (Cabanyal Íntim, Russafa Escénica, etc.) y se sustenta económicamente mediante micro-mecenazgos. A veces los materiales para el montaje se consiguen mediante la organización Comitè Escèniques¹⁶⁴, en la

¹⁶¹ Para mencionar un ejemplo, Carme Teatre, una de las salas alternativas e importantes cerró sus puertas en mayo 2014, porque el Ayuntamiento de Valencia requiere las mismas condiciones que exige a las discotecas. Una exigencia sin fundamento, ya que una sala teatral no produce ruido (los espectadores presencian las obras en silencio y se van como muy tarde a las doce de la noche) <http://au-agenda.com/sala-carme-teatre/>, (consultado: 15/5/2014). Casos parecidos han ocurrido en otras salas a las que mediante multas se dificultaba seriamente su funcionamiento hasta obligarlas a cerrar, como por ejemplo, El Teatro de Campanar.

¹⁶² Varios autores de los que tratamos en los catálogos han colaborado con Bambalina Teatre. <http://www.bambalina.es/> (consultado: 15/5/2014).

¹⁶³ *Petit Pierre*, director Carles Alfaro, <http://www.bambalina.es/espectaculo.php?id=12> (consultado: 15/5/2014).

¹⁶⁴ Esta organización se constituyó el 2014 para conseguir el apoyo mutuo entre los artistas del sector. Según palabras de Xavier Puchades, uno de los objetivos de esta unión de pequeñas compañías es el apoyo mutuo a la hora de montar una creación. Algo que también ocurría antes del estallido de la crisis, porque se conocen entre ellos. «Colectivo de

que cada creador, autor, o compañía pide material prestado a otros para poder estrenar sus creaciones. Sin embargo, este tipo de actividades son de iniciativa privada, procedente de quienes apoyan la cultura aparte de los profesionales. A veces los medios son insuficientes y el montaje requiere mucha fuerza de voluntad y no compensa económicamente. Aun así, no falta la creación de obras excelentes, como la que presenciamos de Arturo Sánchez Velasco: *Legado de C*;¹⁶⁵ obra que obtuvo una buena acogida por parte del público y permaneció en cartel durante dos semanas, con funciones del jueves a domingo, algo muy importante por ser representada en la sala Ultramar¹⁶⁶ (sala alternativa/pequeño formato).

artes escénicas contemporáneas de CREADORAS y CREADORES (individuos, compañías y festivales), que trabajan desde el País Valenciano». <http://comiteesceniques.org/> (consultado: 19/5/2014).

¹⁶⁵ Un artículo extenso sobre esta obra se puede leer en: Papamichail, Marietta (2014): «La afectividad, el amor, lo familiar y político en dos obras teatrales de Arturo Sánchez Velasco», en (ed.) Jesús G. Maestro: *Arte y postmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 157-178.

¹⁶⁶ <http://salaultramar.wordpress.com/> (consultado: 19/5/2014).



SALA
ULTRAMAR

PROGRAMACIÓN DEL 20 FEBRERO AL 9 DE MARZO

¡MÁS INFORMACIÓN
EN NUESTRO BLOG!

LEGADO DE C

Compañía de Herederos de Sánchez-Atienza



De jueves a domingo a las
20:00h.

DIRECCIÓN: JAUME PÉREZ
ROLDÁN

AUTOR: ARTURO SÁNCHEZ
VELASCO

INTÉRPRETES: VERÓNICA
ANDRÉS, RUTH ATIENZA,
ÀLEX CANTÓ, ÀNGEL FÍGOLS

Legado de C. habla de una familia. Las intrigas, los desencuentros, los sentimientos, las rencillas, los malentendidos cronicados. La particularidad de esta familia es que posee una gran empresa centrada en la industria armamentística. Todos sus miembros vehiculan en torno a la figura del patriarca, ese C. referido en el título. Ese es el legado físico, el dinero, el poder, la comodidad. Pero el verdadero legado es otro.

SALA ULTRAMAR
C/ALZIRA, 9

MÁS INFORMACIÓN EN NUESTRO BLOG
<http://salaultramar.wordpress.com/>

VENTA DE ENTRADAS
ATRAPALO.COM



RESERVAS

Tif 962 062 698

salaultramar@gmail.com

Ahora bien, todos estos cambios radicales económicos que hemos descrito en este apartado, por muy amenazantes que parezcan, demuestran la necesidad de la búsqueda inmediata de nuevas formas de hacer teatro y de promocionarlo. Aunque la crisis tiñe toda la actividad dramática de color negro, en el fondo, podría sentar las bases de un cambio necesario en el campo de la gestión cultural. Las relaciones entre los artistas, actores, dramaturgos, productores, directores, etc., y por otra parte su diálogo con el público, podrían trazarse de una nueva manera para que el teatro encuentre finalmente su posición entre los ciudadanos. Algunos de los nuevos caminos que se dibujan en el panorama teatral valenciano los veremos en el siguiente apartado.

5. Indicios de las tendencias más recientes de la dramaturgia de los últimos años

Los factores políticos y económicos siempre afectan a toda la sociedad y por consiguiente, también al sector de la cultura. La crisis influye en el modo de percibir la vida y la manera de vivirla y provoca cambios en las relaciones personales, en la política, en todos los sectores. El teatro, como espejo o caleidoscopio de la realidad, refleja todas estas transformaciones. La crisis repercute en los presupuestos de la producción teatral y eso a su vez repercute a la temática teatral, a la estructura y duración de los espectáculos. Todos estos casos y algunas características más trataremos en este apartado.

109 En Valencia han surgido festivales como Russafa Escénica¹⁶⁷ (ediciones de 2011-2014), que cuenta con espectáculos de pequeño formato que se representan en los talleres y estudios artísticos de la zona Ruzafa, conocida por su importante actividad y aportación al arte y a los oficios artesanales. Los espectáculos están inspirados en estrecha conexión con el arte de cada estudio en el que se representan o bien, si se trata de un espectáculo mostrado en una tienda o un bar, también se presenta un artista con exposición de sus obras. Por mencionar unos ejemplos *No se está mal en el paraíso* (2011) o *Blues, camino de campasúchil*¹⁶⁸ (2012, compañía Dársena producciones). Por consiguiente, con festivales de este tipo se pueden dar a conocer tanto artistas como profesionales del teatro.

Otro ejemplo es el festival de Cabanyal Intim, un evento que nace como protesta política contra los planes del Ayuntamiento sobre el derribo del barrio histórico del Cabanyal y la continuación de la avenida de Blasco Ibañez hacia el mar. De nuevo asistimos a espectáculos cortos que se representan en

¹⁶⁷ <http://russafaescenica.com/> (16/8/2014).

¹⁶⁸ Se puede leer una crítica sobre este espectáculo: Papamichail, Marietta (oct. 2012): *Blues, Dársena producciones*, en *Episkenion*, <http://www.episkenion.com/no-somos-cr%C3%ADtic-s/adquirir-temporada-2012-2013/> (16/8/2014).

bares, tiendas incluso en casas de este barrio. Se trata de un teatro militante con una causa precisa: salvar la zona histórica. Es muy importante esta actividad cultural, puesto que el barrio se ha deteriorado y degradado incluso con las deliberadas medidas del mismo Ayuntamiento para depauperarlo, como cortar el suministro de agua y luz a casas y tiendas, parar el plan urbanístico para la zona, no conceder permisos a negocios, etc. Leímos en el blog del evento:

El Festival Cabanyal Íntim es una aventura teatral pionera en la ciudad de Valencia, nacida en 2011, e impulsada por Francachela Teatro en colaboración con la plataforma cívica Salvem el Cabanyal. Su objetivo es acercar las artes escénicas de vanguardia a las casas amenazadas de demolición, declarado Bien de Interés Cultural. Traza un itinerario escénico, una serie de micro espectáculos en la intimidad de los hogares.¹⁶⁹

110 Por último, por poner un ejemplo en relación con el «micro-teatro», tenemos el Festival de MiniTeatro, Cápsulas Escénicas, que nació el 2012. Este festival se estrenó por primera vez en la Rambleta, un nuevo espacio de gran capacidad y luego, en sus siguientes ediciones se extendió también a otros teatros como en El Rialto. El espíritu de este teatro se puede apreciar en esta cita, donde se observa cómo el mini teatro cambia las formas de «hacer teatro»:

Es tiempo de reinventarse. Somos actores que buscamos otra manera de viajar con el teatro. Os ofrecemos otro formato: viajes múltiples en espacios inusuales. Huimos del escenario convencional. Tú eliges qué quieres ver y cuando. Hemos preparado para ti cápsulas escénicas de corto formato pero de gran contenido teatral. Teatro en versión reducida para habitaciones donde la intimidad juega a crear momentos

¹⁶⁹ <http://cabanyalintim.blogspot.com.es/> (16/8/2014).

inolvidables. Cinco cápsulas para viajar. Multipases para soñar. Nunca estuviste más cerca del teatro.¹⁷⁰

Lo más característico de estos festivales es la autogestión, el apoyo en el micro-mecenazgo o en el trabajo de voluntariado. Aunque, a veces, también se consigue algún fondo público. Sin embargo, la existencia de este tipo de teatro es la prueba que ha cambiado la manera de producción: antes Festivales como el VEO se gestionaban directamente por el sector público, mientras que ahora la organización está a cargo de los profesionales.

Para mencionar unos ejemplos de los autores que incluimos en esta investigación, Xavier Puchades ha presentado micro-espectáculos como *El Mentider* (2012), en el Festival de Cápsulas Escénicas, o *Una indígena els va guiar a través de les muntanyes* (2012), en Cabanyal Intim. Gabriel Ochoa, también representó una situación dramática en Russafa Escénica en la obra *La ciudad que habito* (2011), en colaboración con otros autores.

111

Dentro de este marco del movimiento teatral de la autogestión y de la búsqueda de nuevas maneras de producción tenemos también compañías que cierran y teatros que desaparecen, pero también, por otra parte, observamos que nuevas compañías nacen y otros teatros abren. Eso no quiere decir que se hayan mejorado las condiciones en las que trabajan los profesionales de teatro, sino que nacen nuevas formas y estructuras adaptadas a las nuevas condiciones sociales y económicas; la dramaturgia, los temas, las líneas de trabajo se transforman. Por ejemplo, Arturo Sánchez Velasco forma parte de la compañía Herederos de Sánchez Atienza¹⁷¹, nacida el 2013 a raíz del montaje de *Legajo de C*¹⁷². Como ellos mismos afirman:

¹⁷⁰ <http://miniteatrovalencia.blogspot.com.es/> (16/8/2014).

¹⁷¹ «La Compañía Herederos de Sánchez-Atienza nace con el proyecto *Legajo de C.*, pero con la herencia de la colaboración entre la actriz Ruth Atienza y el autor Arturo Sánchez Velasco. Esta colaboración se puede remontar a *Polar* (2006), dirigida por Paco Zarzoso y firmada todavía dentro de la estructura de Teatro de los Manantiales. Juntos emprendimos una línea de investigación teatral que culminó con el montaje

buscan huir de las formas comerciales y acomodadas. El objetivo es profundizar en las posibilidades del texto dentro del teatro contemporáneo. Cuando parece que todo lo contemporáneo está asociado a lo visual, es cuando creemos que la sociedad tiene una necesidad de recuperar la palabra y cargar esa palabra de contenido. [...] Pretende convertirse en una plataforma estable desde donde seguir elaborando propuestas creativas que acerquen el teatro contemporáneo un público amplio.¹⁷³



El elenco de *Legado de C*

112

En el apartado «Características de la nueva dramaturgia» mencionamos aquella discusión desde la época del teatro independiente: teatro de la imagen o teatro de la palabra. Después de muchos años debatiendo sobre este tema, observamos que finalmente tanto la imagen como la palabra conviven armoniosamente. Aun así, contemplamos el nacimiento de compañías que reivindican la palabra como una necesidad frente a la invasión de la imagen en la sociedad (televisión, móviles, cine, etc.) y suponemos que también frente a la forma de vivirlo todo con una rapidez vertiginosa como con la que se

de *Turquía* (2009), dirigida por Miguel A. Altet con la compañía BlancFlac cía. Al proyecto se suman en esta ocasión Jaume Pérez Roldán como director y unos actores con una trayectoria ejemplar dentro del panorama teatral valenciano: Verónica Andrés, Àlex Cantó y Àngel Fígols».

<http://herederosdesanchezatienna.wordpress.com/> (16/8/2014).

¹⁷² Un artículo extenso sobre este montaje: Papamichail, Marietta (2014): «La afectividad, el amor, lo familiar y político en dos obras teatrales de Arturo Sánchez Velasco», en (ed.) Jesús G. Maestro: *Arte y postmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 157-178.

¹⁷³ <http://herederosdesanchezatienna.wordpress.com/> (16/8/2014).

mueve la información por las redes sociales. Todo esto hace que la vida se viva con superfluidad y sin sentirla profundamente.

Otra tendencia que afecta a la temática de los espectáculos y a los mensajes que quieren transmitir las obras —y que se debe, en parte, a la crisis económica— es la idea de «aprovechar el presente, disfrutar del aquí y del ahora» y liberarse de toda carga que impide eso: sea el conocimiento o la educación que nos inculcaron nuestros padres o el Estado o incluso sean los juicios hacia nosotros mismos. La idea parece ser inspirada en la filosofía budista: vivir el presente desde su estado puro, libre de la carga que puede llevar una identidad personal, una máscara, una identidad nacional o incluso el pasado o las preocupaciones del futuro. Si con la crisis el futuro que tenemos es incierto, lo único que nos queda es vivir el presente y liberarnos del pasado. Sentir el aquí y el ahora es lo que importa.

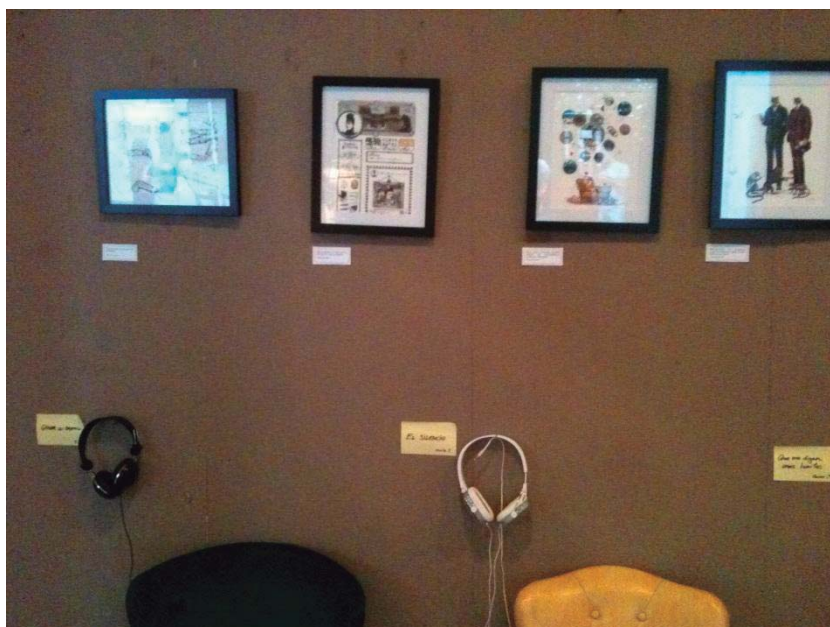
113

Lo mismo proponen películas como *In time* (2011), del director y guionista Andrew Niccol, quien, en silencio desde 1997 tras su anterior película clásica *Gattaca*¹⁷⁴, decidió volver a las salas para tratar en un mundo futurista la perspectiva de que los seres humanos tenían que trabajar para adquirir más tiempo de vida. Los ricos vivían en un lugar paradisiaco solo para ellos en otra parte y, los pobres —los eilotas—, no sabían de la existencia de este mundo, sino solo conocían su vida diaria: trabajar en fábricas, vivir en condiciones ínfimas para poder conseguir más tiempo de vida y recargar el reloj —cuenta atrás— que llevaban incrustado en el brazo. Por lo tanto, los protagonistas tenían que vivir sabiendo que quizá aquel fuera su último día porque igual mañana no podrían encontrar trabajo para recargar su reloj. El punto de vista de cómo vivir la vida cambia completamente si sabes que mañana quizá no vivas más.

¹⁷⁴ *Gattaca* trataba, también en un mundo futurista, la intervención genética a los seres humanos en la que creó dos castas diferentes, quienes podían permitirse pagar para tener un hijo perfecto que lograría el éxito en su vida, y quienes, como no podían permitírselo, tenían niños «normales» que no podrían superar la competición con los «perfectos».

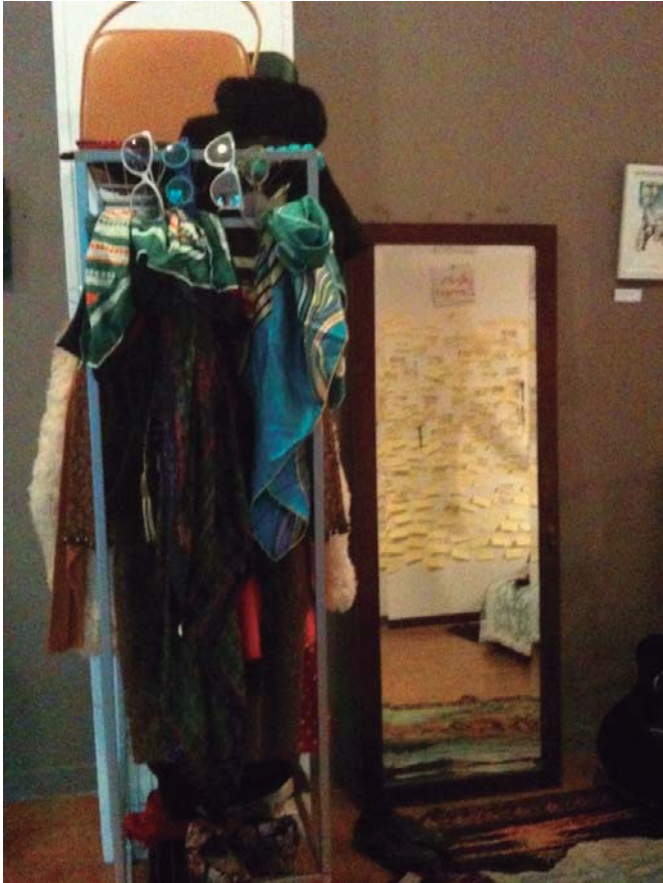
Un espectáculo que subraya más disfrutar simplemente la vida diaria, revalorizar los momentos sencillos y *sentir* la vida lo encontramos en *Papilas gustativas*, de Gabriel Ochoa (estreno 2012). En ella los actores intervienen con situaciones reconocidas por el público: juegos culinarios y marcados con sensualidad entre una pareja, contar un accidente vivido, etc., para estimular la sensorialidad. El uso de olores de perfumes, reparto de cacahuetes o preguntar al público por sus momentos felices, eran herramientas que nos hacían ver que la vida diaria no necesita lujos para vivirla en plenitud. Otro espectáculo que estimula al público con los sentidos es el *Proyecto T. F. A. (Transitando felicidades ajenas)*¹⁷⁵ (Russafa Escénica, 2013) donde mediante un montaje interactivo la gente podría disfrutar varios tipos de felicidad: una grabación que se escuchaba en cascos el vitoreo y las palmadas por haber ganado un premio, una percha con ropa dispuesta para disfrazarse, un cuenco para hundir los pies en la arena, vino para beber, un proyector para ver película con palomitas y más elementos que producen placer o felicidad.

114



Los cascos con los que se podía escuchar el vitoreo por haber ganado un premio o escuchar el silencio (con un casco no enchufado). *Proyecto T. F. A. (Transitando felicidades ajenas)*

¹⁷⁵ Una reseña sobre esta obra: Papamichail, Marietta (2013): «Vivero 17», en *Festival Russafa Escénica 2013*, vv. aa., *Red Escénica, revista de artes escénicas*, n.º 20, nov. 2013, p. 73.



115

Proyecto T. F. A. (Transitando felicidades ajenas)

En 2000 Josep Lluís Sirera afirmó que en los nuevos patrones de la escritura dramática de los años 90 aparecían espectáculos que rompían con la «percepción (implicación de todos los sentidos, no solo del auditivo o del visual; olores, contacto físico, gusto: *teatro culinario*, pirotecnia, etc.)»¹⁷⁶. Es decir hay una ruptura con la percepción tradicional del teatro donde solo se implican los sentidos auditivo y visual. Igualmente, observamos que esta tendencia innovadora aún perdura, y para mencionar unos ejemplos más: *Peccata minuta* (2011, en Carme Teatre), de Francachela Teatre y Teatre Íntimo (Valencia), en la que el teatro de los sentidos, la ruptura del espacio convencional y la participación del público vivían en armonía; *Que te folle una*

¹⁷⁶ Sirera, Josep Lluís (2000): «La escritura teatral de los ochenta y noventa», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, Alicante, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, p. 97.

*perca*¹⁷⁷, Compañía Jagat Mata¹⁷⁸ (Madrid), en la que los actores cocinaron en escena y ofrecieron la comida al público y, por otra parte, los espectadores presenciaron una pequeña *masclètà*. Tampoco existió la barrera de la cuarta pared, pues los asientos habían sido deshabilitados, los espectadores se sentaban a su antojo, de pie o sentados en el suelo, y tenían que cambiar de lugar durante el espectáculo, según donde se representaban las distintas situaciones dramáticas (al menos para la representación en Espacio Inestable, Valencia).

Otro ejemplo de la carga identitaria y nacional que puede pesar sobre un individuo lo hallamos en el odio entre dos naciones por las guerras del pasado. Pero el individuo, de este modo, no puede ser él mismo, libre, si se cría condicionado por estos sentimientos. Espectáculos que subrayan la libertad de una identidad y todo lo que eso conlleva son *El desencanto* (estreno 2012)¹⁷⁹, de Espacio Inestable, que se desarrolló dentro de su temática *identidad*.

116

La crisis y la lucha del ser humano por sobrevivir ha convertido a los deportes en una metáfora de la vida misma: uno tiene que luchar como en un deporte. Ejemplos: *30/40 Livingstone* (estreno 2012, de Jorge Picó y Sergi López), donde la vida se compara con un juego de tenis. En el *Acontecimiento, espacios de resistencia*, de Espacio Inestable (estreno 2013), uno de los dispositivos presentados era un partido de balonmano, pero muy peculiar: competía un equipo de 5 o más personas contra otro de tan solo uno, para patentizar que la lucha contra el abuso del poder tiene que ser colectiva, masiva, puesto que uno solo no puede conseguir un cambio. Pablo Gisbert y

¹⁷⁷ Vídeo del espectáculo: <http://jagatmata.wix.com/jagatmata#!documentary/ck0q> (18/8/2014).

¹⁷⁸ «La compañía es seleccionada como *quality label* para 2013 por la plataforma MQVE AWARD, antes llamada E-MIX (european network of visual theatre festivals) cada año», <http://jagatmata.wix.com/jagatmata#!about/c10fk> (18/8/2014).

¹⁷⁹ Información sobre el espectáculo: <http://www.espacioinestable.com/sec/11>, (consultado: 19/5/2014).

Tanya Beleyer (compañía: El Conde de Torrefiel, estreno 2013), con su espectáculo *Observen cómo el cansancio derrota el pensamiento*, nos presentan un partido de baloncesto, mientras una locutora hacía preguntas sobre la vida o comentarios sobre la política, la sociedad, el paro, etc.

Otro tipo de juegos también han invadido la escena. El montaje *Tragedia de los comunes*, de Losquequedan, tuvo mucho éxito en Valencia, se representó en las tres ediciones de Russafa Escénica y la tercera vez fue una nueva versión. El juego consistía en que, entre los actores que estaban en escena, había uno o varios intrusos. Los integrantes tenían que descubrir quiénes eran los intrusos utilizando información que se les había proporcionado previamente, aparte de las conclusiones que sacaban mediante los diálogos entre ellos. El espectáculo tenía dos modalidades: una como micro-espectáculo, sin público, donde los jugadores eran los mismos que habían acudido a ver la obra; y la otra con público (representada en la Sala Russafa, 2012). Cuando los participantes no podían elegir a quien eliminar, lo hacía el público.

Aunque en el teatro alternativo la presencia de la crítica social es patente en las décadas que investigamos, es sin embargo a partir del 2010, con la representación de *Zero Responsables*, cuando se da un giro importante en cuanto a la crítica hacia poder. Los autores se autocensuraban tanto en sus textos como en su temática para poder conseguir una subvención, ya que el teatro sobrevive difícilmente sin mecenazgo, y más si se trata de teatro alternativo, carente de un presupuesto suficiente para poder hacer una publicidad masiva. El accidente del metro en Valencia en 2006 y su tratamiento por la Generalitat Valenciana impulsó a cuarenta artistas del mundo teatral y audiovisual a efectuar un montaje de protesta social: *Zero Responsables*. Los ingresos de la obra fueron destinados a las familias de las víctimas y los profesionales no cobraron honorarios. Según las palabras de los

integrantes en las entrevistas¹⁸⁰ del montaje, esta obra marcó un antes y un después en la dramaturgia valenciana: se abrió el camino a la solidaridad, tanto hacia las víctimas del accidente como entre los artistas, y se cambió la percepción de cómo hacer teatro, para qué público y con qué mensaje. Si antes se hacían obras con un tema superficial y ligero, con *Zero Responsables* se dio el paso hacia un teatro comprometido con la sociedad.

Y por mencionar unos ejemplos: *El mentider*, de tema político, de Xavi Puchades (2012); *El Acontecimiento, espacios de resistencia*, Espacio Inestable (2013), que trata la resistencia por parte de los ciudadanos; *Disculpe el señor, la esperanza*, de Pedro Lozano (2013); o *Fer-li l'amor al despropòsit* (2012), de Eva Zapico y Patricia Pardo, una parodia de la política municipal valenciana. Asimismo Arturo Sánchez Velasco, con la compañía Herederos de Atienza (recién nacida: 2013), presenta *Legado de C*¹⁸¹ (febrero de 2014), en la que vemos cómo una familia española de fabricantes de armas trata sus conflictos familiares. Partiendo de lo familiar y privado, Arturo Sánchez se extiende a la escena política mundial, bosquejando así una mirada aguda y profunda sobre la naturaleza humana y por lo tanto sobre la realidad política y familiar.

118

Otro aspecto ligado con el tema anterior es la solidaridad entre los artistas. La crisis, la falta de medios y la amenaza de los recortes en presupuestos de fondos públicos generan un cambio en la relación entre los profesionales. Por una parte, se sienten más solidarios y, por otra parte, empiezan a organizarse en plataformas para apoyarse mutuamente y articular un instrumento con el que reivindicar sus derechos frente al poder. Unos ejemplos: en Valencia nació la Plataforma Valenciana por la Cultura¹⁸², que

¹⁸⁰ *Zero Responsables*, 1.ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=luheIrz5J3w>, 2.ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=u3HfO4b7Gfs>, (19/8/2014).

¹⁸¹ Un artículo extenso sobre esta obra se puede leer en: Papamichail, Marietta (2014): «La intimidad, el amor, lo familiar y político en dos obras teatrales de Arturo Sánchez Velasco», en Jesús G. Maestro (ed.): *Arte y postmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo: pp. 157-178.

¹⁸² <http://plataformavxc.wordpress.com/> (19/8/2014).

organizó manifestaciones cuando, por ejemplo, la Generalitat dejó en manos privadas la gestión del Teatre Talía. Por otra parte se fundó el Observatori, organización que engloba otras asociaciones afines, con el propósito de negociar con las administraciones públicas y reivindicar derechos. Por mencionar un ejemplo de sus tareas, revisa las subvenciones públicas para que haya claridad en los requisitos de la convocatoria y legalidad en el proceso de la selección. Asimismo, procura que se ofrezca igualdad de oportunidades a dramaturgos emergentes. Igualmente, se constituyó el Comité Escèniques,¹⁸³ una plataforma para promover y apoyar las compañías teatrales, los dramaturgos valencianos y las salas. Todas estas organizaciones contribuyen a la construcción de una política cultural diversa y de calidad. El Comité Escèniques tiene objetivos muy claros y concisos, los cuales mencionamos aquí con más detalle que en el capítulo anterior: con su mediación se comparten materiales para los montajes entre los artistas, se visibiliza el trabajo de las creadoras y creadores, se crea una red solidaria entre los miembros del colectivo, se presiona a las instituciones para que pequeñas compañías puedan solicitar subvenciones, se elaboran y se publican estudios sobre la realidad de las Artes Escénicas y de la Sociedad y se mantienen estrategias para la creación de nuevos públicos. Finalmente, para mencionar un ejemplo de fuera de la Comunidad Valenciana: el 25 de abril del 2014 tuvo lugar en el Centro Nacional Dramático de Madrid (Teatro Valle Inclán) una mesa redonda¹⁸⁴ a propósito de la constitución de una asociación sobre el teatro del siglo XXI. Las autoras que intervinieron pertenecían a generaciones distintas y confirmaron que antes de la crisis era inconcebible una reunión entre dramaturgos que pertenecían a diferentes estilos y generaciones. A pesar

¹⁸³ <http://comiteesceniques.org/> (20/8/2014).

¹⁸⁴ 25/4/2014, mesa redonda organizada en el Centro Nacional Dramático de Madrid (Teatro Valle Inclán), a propósito de la constitución de una asociación sobre el teatro del siglo XXI. Las autoras que fueron invitadas a la mesa fueron: Laila Ripoll, Lola Blasco, María Velasco, Blanca Domenech, Diana I. Luque (nacimiento 1982). Moderador: Eduardo Pérez Rasilla.

de estas diferencias las ponentes sintieron solidaridad e identificación entre ellas.

La siguiente tendencia tiene que ver con la ruptura de la unidad espacio-temporal y la anulación de la cuarta pared. Se trata de espectáculos que se delimitan por diferentes dispositivos/micro-escenas que se integran en ellos. El público se divide en grupos y los actores los trasladan por los diferentes espacios del teatro (camerinos, aseos, almacenes, etc.) para enseñarles dispositivos de varios lenguajes artísticos. El resultado es muy original, porque los espacios son pequeños y el público está muy cerca a los actores, a veces a una distancia de menos de un metro, algo que resulta impactante. En algunos espectáculos hay tantos dispositivos que cada espectador no puede verlos todos, como sucedió con *El Acontecimiento, espacios de resistencia*¹⁸⁵. Por lo tanto, hubo espectadores que acudieron varias veces al teatro para cumplimentar todos los itinerarios. Incluso, según transcurrían los días de las representaciones, había modificaciones en los distintos dispositivos o en los materiales utilizados. Otro ejemplo, de este tipo de espectáculo es *Peccata minuta* (2011), de Francachela Teatro y Teatro Íntimo, aunque en este caso cada espectador pasaba por todas las distintas micro-situaciones dramáticas.

120

Un rasgo ligado con el anterior es romper con el espacio teatral convencional. Hay una compañía teatral, Caterna Teatre, que ensaya y presenta sus obras en un piso en Patraix (Valencia). También tenemos información de otra obra teatral que se titula *Pequeñas operaciones domésticas*, de la dramaturga chilena Ana Harcha y que, alrededor del 2008, se representó en una casa. Es más, el espacio escénico cada vez más deja de ser el convencional, un teatro, y la obra no se representa solo en casas o en talleres, sino incluso en una piscina, como ocurrió con el espectáculo *El agua y tú*, del

¹⁸⁵ La autora del presente trabajo participó en la creación y actuación de esta obra colectiva del Teatro de lo Inestable, con la dirección de Jacobo Pallarés y Maribel Bayona.

director Alejandro Tortajada, que se representó en la piscina Termia de Valencia, dentro de la edición de Russafa Escénica 2012.

121 A lo largo de la historia hay modas que existieron, posteriormente fueron reemplazadas por otras y con el paso del tiempo volvieron a aparecer. Lo mismo sucede con las tendencias del teatro. Durante el auge de las vanguardias hubo una voluntad de implicar al público y convertirlo de pasivo a activo, algo que resurge en los últimos años. Empieza con actividades sencillas, como por ejemplo compartir comida y bebida con los espectadores, pero después llega incluso a pedirles que elijan cómo quieren que siga el argumento de la obra, como ocurrió en *Eva's show*, de Jerónimo Cornelles (estreno 2012). Al público se le habían repartido dos tarjetas, una de color verde y otra de color rojo, y en varios momentos de la obra les ofrecían dos opciones para la continuación del espectáculo. Entonces, ellos, mediante votación, elegían una u otra versión.¹⁸⁶ Por lo tanto, la obra cada día podría tener una versión distinta de su argumento. En *Peccata minuta*, también se les pedía en cada micro-escena la participación del público: en una pusieron a un espectador a cenar con la actriz, en otra a afeitarse al actor o a hacerlos partícipes en juegos. En *Papilas gustativas*, de Gabriel Ochoa (2012) mediante encuestas, juegos y reparto de comida intentaba hacer al público partícipe. Es muy válida en este caso la reflexión de José Monleón que cita César Oliva:

José Monleón en un Foro de Debate que tuvo lugar en Valladolid, en febrero de 2001, decía que “el público teatral de una sociedad democrática debe estar formado por un conjunto de públicos que hacen del teatro un campo de confrontación pacífica, un espacio compartido de reflexión, emoción y conocimiento”. Para algunos

¹⁸⁶ El avance de la obra <http://www.youtube.com/watch?v=QpI0LSpvm5U> (31/7/2014).

participantes el público no era más que un receptor, y nunca un creador, ya que jamás había inventado nada [...].¹⁸⁷

122 La desnudez y sencillez en los escenarios es un rasgo del teatro alternativo que lo diferencia del comercial, tanto por motivos económicos como estéticos. Hoy en día se le añade a eso un rasgo más: Los objetos no se utilizan en su tamaño real sino en miniaturas. En *El Acontecimiento, espacios de resistencia*, se construyó una ciudad con juguetes y otros pequeños objetos. En *Disculpe el señor, la esperanza*, también se simuló una ciudad con trozos de madera. En *El desencanto* (estreno 2012, proyecto de Espacio Inestable), se trabajó con unas marionetas antropomorfas cuya casa, y lo que sucedía en este mini-mundo, se proyectaban en una pantalla grande. Por mencionar unos ejemplos del resto de España: David Espinosa (Catalunya) con su *Mi gran obra (un proyecto ambicioso)* (2012), tenía como objetivo llevar a escena una superproducción. Sin embargo, él aparece sentado frente a una mesa que funciona como espacio escénico, manipulando maquetas y pequeñas figuras con forma humana.¹⁸⁸ Otra compañía es Macarena Recuerda Shepherd (Sevilla) que, con su obra *That's the story of my life*¹⁸⁹ (2010), maneja muñecas recortables de papel a las que se pueden cambiar la expresión de la cara, los ojos, etc. El concepto de esta creación se explica a continuación:

Presenta una autobiografía audiovisual narrada con la técnica *stop-motion* de animación de objetos. Una película construida en directo como flashes de la memoria, como archivos abiertos al pasado, por donde desfilan los aciertos y desatinos de una vida que el espectador

¹⁸⁷ Oliva, César (2004): *La última escena, (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, p. 263.

¹⁸⁸ Entrevista y parte de la obra: <https://www.youtube.com/watch?v=oZIFO7-KpMw> (20/8/2014).

¹⁸⁹ Avance de la obra <https://www.youtube.com/watch?v=aCl30jrLaw4> y <https://www.youtube.com/watch?v=OI3BjvpTu1Y> (20/8/2014).

deberá hilar y ordenar para reconstruirla. Un álbum de familia pero sin familia.¹⁹⁰

Otro rasgo que aparece en los últimos años, aunque se trate de una reaparición de un rasgo del pasado y en concreto de la época del teatro independiente, afecta al proceso de la creación teatral. Una de las modalidades más conocidas es el de la escritura previa de un texto dramático y a continuación su puesta en escena con un director como mediador. Otro proceso es la creación dramaturgica a la vez que textual. Es decir, se escriben unos textos, más bien guiones, que se desarrollan en escena en acciones y cuando la obra cobre su forma definitiva puede que pasen a ser textos dramáticos. O puede suceder lo contrario: los integrantes parten de una serie de ideas-acciones-situaciones dramáticas que luego generan los textos iniciales. En este tipo de creación participan los autores, el director, los actores, etc.; es lo que se llamaba en la época del teatro Independiente una «creación colectiva». En la actualidad, en parte por la crisis, la solidaridad que se genera y la actitud de alisar las diferencias entre la gente, hace que se cultive la idea de formar un equipo íntegro para la creación de un espectáculo. Circunstancia que recuerda la época del teatro independiente y las obras colectivas. Desde esta época apenas hay material gráfico para dar testimonio de estas creaciones; sin embargo, hoy en día, con la reaparición del elemento colectivo y la existencia de la tecnología se puede apreciar tanto el proceso como la creación final mediante grabaciones.

123

A continuación pasamos a mencionar unos ejemplos sobre lo descrito anteriormente y en relación con los dramaturgos que tratamos en esta tesis. Gabriel Ochoa, en su creación *Papilas gustativas*, siguió un proceso de creación en colaboración con los actores: en cada ocasión les daba unas instrucciones (traer objetos, hacer historias con estos objetos, ponerles las reglas de un

¹⁹⁰ Fragmento del dossier de la obra: <http://www.macarenarecuerdashpherd.com/dossier.html> (20/8/2014).

juego...) que los actores cumplían. Mientras iban avanzando los ensayos, las acciones que se generaban se iban fijándose. Xavi Puchades y Arturo Sánchez Velasco han seguido estas pautas de creación también para sus espectáculos en el Teatro de los Manantiales (*Escoptofilia, Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*). Los autores escribían unos textos sobre un tema que no era una obra teatral acabada. Mientras avanzaban los ensayos, los textos iban cambiando, las acciones, las ideas, con las aportaciones del director, Ximo Flores, y la de los actores. Apunta Puchades:

El punto de partida era el siguiente: escritura de textos que generasen acciones y acciones que generasen nuevos textos. Para lograrlo la presencia regular de los escritores en los ensayos fue y es fundamental. La idea es que tanto textos dramáticos como escritura escénica nazcan de una forma simultánea, de modo que si el texto comporta una propuesta escénica más o menos problemática, su resolución escénica incida en el texto inicial ajustándolo y modificándolo. De este modo nos aseguramos un misterioso hilo de asociaciones y correspondencias entre objetos, acciones y palabras, que da consistencia final a la obra evitando caer en un pastiche hermético o gratuito.¹⁹¹

124

En la obra *El Acontecimiento, espacios de resistencia*, en la que participó la autora de esta tesis, no existía ningún texto dramático a priori. Las situaciones dramáticas surgían a base de ejercicios actorales, de interacción con objetos, etc. También, los directores (Jacobo Pallarés y Maribel Bayona) pidieron a los integrantes que crearan utilizando cualquier medio artístico un dispositivo en cuanto a la resistencia. De ahí se generaron ideas y acciones que iban transformándose mientras avanzaban los ensayos. Por lo tanto, observamos

¹⁹¹ Puchades, Xavier (2003): «Palabras cansadas respiran agitadamente en la escena...», en (eds. José Monleón y Nel Diago) *La palabra y la escena, (Acción teatral de la Valldigna III)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 4, Valencia, Universidad de Valencia, p. 145.

que las formas pertenecientes a la creación colectiva siguen teniendo vigor en la nueva dramaturgia.

El teatro Inestable en Valencia ha sido pionero en solicitar ayudas europeas para poner en marcha sus proyectos. Es una forma de afrontar la crisis y encontrar fondos, un hecho que también influye en la temática. Unos puntos muy importantes para la Unión Europea es abrir camino a la solidaridad y limar las diferencias entre naciones. Mantener la divergencia en la culturas es un principal objetivo, pero a la vez con una mirada solidaria hacia el *otro*. No tratarlo desde la perspectiva de extranjero, raro o enemigo, sino desde la integración: enfrente hay un ser humano respecto del cual no hay nada que separar. Por eso, en Teatro Inestable nació un proyecto dentro de su tema «identidad» que trató todos estos aspectos, que se llamó *Islotes en red* (2007-2013) (con participación de otras compañías europeas). En esta misma línea se inscribe su proyecto actual «Nodos, observatorio y graneros en red» con su temática: «Identidad, cuerpo, ciudadanos, nos-otros» que se presentó en octubre 2014 en Europa Creativa (ayudas de la Unión Europea) con la participación de otros teatros o compañías de Europa. Veamos un fragmento del proyecto con unos objetivos marcados al final:

125

en el comienzo había un sujeto.¹⁹² el sujeto creía no estar sujeto a nada que pudiera desbordar el control de su voluntad. pero una crisis hace añicos su ensimismamiento, sus sueños de autosuficiencia. a partir de ahí ya no es idéntico a sí mismo sino a un extraño. porque hay algo en él que no es él (extrañamiento) y porque hay algo fuera de él que no se doblaga a su voluntad (ausencia). pánico. el bloom es precisamente el sujeto herido que ya no puede ignorar su herida, todo a su alrededor pierde sentido y se le instala un sentimiento de angustia.

¹⁹² El texto está escrito así, sin uso de mayúsculas y hemos querido respetarlo.

para combatir el bloom¹⁹³ el ser humano crea dispositivos, tiritas, máscaras, prótesis...

tácticas: -asumir al extraño como alianza

-hacerse cargo de la crisis de presencia como un asunto colectivo, no privado. “el debilitamiento y atenuación del ser-en-el-mundo guardan estrecha vinculación con el debilitamiento y la atenuación del mundo en el cual ese ser-en-el-mundo está inmerso” ¿cómo? compartiendo, densificando, intensificando otras formas de vida, otras comunidades y mundos sensibles. es la apuesta por las “comunidades” donde esa otra sensibilidad se hace fuerza material, donde se engendran territorios liberados donde finalmente poder habitar...¹⁹⁴

Por lo tanto, hay un movimiento en Valencia con obras que traten el tema del *otro* desde un punto de vista solidario. Para mencionar un ejemplo más tenemos el espectáculo de danza *Qualsevol*, (La Coja Danza, estreno jun. 2014), que trataba de una manera abstracta el hecho de *nos-otros* y el hecho de sentirse en la piel del *otro*.¹⁹⁵

126

Qualsevol es poder acceder a la categoría de cualquiera para así dar espacio a llenarnos de lo necesario. Categorizar las pieles y vestirnos con ellas, desnudándonos de lo demás. Intercambiarlas, meternos en la piel de los demás. No es sus pensamientos, ni en su psique, ni en sus profundos deseos y frustraciones. Solo en su piel. Meternos en la nuestra como si fuera la de un extraño. Olvidar que la piel, la superficie, suele ser lo que mejor nos define, lo que mejor nos identifica.¹⁹⁶

Resumiendo, la crisis no solo tiene aspectos negativos, como lo hemos visto en el presente apartado, sino también partes favorables: es un catalizador

¹⁹³ En otra parte se explica que «el ser humano del siglo XXI siente cierta debilidad existencial, el llamado bloom».

¹⁹⁴ Fragmento del proyecto.

¹⁹⁵ Avance del espectáculo: <http://vimeo.com/98844371> (21/8/2014).

¹⁹⁶ Folleto de la obra.

para promover cambios, tanto en las formas teatrales como en su gestión económica. Al mismo tiempo con estos indicios de apertura a nuevos caminos tenemos unos nombres que van apareciendo en la escena valenciana como dramaturgos emergentes. Mencionamos aquí solo algunos nombres: Guadalupe Sáez, Paula Llorens, Nacho López, Alejandro Tortajada, Javier Sahuquillo.

6. Gabriel Ochoa: notas biográficas

Este autor polifacético, nacido en Valencia el 1976, combina la actividad teatral con el mundo del cine. Además es dramaturgo, guionista, realizador de programas televisivos, director teatral y de



audiovisuales. Por otra parte, también participa en el mundo de la educación: es profesor de literatura dramática en la Escuela del Actor de Valencia y director de los talleres de dramaturgia «Creadores». Su perfil emprendedor y su interés por la literatura se reflejan en el proyecto *Semillas*, un semillero de escrituras contemporáneas.

129

Estudió Filología Hispánica en la Universitat de València, donde se licenció el 2001. Así mismo ha cursado talleres de escritura teatral con profesores como Josep Lluís Sirera, Nicolás Dorr (Cuba), Luis María Pescetti (Argentina), Aristides Vargas (Argentina), Juan Mayorga, José Sanchis Sinisterra y Alejandro Tantanian (Argentina). Ha realizado una práctica de creación escénica con Cuqui Jérez en el espacio La Poderosa, en Barcelona.

Ha dirigido una lectura dramatizada de la *Insumisión* (2008), de Rosa Molero, en el ciclo de lecturas dramatizadas en SGAE-Valencia. También dirigió *El último ladrido de Claudio* (2009), de Nacho López Murria, obra ganadora del Premio Nuevos Tiempos 2008, que se estrenó en la sala Off.

En cuanto a su faceta de cineasta, ha dirigido el cortometraje *Birth, school, work death* (2003), ganador de diversos premios, entre otros, del Festival de Benetússer, Premio Mejor Director Festival Caja Madrid 2005, Premio

Mejor Guión Albatros-Babel 2003. Los derechos de emisión fueron comprados por Canal+ España. Otro cortometraje es *Salad days*, del 2005, que también ha ganado premios como el de Concurso de Proyectos de Cortometrajes de Bancaixa 2004, el de Festival de Cine de Alcalá, Mejor contribución individual (actriz Maribel Bravo), etc. Los derechos de emisión fueron comprados por Metrópolis TVE. Junto a Pau Martínez realizó el largometraje documental sobre el grupo musical Polar; título: *Polar: home*. En su faceta de guionista, escribió con Ada Hernández el guion *El amor no es lo que era*. Desarrolla así mismo el espacio de creación *El punto g* www.elpuntogsc.wordpress.com

6.1 Referentes del autor

130

Como el mismo autor afirma, su escritura ha sido influenciada por varios factores. Inicialmente era deudor de Beckett, apreciaba mucho su estilo, pero se veía poco capacitado para escribir como él. Luego pasó a admirar a David Mamet. De hecho, *Cabrones, putas y maricones* es un homenaje implícito a *Perversión sexual en Chicago*. Posteriormente diversificó el abanico de sus intereses literarios. Durante una etapa, en la que encontramos sus primeros textos breves (*50 ASA, My T-shirt...*), le cautivaba el teatro desjerarquizado de Rodrigo García. Luego, con el tiempo, se inclinó hacia Tom Stoppard, con sus obras *Realidad* o *Rock'n'roll*. Recientemente se ha visto influenciado por el teatro porteño, sobre todo por autores como Javier Daulte y Rafael Spregelburd y, últimamente, por Mariano Pensotti y Claudio Tolcachir como puede apreciarse en *Den Haag*.

En cuanto a referencias no teatrales, incluyen desde los ensayos de Peter Handke (*Historia del lápiz*, que supuso un antes y un después en todo lo que ha hecho), pasando por el cine de Wong Kar-Wai y Michael

Winterbottom, hasta llegar a los cómics de Tomine, una de las influencias más directas para *Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros*.

6.2 Análisis: *Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros*

6.2.1 Ficha Técnica

Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros: Trilogía de la segunda piel. Montaje teatral de 2 h y audiovisual: largometraje de 80 min. Proviene de la pieza breve *My T-shirt*.

Escritura-creación: 2009.

Estreno: (10/2/2010): dirección Gabriel Ochoa, producción Festival VEO, en el Mercado de Campanar, Valencia.

Proyección audiovisual (largometraje): (11-21/2/2010), producción Festival VEO, en IVAM, Valencia.

131 Lectura dramatizada (julio 2013): *Piel*, fragmentos del texto, en CCEBA (Centro Cultural de España en Buenos Aires), Argentina, por Santiago Loza y Lisandro Rodríguez.

Edición: (2013): *Den Haag y otros textos de Gabriel Ochoa: Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros. Deseo y placer*, Valencia, Episkenion.

6.2.2 El conflicto y la trama

Entre todas las obras del autor hemos elegido *Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros* para analizarla a fondo, puesto que el proyecto apuesta por una adaptación al cine, algo que nos permite acercarnos más al autor mediante sus dos facetas: dramaturgo y cineasta.

En esta obra nos encontramos con cinco personajes. Lorena tiene una relación con Toni. Él está muy enamorado de ella. Lorena conoce en una tienda de ropa o en una biblioteca (la memoria le falla) a Héctor e inicia una

relación sexual con él. Al final, Lorena deja a Toni. Este, muy desconsolado, se queda encerrado en su piso y pasa día tras día hundido. Lo visita Laura para intentar animarlo, ella es amiga de ambos, Lorena y Toni.

El tema de esta obra es el amor y el desamor como algo que fluye en las vidas de los personajes. Nada es estable, el amor es pasajero y presenciamos cómo viven los personajes esta fragilidad. Lorena deja a Toni y pasa a iniciar una relación superficial con otro, una relación que a su vez terminará. Toni vive la pérdida del amor y el desconsuelo. Otro tema es también la subjetividad y los juegos de la memoria: cada personaje percibe y recuerda lo vivido de diferente manera.

La ubicación del conflicto en la obra es centrada. No hay un conflicto existente antes de la obra, la problemática surge durante el desarrollo de esta y con la alternancia de amor/desamor observamos cómo lo viven los personajes: Toni recae en la angustia y Lorena se aventura en nuevos amores con Héctor.

132

La trama se despliega en *ordo naturalis* y entre las distintas situaciones dramáticas hay elisiones temporales para que el argumento avance más rápido. El final es trabado: en los sueños proyectados al futuro vemos cómo va a acabar también la relación entre Héctor y Lorena. Toni sale de su desconsuelo y se abre a conocer otra persona. La trama es sintética ya que vemos partes de una historia larga con las elisiones temporales necesarias para hacerla avanzar.

6.2.3 Estructura

La obra se divide en realidad en tres piezas (estructura externa). La primera la conforman 15 situaciones dramáticas que ocurren en varios lugares dentro del Centro Comercial Mercado de Campanar, en Valencia. Más concretamente, en el patio y en algunas tiendas en la planta baja. Hoy en día se

ha reestructurado el centro y el interior no tiene la misma disposición que cuando se representó la obra. Otra curiosidad de esta obra es que asistieron a ella, aparte del público que acudió con su entrada, otras personas que se encontraban en el centro comercial accidentalmente.

6.2.3.1 Análisis de la estructura

Para poder comprender bien su estructura es necesario repasar previamente la acción en cada escena.

6.2.3.1.1 Primera parte

133 *Situación dramática 1:* El público lleva cascos y está sentado fuera de las dos tiendas. Lorena y Toni están bajando por las escaleras eléctricas laterales y hablan sobre la camiseta y lo que representa: la persona, los hechos, el cuerpo, el sexo (en el momento de quitársela). Cada parte se relaciona con una prenda y esta primera, con la camiseta. Mientras bajan los personajes, el público escucha lo que dicen mediante unos cascos que llevan, pero todavía no han localizado dónde están exactamente los personajes.

Después de esta introducción Toni y Lorena, una pareja, entran en la tienda de ropa y empiezan a buscar qué regalo comprar para un amigo. Discuten un poco entre ellos.

En la *situación 2* Lorena está en la tienda de al lado mirando ropa para comprar. Se fija en el dependiente que le quiere sugerir un vestido. A Lorena le gusta este chico y acaba pidiéndole el número de teléfono, aunque le dice que está esperando a su novio.

Para las situaciones dramáticas que suceden en las tiendas es evidente que los espectadores no podrían estar todos dentro; de hecho, quedan fuera y ven lo que ocurre a través de los cristales de la tienda, y oyen lo que se dice

gracias a los cascos. En eso vemos la influencia del cine; los espectadores no ocupan su lugar como en una sala de teatro para «ver», sino que se ubican en un lugar muy amplio como si fuera el escenario del rodaje de una película.

Situación 3: Lorena, en la tienda, habla sobre las emociones y evalúa a la gente que conoce según su estado de ánimo.

Situación 4: Toni está buscando un regalo para Lorena. El dependiente que le ayuda es Héctor, el mismo que conoció Lorena. Hablan de las relaciones en pareja: ser posesivo, tener miedo a la convivencia, a recaer en la rutina, a tener hijos, etc., y finalmente estar atrapado en una relación que se delimita solo en pagar facturas.

Situación 5: Los personajes se acercan a una mesa y recitan unos textos sobre el amor. Estos textos el público los escucha por los cascos. En ellos hablaban de la experiencia amorosa: el tacto, los besos, las caricias.

134

Entre estos textos se intercala la *situación 6*, donde Toni entrega a Lorena el regalo que le había comprado. A continuación los tres personajes prosiguen a recitar todo lo que les gusta en el amor: vivir plenamente esta experiencia. Esta parte es un fragmento de otra pieza breve del autor *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)*. Ochoa confesó que le gustaba mucho y quiso incluirlo también en esta obra. Veamos un fragmento:

Me gusta cuando me miras mientras hacemos el amor. [...]
Me gusta sonreírte. [...]
Me gustan mucho los previos al sexo.
Me gusta que me abracés. [...]
Me gusta tu energía mañanera. [...]
Me gusta cuando hablamos por teléfono, tus dudas, las historias que me cuentas y que me mandes un beso desde el otro lado porque me llega.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Ochoa, Gabriel (2013): *Den Haag y otros textos de Gabriel Ochoa: Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros. Deseo y placer*, Valencia, Episkenion, pp. 40-41.



La *situación dramática 7* es la continuación de la anterior. Lorena recita frases al culto al amor, al sexo, habla de esta experiencia tan emocionante: «lo mejor del sexo es el justo momento después, [...] te gusta esta sonrisa, te gusta que te toquen levemente el culo [...]».¹⁹⁸ Después, viene Héctor y la besa en la mejilla, los dos sonríen y se van al cine.

135

En la *situación 8*, Toni está en el centro comercial, enfadado, lleva esperando a Lorena veinte minutos. Habían quedado para ir al cine pero a Lorena no le apetece, hablan de un posible ascenso de Toni en su trabajo... Se nota que estén distanciados.

Situación 9: Lorena y Héctor se encuentran aunque Lorena tiene reparos, porque está con Toni y le está siendo infiel. Héctor le dice que si no quiere hacerlo está bien. Al final deciden hablar de ello.

Situación 10: Lorena habla con Laura por teléfono y expresa su confusión: que está con dos chicos. Laura le dice que tiene que decidir con la cabeza y no con el corazón.

¹⁹⁸ Ochoa, Gabriel (2013): *Den Haag y otros textos de Gabriel Ochoa: Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros. Deseo y placer*, Valencia, Episkenion, p. 42.

Situación 11: Toni está en la tienda donde trabaja Héctor, comprando; hablan de lo que buscan las mujeres en los hombres: buen sexo. Héctor añade que igualmente la figura del padre.

Situación 12: Otra vez Laura habla por teléfono con Lorena, ella se muestra aún indecisa. Llega Toni y pregunta a Lorena con quién habla. Ella no le contesta, discuten entre ellos, Toni le grita, le pide que si Lorena tiene algo que decirle que se lo diga. Pero ella no le responde.

Situación 13: Héctor se encuentra con Lorena en el centro comercial. Lorena quiere hablar con él pero al final se dicen «lo hablamos»¹⁹⁹ y posponen la conversación; los dos se van.

Situación 14: Lorena y Toni en el centro comercial. Toni le dice que si ella lo va a dejar que se lo diga ya. Y Lorena responde con una pregunta llamativa: «¿qué vamos a hacer con el piso de tu hermano?»²⁰⁰ Piensa más en la parte práctica de la convivencia que en el hecho de que lo deja con su pareja.

Situación 15: Lorena llama a Héctor pero no le habla. Héctor se da cuenta que es ella. Al final, lo único que le dice Lorena es que lo quiere es sexo.

Recorrido A: Laura, que hasta ahora solo ha hablado por teléfono y por lo tanto el público no la había visto, sale de entre el público, les pide que se quiten los cascos y que la sigan. Cuando están cerca de la puerta de la entrada, se presenta como amiga de Lorena y de Toni. Suena el teléfono, lo contesta y le dice que lo espera allí en la entrada. Aparece Toni, triste, y le dice que Lorena ya lo ha dejado y que ha encontrado un papel que pone: «Te espero en la piscina»²⁰¹. Toni sale porque cree que Lorena estará allí. Laura sigue con el

¹⁹⁹ *Ibídem*, p. 48.

²⁰⁰ *Ibídem*, p. 49.

²⁰¹ *Ibídem*, p. 51.

público y pasan por una instalación que es un montón de zapatillas. Luego lleva el público por la calle hacia la Biblioteca Municipal de la Petxina²⁰². En el camino, Laura les habla de Toni y Lorena, de que cuando empezaron los dos Lorena ya tenía un novio. Les habla también sobre el carácter de Toni, que es un poco introvertido pero muy simpático y enseguida se hace de querer. Cuando están llegando a la Biblioteca, les dice que Héctor y Lorena se conocieron aquí, aunque duda si fue en el Mercado de Campanar, afirmando que la memoria es engañosa. También les dice que Toni estaba equivocado al pensar que Lorena estaría en la piscina. Al acercarse a la Biblioteca el público ve por las ventanas dentro a Héctor y a Lorena que corren de un lado a otro, disfrutan, se ríen, se despojan de prendas de ropa. Luego Laura los lleva a la otra entrada y los deja dentro de la Biblioteca para que sigan viendo la segunda parte.

137 En esta primera pieza la estructura es muy clara: vemos el planteamiento: Lorena sale con Toni y viven los momentos típicos en una pareja: verse, ir al cine, hablar. Lorena conoce a Héctor y, a pesar de sus dudas, al final cae en los brazos de él y se separa de Toni. Mientras vemos todo eso, se intercalan textos que hablan sobre el amor, los sentimientos, el sexo, estar con el otro, la experiencia amorosa, etc. Es decir, toda esta primera pieza representa el deseo que se refleja muy bien en Lorena deseando a Héctor y en Toni deseando a Lorena.

Tenemos un punto de giro inesperado: porque Toni anuncia que Lorena está en la piscina y sale a su encuentro, así lo decía una nota que encontró. Por lo tanto, el público cree por un momento que va a acudir allí para ver la continuación, pero al final resulta que se dirigen a la Biblioteca. La nota hace de enlace para cambiar de espacio. Por otra parte, hay una

²⁰² La Biblioteca se sitúa en el barrio de la Petxina muy cerca de la avenida de Benito Pérez Galdós a una distancia de 15 minutos andando desde el Centro Comercial de Campanar.

recurrencia: Lorena al empezar su relación con Toni ya estaba con otro, algo que se repite con Héctor.

La primera parte tiene como símbolo la camiseta: es una prenda que cubre el cuerpo y es un ritual —quitarse la ropa para llegar a disfrutar del cuerpo, llegar al sexo—. La camiseta es lo que se interpone entre el deseo y llegar a su satisfacción.

6.2.3.1.2 Segunda parte

Esta parte consta a su vez de 14 situaciones dramáticas:

Situación dramática 1: Héctor y Toni están dentro de la biblioteca y corren de un lado a otro, disfrutan, se ríen, se quitan ropa.

138

En esta escena el público queda fuera y observa los movimientos de los actores a través de las ventanas. Tenemos un parecido entre ver una historia en televisión y ver una obra teatral a través del cristal de una ventana. En este caso, la mirada está conducida hacia lo que el director quiere mostrar, lo mismo que hace la cámara en una película. Otro elemento que está influenciado por el mundo cinematográfico de Gabriel Ochoa.

Situación 2: Aquí tenemos una nueva recurrencia: en la Biblioteca se repite la misma historia que tuvo lugar cuando se conocieron Héctor y Lorena en la tienda de la ropa, con la diferencia que cambia el contexto: Héctor le recomienda un libro; así empiezan a charlar; ella le dice que está esperando a su novio, pero al final le pide su número de teléfono. Como ha dicho antes Laura, la memoria es engañosa, en efecto. El autor con esta escena afirma la subjetividad de lo vivido: la memoria algunas veces falla y cada persona construye sus propios recuerdos, subjetivos, de todo lo ocurrido. Además, en la vida amorosa la gente puede que repita historias: volver a tener algún novio

con el mismo nombre que el anterior o repetir los mismos errores en una relación hasta darse cuenta de ello y así poder liberarse.

Situación dramática 3: Toni y Lorena se encuentran en la Biblioteca. Dicen que hace tiempo que no se ven (elisión temporal). Lorena le pregunta si tiene *Facebook*, porque tiene muchas cosas que contarle. Comentan que en algún momento van a quedar y Lorena sigue buscando en la biblioteca el libro de sexo tántrico.



139

Situación 4: Héctor se está poniendo las zapatillas y Lorena le cuenta que ya lo ha dejado con Toni, que se ha dado cuenta de esto en aquel mismo momento, a pesar que hayan transcurrido tres meses. Héctor pregunta a Lorena qué significa él para ella y al final los dos concluyen que en esta relación no hay nada más que sexo.

Situación 5: Héctor y Lorena en la biblioteca, leyendo. Héctor se aburre y Lorena le anima a seguir la lectura. A Héctor poco a poco se le van entornando los párpados y duerme.

Esta segunda parte está repleta de situaciones que ocurren en el sueño de Héctor. En las obras teatrales es mucho más difícil representar lo que ve un personaje en su sueño y lograr que el público comprenda que lo que sucede es un sueño. Por otra parte, eso es mucho más fácil conseguirlo en cine. El atrevimiento de representar los sueños de Héctor es otra influencia cinematográfica del autor.

Situación 6: Héctor se duerme en la biblioteca y empieza a soñar. Para poder escénicamente demostrar que lo que ocurría era sueño y no realidad se emplearon recursos basados en los cambios de luces y en la música. Y para hacer este juego aún más confuso al espectador vemos que Héctor, en su sueño representado, pellizca a Toni y este contesta por el dolor: Toni: «— ¡Joder!», Héctor: «—Eres de verdad», Toni: «—¿Qué querías, que fuera de plastilina?»²⁰³. Héctor primero sueña con zapatillas. Incluso aparece Toni. Hablan de zapatillas y de marcas. Empiezan unas escenas un poco surrealistas. Hablan de elefantes y luego juegan con Toni a piedra, papel y tijera para ver quién ganaría en el amor.

140

²⁰³ Ochoa, *op. cit.*, p. 62.



141

Situación 7: Sigue el sueño de Héctor: Lorena precisamente está leyendo un libro de interpretación de los sueños. Le pregunta si lo desea y Lorena intenta evitar contestar. Héctor insiste y al final Lorena le dice que sueña con él pero que de repente ve a Toni en su lugar.

En la *situación 8*²⁰⁴ los actores imitan con gestos una partida del *ping-pong*. La pelota que lanzan es como en el amor: cambia de bando en cuestión de décimas de segundo.

Situación 9 [8 para la edición]: Fase de sueño REM. Se repite la *situación 9* de la primera pieza: Lorena tiene reparos pero el final es distinto: en vez de irse diciendo «lo hablamos», Lorena se queda pensativa y Héctor la besa.

Situación 10 [9 para la edición]: Toni y Héctor están inventando una serie de palabras, como juego. Se escuchan palabras como «hipopóperro,

²⁰⁴ El presente análisis se hizo antes de la edición de la obra, basado en la copia inédita que nos facilitó el autor. Cuando se editó esta escena se eliminó. Por lo tanto, los números hasta el final de la escena 14 corresponden a un número menos para la edición.

aloopera, patillasblillas, hipoventilor», etc.²⁰⁵ Al final interactúan con el público que también puede participar inventando palabras. El autor ha mencionado que esta parte de la obra le gusta mucho. Recuerda a parejas enamoradas que, como niños, se inventan palabras para jugar o igualmente para usarlas en una comunicación muy personal entendida solo por ellos.

Situación 11 [10 para la edición]: Sigue el sueño. Héctor sueña con zapatillas y lleva la careta de Toni. Luego se pone a contar su sueño con el elefante.

Situación 12 [11 para la edición]: Sigue el sueño. Esta situación es una prolepsis, porque vemos una proyección del futuro y de cómo van a romper Héctor y Lorena. Toni pregunta a Héctor cómo lo dejaron y Héctor cuenta las distintas versiones: Héctor hablando con Lorena, los dos admiten que esto no es una relación sino que es solo sexo. Lorena, además, se queja que Héctor tiene su habitación llena de zapatillas y parece un estudiante. Deciden que es mejor que lo dejen, se dan un beso y Héctor dice a Lorena que la va a echar de menos. En la siguiente versión todo es más dramático: repiten lo mismo pero los dos son más bruscos, gritan y se besan con mucha pasión. En la siguiente versión dicen lo mismo pero todo a un ritmo muy lento. Las diferentes versiones quieren dejar patente que la realidad muchas veces no está clara y se mezcla con la ficción. Los recuerdos no coinciden exactamente con los hechos. Incluso, los psicólogos dicen que el individuo cambia los recuerdos según el punto de vista que quiere que tenga el suceso. Esta escena constituye otro de los juegos favoritos del autor entre realidad y ficción. Además, esta situación, por ser una prolepsis —lo que es mucho menos frecuente en el teatro que en cine—, es otro rasgo en el que se ve la influencia del autor.

Situación 13 [12 para la edición]: En la biblioteca Héctor y Lorena están besándose; entra Toni y los mira con odio.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 66.

En la *situación 14* [13 para la edición]: Laura explica al público que la relación entre Héctor y Lorena nunca funcionó. Cuenta que Lorena al principio estaba entusiasmada con Héctor y le contaba momentos íntimos, pero que al final este sueño y deseo se acabó. Y mientras Lorena se entregaba a los brazos de Héctor, Toni «se dio de bruces con la realidad y con su propio infierno».²⁰⁶

La segunda parte de la obra se caracteriza, en consecuencia, por los sueños y la satisfacción del deseo. Muestra también momentos felices de una pareja y se refleja la fragilidad de las relaciones: Héctor y Lorena también lo dejarán. El amor y el sexo son muy inestables en las relaciones humanas, como si fuera una partida de *ping-pong*.

En la segunda parte tenemos el avance del argumento, aún no hemos llegado al nudo, que se presenta en la tercera parte. Tenemos una novedad, consistente en la ruptura de Héctor y Lorena, pero la crisis, el nudo en sí, llega en la tercera parte con la depresión de Toni.

143

Esta parte tiene como símbolo las zapatillas. En la primera parte hemos visto el deseo sexual entre Lorena y Héctor y el deseo de Toni por Lorena. En la segunda parte vienen los sueños y luego el aterrizar a la realidad, que se simboliza por las zapatillas porque tienen contacto con la tierra, la realidad.

Laura ahora guía al público al tercer lugar de la representación: la calle Borrull, en la sala de ensayos de la compañía La Pavana. Antes pasan por la calle San Jacinto, donde ven un corazón congelado. Representa el estado de Toni, su corazón se ha amargado, se ha enfriado, además, tiene que *congelar* todas las memorias que tiene de Lorena para poder seguir adelante. Asimismo, representa también los corazones de Héctor y Lorena que también se ha enfriado su relación.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 74.



144 Calle San Jacinto: el público mirando un corazón congelado.

6.2.3.1.3 Tercera parte

En la calle Borrull se supone que se encuentra el piso de Toni. Laura lleva a los espectadores hasta la casa y toca el timbre de la puerta de Toni. El público sube, pero Laura queda fuera. En el interior hay una especie de fiesta, música con el volumen muy alto, diversión —es un *after*—, Toni está allí solo.

Situación 2: Toni en un monólogo explica su infierno: solo en casa, hundido, recuerda a Lorena, los momentos que compartieron en su casa, el sexo... Se encuentra muy abatido. Quiere dejar de vivir.

Situación 3: Toni en su laberinto mental está imaginándose historias: en una de ellas aparece Héctor (sale de entre el público o entra por las escaleras) y dice a Toni que Lorena también lo dejó. Toni le dice que es muy guapo y

quiere besarle. Héctor no quiere, le dice que nunca ha besado a un hombre. Se dan un beso seco y luego en un arrebato Toni besa vehementemente a Héctor. Toni le dice que Lorena por lo menos lo dejó por alguien tan estupendo. Él le dice que todo esto está solamente en sus bucles mentales y desaparece. El hecho de que no se narren todas estas imaginaciones de Toni, sino se representen es, sin duda, otra influencia del lenguaje cinematográfico, ya que en el teatro para mostrar las imaginaciones de un personaje se recurre preferentemente a la narración y no a la representación directa.

145



Situación 4: Toni sigue imaginándose, o más bien recordando, sus momentos con Lorena: ella aparece en su piso, se quita sus vaqueros, están jugando sexualmente pero él no llega a tocarla y Lorena le dice que «las cosas no son como tú crees que ocurren. No».²⁰⁷ A continuación recita un monólogo explicando que desear lo que uno no tiene es lo que más infelicidad produce y que, por consiguiente, lo mejor es no desearlo. Como hemos dicho anteriormente, todo eso se representa, no se narra.

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 82.

Situación 5: Se oye el timbre y se trata de Laura. Ella sube al piso y ve que Toni vive abandonado y al borde de la depresión. Toni le pregunta si sabe algo de Lorena pero ella no se ha enterado. Le contesta que ser su ginecóloga no significa que sepa de su vida sexual. Al final se pican entre ellos y Laura se va.

Situación 6: Toni sigue con sus recuerdos y laberintos mentales. Vive en el deseo y como no hay satisfacción, acaba enfermándose poco a poco. Ahora visualiza a Lorena y hablan de posturas sexuales y del punto g. Lorena al final recita: «El laberinto de tu cuerpo»²⁰⁸ y todas las cosas que uno puede descubrir en el cuerpo del otro, haciendo un recorrido como si fuera de viaje: «Contar las veces que has visto un cabo de vena en su piel / Seguir una vena con un bolígrafo / Perder la vena, la sangre y el bolígrafo por esa persona / Las pestañas largas / Unas orejas diminutas [...]».²⁰⁹

146

Situación 7: Llaman a la puerta, se trata de Laura. Toni la ha llamado y empieza a contarle lo mucho que echa de menos a Lorena y que no puede olvidar su olor. Incluso compró el mismo perfume de Lorena, empezó a pulverizar la casa y luego se puso a llorar. Laura le dice que se ha vuelto loco. Después, le cuenta una experiencia sexual que tuvo con Lorena. Está tan deseoso de sexo que le pide a Laura que lo hagan. Pero ella es lesbiana. Al final Laura lo invita a merendar y salen.

Situación 8: Toni otra vez con sus visiones del pasado o simplemente las historias que se imagina. Esta vez visualiza cómo va a ser la ruptura entre Héctor y Lorena. Los ve delante de él besándose. Hablan de que lo van a dejar porque Héctor tiene una novia y se va a vivir con ella a Barcelona. Mientras hablan también se besan para despedirse. Toni está mirando todo eso como si viera la televisión y también hace críticas, aunque también visualiza otra

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 85.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 85.

versión de lo mismo: en realidad Lorena envió un SMS a Héctor diciéndole que la relación no funcionaba.

Situación 9: Toni está en pleno estado de depresión y Laura está a su lado. Hablan del sexo y de experiencias personales. Toni cuenta a Laura que habló con Lorena porque se había dejado unos vaqueros en su casa. Laura le dice que los queme porque ella nunca volverá con él, ya que está con otra persona.

Situación 10: Toni sueña con un corazón helado. Lorena le trae un cubo de hielo con un corazón congelado dentro y Toni empieza a sacarlo con un picahielos. Es un acto simbólico: Toni quiere salvar su corazón.

147



Situación 11: el estado de depresión de Toni y su infierno continúan. Laura entra con paraguas porque fuera llueve. Toni le cuenta a Laura su encuentro con Lorena y que ella ya no lo quiere: no hubo comunicación entre ellos, se sintieron incómodos y Lorena se fue. Laura, a continuación, empieza a contar su propia historia amorosa: Ella, lesbiana, conoció a una alemana,

Vera, y llevaron la relación tan bien que al final decidieron vivir juntas. Estaban felices hasta que un día Vera vuelve a su país para las Navidades y se encuentra allí con su ex-novio, Ian, al que trae consigo en su vuelta a España. Acaban viviendo los tres juntos: Vera, Ian y Laura, incluso dormían en la misma cama, aunque Laura no tenía ninguna relación sexual con Ian, sino solo con Vera. El final es trágico para Laura, porque Vera sintió que aquello no funcionaba y se volvió con su novio a Alemania. Laura también conserva unos vaqueros de Vera. Laura dice a Toni que ya ha tocado fondo y que ya es hora que él salga a la superficie. Finalmente, Toni llora. Durante esta escena, intercambia unas miradas con Maribel que estaba entre el público. Toni le pregunta si le apetece tomar algo, ella asiente y salen.

Esta tercera parte de la obra se caracteriza por el deseo, la falta de su satisfacción y la oscuridad de la depresión, tal como la vivió Toni. Pero la vida sigue adelante: una nueva persona aparece, Maribel, y de ahí posiblemente una nueva historia de amor.

148

El símbolo de esta tercera parte estriba sin duda en los vaqueros. Los vaqueros que cubren el sexo de la persona y pueden convertirse en un fetiche de amor trayendo consigo recuerdos; recuerdos que *matan al corazón* si uno se pierde en el deseo de la pareja perdida. Cuando una persona más se niega a aceptar la realidad de la ruptura, más daño se hace a sí mismo y vive esclavizado al pasado. Y como Toni, puede caer gravemente en depresión.

La obra, en definitiva, presenta una división en tres partes, lo que remite a la estructura clásica. El planteamiento se ubica en la primera parte: Toni y Lorena están juntos y se separan. La segunda parte más bien está dedicada a los sueños de Héctor y el único avance de la trama es la ruptura de Héctor y Lorena. En la tercera parte tenemos el conflicto y el clímax: vemos cómo Toni lleva la ruptura de su relación con Lorena: llega al máximo grado

de su desesperación, el desenlace tiene lugar en la última situación dramática: Toni sale de su depresión y encuentra a otra chica, a Maribel.

6.2.4 Los personajes

En el texto no hay acotaciones que definan físicamente a los personajes pero como existe el largometraje podemos elaborar una clara descripción de ellos: Jóvenes, vestidos de ropa adecuada para la edad y con estilo moderno y deportivo. En Héctor y Toni predominan los vaqueros, las camisetas y las zapatillas, para estar a tono con el título de la obra. En general, en su apariencia no vemos ninguna extravagancia, son personas normales, parecen extraídos de la vida real. Son muy simpáticos, atractivos, y en sus ojos se refleja un rico mundo sentimental. En general, tampoco se sabe mucho sobre el carácter de los personajes, con la única excepción del personaje de Toni, al que define Laura como tímido, introvertido, un buen chico que les cae simpático a todos.

Aunque el público pueda simpatizar más con Toni por su tendencia depresiva que manifiesta en la tercera parte de la obra, Lorena no genera antipatía. Ella se deja llevar por el deseo y en la obra ninguna de las acciones representadas se juzga negativamente. Son cosas que pasan en la vida, son hechos que les pueden ocurrir a cualquiera, especialmente si se trata del amor, un sentimiento que no puede durar para siempre: el *vivieron felices y comieron perdices* es posible solo en los cuentos de hadas. El amor es frágil y puede llegar a su fin sin porqués ni juicios. Lo importante es ser sincero y la conducta de Lorena es honesta. A partir de ahí, cada uno es responsable de sí mismo y de sus actos.

Laura, por otra parte, juega tres papeles en la obra: un papel claro es el de narradora, intermediando entre público y actores y haciendo así

comentarios sobre la obra. Su otro papel es ser un personaje de la obra: es la amiga de Toni y Lorena. Finalmente, ejerce de coordinadora y guía para conducir al público de un sitio a otro e informarle sobre el uso de los cascos o llevarlo por las instalaciones artísticas, como por ejemplo la de las zapatillas.

Los cuatro personajes y el quinto (Maribel) que aparece solo al final de la obra son pertinentes para la estructura de la obra y el argumento. Si alguno de ellos faltase la obra no podría sostenerse.

En la obra no se sabe mucho sobre el resto de la vida de los personajes. Lo único que conocemos de ellos es lo relacionado con las historias amorosas. No sabemos nada de sus familias y de Toni y Lorena ni siquiera a qué se dedican. Toda la historia enfoca solo las partes íntimas, las relaciones amorosas entre ellos. Por lo tanto, esta obra sigue las características de la dramaturgia que tratamos: nos presenta los personajes fragmentados, sin tener ninguna prehistoria antes de la obra.

150

6.2.5 El tiempo y el espacio

La acción transcurre a lo largo de varios meses; en ellos se nos presenta Toni y Lorena, su ruptura, la aparición de Héctor y la depresión posterior de Toni. No se revela con exactitud el tiempo total transcurrido, aunque en la segunda parte se menciona que han pasado tres meses desde que rompieron Toni y Lorena. Entre las situaciones dramáticas encontramos cierta condensación en la velocidad interna y por eso se refleja la aceleración en la velocidad externa. La distancia temporal es cero, la historia es actual y es representativa de nuestro tiempo.

En cuanto a los espacios, en cada situación dramática hemos mencionado el cambio de lugar. Es muy original en este aspecto presenciar una obra teatral en un centro comercial después en la biblioteca y finalmente

en un espacio que se supone que es la casa de Toni. Eso conlleva una dificultad considerable a la hora de coordinar el cambio de lugar y la llegada de los actores y su preparación para actuar antes de la llegada del público. En el cine los cambios de un escenario a otro son mucho más factibles y Gabriel Ochoa está muy influenciado por este hecho cuando representa una obra teatral en diferentes lugares de una ciudad. Parece que quiere trasladar el cine al teatro o fundir estos dos.

6.2.6 Las acotaciones

151 En el texto hay acotaciones operativas, corporales, paraverbales, etc., que ayudan a comprender la acción: «Héctor y Lorena besándose»,²¹⁰ «aparece Toni»,²¹¹ «se pone la careta de Toni»,²¹² «sonríen»²¹³. A pesar de estas acotaciones, hay partes en el texto en las que no se puede comprender lo que pasa en escena y lo mismo ocurre cuando no se explica en acotación las acciones o movimientos de los personajes. Por eso la autora del presente trabajo tuvo que pedir aclaraciones al autor para obtener una mejor comprensión. Por ejemplo: no se puede visualizar dónde actuaban los actores y dónde estaba el público en el centro comercial. Para las escenas en las tiendas, el público quedaba fuera de las mismas. Para la primera situación dramática de la tercera parte, Laura conduce el público y no se sube con este al piso de Toni para poder tocar el timbre y aparecer en la escena 7. A veces los títulos que acompañan las distintas situaciones dramáticas dan más luz al argumento: por ejemplo, en las escenas de la depresión de Toni: escena 9:

²¹⁰ Ochoa, *op. cit.*, p. 73.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 51.

²¹² *Ibíd.*, p. 67.

²¹³ *Ibíd.*, p. 66.

«Negación o pacto. Es como susto o muerte pero en depresión».²¹⁴ Escena 11:
«Depresión, caída, el infierno somos nosotros».²¹⁵

6.2.7 El lenguaje

El texto no presenta dificultades de comprensión en su lenguaje: se trata de diálogos concisos, claros, sacados de la vida diaria. Estos diálogos de registro coloquial ocupan casi toda la obra, aunque hay unos breves monólogos que se refieren a la camiseta, al sexo, al cuerpo, etc. Estos monólogos los recita un personaje o cada personaje recita una línea alternando entre ellos.

Podemos decir que hay un tono poético, muy moderno, en los monólogos de los personajes cuando hablan del sexo, del amor, de las relaciones. Por ejemplo, Toni en su estado deprimido dice lo siguiente:

152

Pienso, luego existo
Pienso en la cantidad de historias sexuales que hay en esta habitación
Y que ninguna tiene que ver conmigo
Quizá sea mejor así
Nada es para siempre
Pienso que me gusta estar solo
Pienso en crear, constantemente, en un estado de shock creativo
Que las ideas brotan de mi nariz, de las orejas, que se escapan por el pelo
En aquella vez que quise ser escritor y solo escribí un capítulo [...]»²¹⁶

En este fragmento comprobamos cómo los cortes bruscos en el discurso y la pausa marcada por su continuación en la línea siguiente genera una

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 89.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 91.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 79.

intranquilidad que refleja el estado de ánimo del personaje y el laberinto mental en el que vive.

Lorena, a su vez, recita:

Cómo practicar la desinhibición (en escena o no)

Sonreír

Tocarle la nariz

Rascarle la cara suavemente

Acercar tu cara para que bese tu mejilla, tu frente, tu nariz.

El ombligo

Un ombligo tan pequeño y que dice tanto

[...]

Quitarle los botones del pantalón

Y quitarle la camiseta, los vaqueros, los calzoncillos...²¹⁷

153

Este fragmento que habla de las caricias y del sexo, con sus pausas entre líneas produce una expresión más intensa del deseo.

6.2.8 El humor

Héctor y Lorena, según como lo fantasea Toni, el ex-novio de Lorena, repiten tres veces las posibles versiones de la separación entre ellos: en todas está el toque cómico, son situaciones dramáticas muy teatralizadas para causar la risa: en la primera, en una manera normal dicen que en esta relación solo hay sexo y Lorena se queja porque su casa la tiene llena de zapatillas como si fuera un estudiante, argumento un poco absurdo para romper con alguien, y se dan un beso. En la segunda, con otro vestuario, repiten exactamente lo mismo, solo que hay un punto de dramatismo falso y el beso se convierte en un asfixiante beso de despedida. En la última versión, los dos se visten como para ir a la piscina, todo se vuelve surreal y con un tono aún más falsamente

²¹⁷ *Ibíd.*, pp. 39-40.

dramático repiten lo mismo. Otra escena de humor es cuando Lorena, enamorada ya de Héctor, lo ve en sus fantasías con la cara de Toni. O cuando Héctor explica su sueño con un elefante a Toni donde roza lo surrealista. Por mencionar un ejemplo más, hay una situación dramática donde los personajes mencionan palabras inventadas de otras ya existentes: tienen mucha sonoridad cómica palabras como: hipopóperro, salvabufetes, patillasblillas, etc.

6.2.9 Largometraje de 1:20 minutos *Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros*. Guion y dirección Gabriel Ochoa

Esta obra tiene su adaptación al cine, un largometraje de 1 hora y 20 minutos. Los espectadores podían acudir a verlo en un lugar y hora diferente que el día de la representación teatral.

154

Hay muy pocas diferencias entre la obra teatral y su adaptación cinematográfica. Veamos unos ejemplos: En la introducción encontramos a Toni saliendo de su casa, compra el periódico y se para a ver el tráfico desde un puente. Una situación que no está en la obra. En general, en varios momentos hay tomas de los personajes en la calle, hablando por teléfono o leyendo el periódico. Como es obvio, en una película se pueden incluir este tipo de espacios, mientras que en una obra teatral es mucho más difícil.

La película empieza con Laura y Toni, en una cafetería, de noche. Toni no se encuentra bien y va al baño. Laura nos narra que todo empezó hace unos seis meses más o menos a diferencia de la obra en la que no se deja claro el tiempo total transcurrido desde la ruptura hasta el presente. Además, aquí la historia empieza *in medias res*. En la siguiente escena, la trama empieza desde el principio, como en la obra, y Toni y Lorena aparecen en el centro comercial eligiendo un regalo para el amigo Alex.

En la situación dramática 3, en la obra escuchamos a Lorena evaluar los estados de ánimo de las personas que conoce, mientras que en la película, se sitúa en su trabajo y escuchamos sus pensamientos (el texto de la situación dramática 3).

Otra diferencia es la escena 6, cuando los personajes recitan sus preferencias a la hora de disfrutar el sexo, en pareja, las caricias («me gusta sonreírte, [...] me gusta que me abracés, [...] me gusta subir por tus piernas hasta tu sexo», etc.).²¹⁸ En la película los vemos los tres entrelazándose en la cama, debajo de las sábanas, una escena muy romántica y poética.

También hay escenas que en la película se intercalan antes: por ejemplo, la escena 12 se antepone a la escena 10B, pero estos cambios no influyen en el argumento.

Otros cambios tienen que ver con el espacio, como unos encuentros
155 entre Héctor y Lorena que en el film tienen lugar en el coche de Héctor.

Las prolepsis que son las proyecciones en el futuro de la ruptura entre Héctor y Lorena; suceden, la primera en el piso de Lorena, la segunda en la calle y la tercera en la piscina. La segunda es muy dramática y los personajes van vestidos de una manera muy peculiar: Héctor con una gorra y Lorena con una flor en el pelo, sacados de una época del pasado. Son muy elegantes y hablan todo el tiempo a gritos. La escena en la piscina es muy graciosa, el tono está rebajado, Lorena va con una pamelita y bañador y Héctor con gorra y gafas de natación. Esta escena es más lenta, pintoresca y absurda.

Cuando termina la segunda parte, nos trasladamos otra vez al café y Laura añade los comentarios conocidos que encontramos en el texto de la obra.

²¹⁸ Ochoa, *op. cit.*, pp. 40-41.

Finalmente, otros cambios tienen que ver con los espacios; por ejemplo la escena imaginaria de Toni besando a Héctor sucede en un balcón. Y cuando Toni se imagina cómo rompen Héctor y Lorena la escena sucede en el exterior.

Después de la escena 7 nos trasladamos al tiempo real del presente. Vemos a Laura en el café y por fin Toni vuelve del servicio. A partir de ahora lo que sucede tiene un curso temporal lineal. Hasta el final siguen las escenas de la tercera parte en las que vemos a Toni en su casa, deprimido con sus historias imaginarias. Al final de la obra, cuando Toni y Maribel se conocen, esto sucede en la calle, fuera del Jardín Botánico. Estos cambios temporales y espaciales dan más interés al argumento y despiertan la intriga del espectador.

En general, empezar la historia *in medias res* hace que la película sea más interesante. Otro rasgo digno de mención es la escala cromática de la película, cuyos tonos intensos confieren un resultado más agradable y más romántico. Con la realización de esta obra y la película vemos que el autor Gabriel Ochoa se mueve con destreza tanto en el campo del cine como en el del teatro.

156

6.2.10 Valoración de la obra

Esta obra es la *Trilogía de la segunda piel*, tal como la llama el autor. La primera parte trata del deseo, la segunda de los sueños y la tercera de la realidad. Afrontar la realidad y superar la depresión es el reto del protagonista. No es una historia que contenga momentos chocantes o trágicos. Son unas simples historias de amores y desamores reales, tal como las podría haber vivido cualquier espectador. Tiene mucho mérito el cambio de los distintos lugares, aunque, como la historia es sencilla y sin giros abruptos que sorprendan, quizá causen una pérdida de interés por parte del espectador mientras avanza la obra. Sin embargo, Gabriel Ochoa tiene la costumbre de

mostrar relatos, con un cierto realismo, sin altibajos intensos, sin que haya una tragedia en sus argumentos.

El autor está muy interesado en las relaciones humanas en general, como hemos notado en las demás obras teatrales, primordialmente en *Den Haag*, *Papilas gustativas*, *El alma de los trenes* y *Se necesitan ascetas*. En *Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros*, se tratan por excelencia las relaciones en pareja y la fragilidad amorosa. El amor cambia de persona a persona dejando atrás corazones alegres o rotos. Y lo único que tiene que hacer alguien es aceptarlo, para no sufrir o para no caer en el estado depresivo de Toni.

En cuanto a su temática, nos recuerda obras de Jerónimo Cornelles ya que este autor trata principalmente los temas de las relaciones sexuales o del género como por ejemplo en *Reencuentros* o en *La fiebre de Thomas*, aunque sin embargo, las obras de Cornelles contienen argumentos mucho más trágicas y sorprendentes.

157

Esta obra, en comparación con las otras suyas, es la que más representa al autor en su faceta de presentar la realidad subjetiva, difusa: ¿Héctor y Lorena se conocieron en una tienda o en la biblioteca? Cuando se separaron, ¿cómo fue? Vemos las distintas versiones de un mismo hecho. Y luego, juega entre el hilo narrativo de la obra y las escenas de los sueños de Héctor: el espectador por un momento se pierde entre los distintos planos de la realidad hasta escuchar a Lorena: «¡Héctor! ¡despierta!». En otras obras, la mezcla de la realidad con la ficción, como por ejemplo, en *Den Haag*, se produce construyendo la ficción de la obra a base de correos reales entre los miembros de la familia del autor. En *Papilas gustativas*, el autor pide a los actores que construyan una historia basada en objetos reales de su infancia o de su vida diaria actual.

Por último, aunque el uso de medios audiovisuales lo hemos visto en obras como *Papilas gustativas* (proyecciones de los actores en una ciudad o

proyección de textos), *Den Haag* (video-conferencias mediante *skype*, sms, grabaciones, etc.), y en *El alma de los trenes* (se proyectaba partes del argumento filmado o reflexiones), es *Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros* la que más representa la agilidad del autor en el mundo del cine: toda la obra se convierte, con ligeros cambios, en una película.

7.1 Biografía de Xavier Puchades

Nació en Valencia en 1973 y como muchos otros autores valencianos estudió Filología Hispánica. Al finalizar la carrera le concedieron una beca de Formación de Profesorado Universitario e inició con ella sus estudios de doctorado sobre el teatro español contemporáneo bajo la dirección de Josep Lluís Sirera, investigando sobre los autores Ernesto Caballero y Sergi



159

Belbel, de la promoción de los 80, y sobre los dramaturgos Juan Mayorga, Lluïsa Cunillé y Rodrigo García, de los 90. Después de publicar numerosos artículos y estudios sobre el teatro, terminó su tesis doctoral en 2005, obteniendo la calificación de *excel.lent cum laude*.

Xavier Puchades es una persona inquieta y presenta tres facetas: la del autor teatral, director y guionista. Para su formación como autor teatral ha participado en talleres con Rodolf Sirera, Fermín Cabal, Carles Alberola, Sanchis Sinisterra, Rodrigo García, entre otros.

La escritura dramática lo capturó, según cuenta el autor,²¹⁹ cuando fue a ver el preestreno de *Umbral* de Paco Zarzoso. En una escena, el dueño de un matadero, enamorado perdidamente de una de sus empleadas, sin estar ella presente se le declara, haciéndole escuchar a gritos el palpito apasionado de su corazón una mezcla de gruñidos de cerdos a punto de ser sacrificados y hermosa melodía operística.

²¹⁹ Puchades, Xavier (1997): «Escribir teatro al borde de los puntos suspensivos», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 4*, VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, p. 20.

Ese perder el latir del mío entonces, por unos instantes, me conmovió tanto que me incitó a buscar respuestas a esa momentánea detención de todo mi organismo. Fue así como empecé a buscarlas para encontrar (solo) más preguntas, cuando algún personaje se ponía a nacer entre palabras y más palabras.²²⁰

Para él, lo que es la esencia del teatro no es el destino, sino el viaje. Igualmente, como subraya *Ithaca*, de Konstandinos Kavafis, Xavier Puchades afirma: «Como lugar de paso constante de cuerpos y palabras donde lo que menos importa es llegar a un posible destino. Interesa más disfrutar del trayecto»²²¹. Y cree profundamente que «En el teatro se da un instinto elemental: el corazón del hombre vive, más o menos conscientemente, *la nostalgia de la metamorfosis*. Lo decía Max Reinhardt. Algo que viene desde atrás y que empuja».²²²

160

El 1999 conoce —como él mismo dice— «a unas personas estupendas que hacían el teatro que les daba la gana»²²³ y entra en el proyecto de Teatro de los Manantiales. Colabora en espectáculos como *Desidia* (2003), *Ácaros* (2004), *Escoptofilia* (2000), *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* (2002) y *Galgos* (2004). Las tres últimas obras las escribió junto con el dramaturgo Arturo Sánchez Velasco. La obra *Ácaros* fue premiada en 2003 en Castell d'Alaquàs con el I premio al mejor texto y proyecto escénico y también en 2005 con el premio Max Aub 05' al mejor texto de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana. Con su obra *Azotea* ganó el Premio Ciudad de Requena de Teatro Breve 1998, del homónimo Ayuntamiento, que publicó el texto en la editorial Edisena.

²²⁰ Puchades, Xavier (1997): «Escribir teatro al borde de los puntos suspensivos», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 4*, VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, p. 20.

²²¹ *Ibidem*, p. 19.

²²² *Ibidem*, p. 19.

²²³ Fragmento ubicado en la contraportada de la biografía de Puchades, Xavier: (2006): *Ácaros*, Colección Max Aub de premis de teatre, n.º 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

Uno de los primeros espectáculos que dirigió fue *Desidia* (texto propio) y luego continuó con montajes encargados para otras salas conocidas en Valencia. Para mencionar algunos ejemplos: *Bésame mucho*, de Xavier Daulte, para la sala Escalante (2007); *Ansia*, de Sarah Kane, para el festival VEO (2008); *El pánico*, de Rafael Spiegelburd, producción ESAC que se estrenó en la Sala Zircó (2009). Uno de sus últimos trabajos importantes como director es *En esta crisis, no saltaremos por la ventana*, un texto de Pedro Montalbán, montaje de la compañía Teatro Emergente Dársena Producciones (2010), *Lúcid* (2013), *El Genet Blau* (2013), *Èxit* (2015). También participó en el movimiento para apoyar a las víctimas del accidente del metro del 2006 con *Zero responsables*. Para este espectáculo escribió junto con Arturo Sánchez Velasco la pieza *Tanca els ulls i abraça't a la nómina*, en tres partes, y la dirigió él mismo. Además, se responsabilizó de la dramaturgia general del espectáculo.

161 Como guionista, ha participado en la realización de las series *Ventdelplà* (2010) y *Maniàtics* (2007), como también en las *sketch comedy*: *Check-in Hotel* (2009), *Socarrats* (2008-9), *Evolució* (2008) y *Autodefinites* (2006-7). Por otra parte, y siempre como guionista, ha participado en unos programas infantiles: *Babaclub* (2009), *El món d'en Guai* (2008) y *Leonart* (2007). Por último, ha escrito el cortometraje *Salad days*, que fue premiado al mejor proyecto de guión para Curtmetratges Bancaixa y fue dirigido por Gabriel Ochoa.

7.2 Análisis de *Ácaros* de Xavi Puchades

7.2.1 Ficha técnica

Escritura: 1999-2003.

Cuenta con dos versiones:

1. Estreno: (27/12/2003) en el Auditori d'Alaquàs, dirección escénica Ximo Flores, producción de Teatro de los Manantiales.

Editada: (2003) en *Stichomythia*, en «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/ACAROS.pdf> (consultado el 11/9/2012).

Premio: (2003) Castell d'Alaquàs I premio al mejor texto y proyecto escénico

2. Estreno: (8/1/2004), en el Teatro de los Manantiales, dirección escénica Ximo Flores.

Editada: (2006): Colección Max Aub de premis de teatre, n.º 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

Premio: Max Aub 05' de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana al mejor texto.

El presente análisis se ha basado en el estreno del Teatro de los Manantiales y en la edición de la obra por la Generalitat.

162

Intérpretes: Miguel Ángel Altet
Sonia Ortiz
Maribel Bravo
Nando Pascual

Espacio escénico: Ximo Flores
Martina Botella

Iluminación: Alex Rault

Fotografías: Miguel Ángel Altet
Xavier Puchades

Dibujos: Arturo Sánchez Velasco

7.2.2 La acción

El título contiene una simbología sugerente: los ácaros. Son insectos diminutos, viven en los sitios más insospechados y se alimentan de los restos,

algunos son parásitos de plantas o de los seres humanos, otros son hematófagos, algunos causan alergias serias y otros son responsables de transmitir enfermedades infecciosas. En la obra de Xavi Puchades tenemos la personificación de estos insectos: una familia que vive en el subterráneo, al lado del metro, en plena oscuridad; gente que pasa desapercibida, pero aun así, habita a nuestro alrededor.

7.2.3 El conflicto

163 Aunque la trama se analizará más al detalle en la estructura, bosquejamos un tanto el perfil de esta familia. El padre, un taxista que trabaja por afición porque ya está jubilado, quiere a su taxi más que a nadie y como no soporta estar en casa con su mujer pasa prácticamente su tiempo en el vehículo. Apenas ve a su hijo, al parecer desde hace muchos años y cuando lo ve no lo acepta y lo desprecia. El hijo es un vendedor de billetes del metro, vive y trabaja en el subterráneo aunque no le gusta nada. Conoce a una chica que trabaja en la sección de lencería de unos grandes almacenes. Ella, por casualidad, sube al taxi de su padre y él, al verla tan guapa, la quiere seducir. La chica se desmaya y el padre trae la Dependienta a casa. La Mujer, por otra parte, envidia la juventud de la chica. En casa la mantienen encapuchada y atada. La madre dice que como no pueden alimentar una boca más sería mejor comérsela. Todo eso le produce un ataque cataléptico al Vendedor.

Uno de los temas principales del texto es la deshumanización de los personajes. Si esto lo aplicamos a la realidad, la obra dibuja un *tableau vivant* de cómo serían los seres humanos si vivieran en estas condiciones. Esta familia vive en un subterráneo, no hay comunicación o amor entre ellos e incluso piensan en devorar a la Dependienta que el padre trae a casa. El padre nunca está en su domicilio, ya no soporta a su mujer y el matrimonio se ha desgastado. No acepta a su hijo y no para de despreciarlo, lo llama idiota, y en

este caso tenemos también el tema del distanciamiento generacional. El padre esperaba que su hijo hiciera grandes cosas en su vida y como no cumple sus expectativas decide creer que no tiene hijo. Las condiciones en las que viven los personajes son inhumanas: allí, en la «madriguera», en el subterráneo, no hay electricidad y la mujer nunca sale a la calle. En la obra menciona que fuera hay guerra, y el hijo le dice a su madre que no salga de casa porque es peligroso. No sabemos si esta guerra es en sentido metafórico o literal, pero de todas maneras ellos viven totalmente apartados del mundo exterior. Incluso hace días que no han comido, por eso la madre propone que pueden comerse a la chica. El padre, por otra parte, como ve que la chica es tan guapa, no tiene ningún reparo en desnudarla y acariciar sus pechos justo cuando su hijo entra en casa. Por consiguiente, otro tema que trata esta obra es la pérdida de la condición humana. Los personajes, conducidos por sus instintos animales, no ven ningún problema en tener a la chica como presa en su casa, abusar de ella sexualmente o incluso comérsela.

164

Otro tema importante en esta obra es la confusión del ser humano. La Dependienta confiesa que antes tenía las cosas claras, los conflictos en el mundo, los problemas de lo demás, incluso tenía las soluciones, pero luego se perdió.²²⁴ El mundo antes se sustentaba en ideales, incluso la ética tenía un lugar, pero luego se descubrió que las religiones no podían solucionar los problemas de la gente. Y otros ideales perdieron su poder (crisis de la postmodernidad), como la ética. Antes, ser honrado constituía un valor en la sociedad; pero hoy en día la confianza se ha perdido, con tanta corrupción en la escena política. La Mujer confiesa sobre el Taxista: «Se pierden los modelos, los ejemplos a seguir. Se está perdiendo todo y cuando queramos encontrarlo no habrá Dios que lo encuentre».²²⁵

²²⁴ Puchades, Xavier (2006): *Ácaros*, Colección Max Aub de premis de teatre, n.º 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 67.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 62.

El final es sorprendente. Durante toda la obra, parece que el Vendedor es el hijo raro que ha conseguido ser diferente en esta familia *arácnida*. Es consciente que vivir allí, en el subterráneo no es lo más adecuado, dice que se siente como un pez. Se siente atraído por la Dependienta, sin embargo, sus actos finales nos dejan muy perplejos. Él repite dichos de su padre, lleva sus gafas de sol y conduce el taxi. La Dependienta está a su lado. Le regala el sostén de la situación dramática inicial y le dice que aquel día es su aniversario y le da un sobre con dos billetes para ir a la India (la Dependienta le había dicho al principio de la obra que quería viajar a la India). Luego, él le pone la capucha y le aprieta para asfixiarla, un final muy ambiguo que trataremos más adelante.

7.2.4 La estructura

165

La obra comienza con algo similar a una introducción, donde cada personaje se presenta a sí mismo mediante un monólogo y por lo tanto sabemos cómo vive, en qué espacios se mueve, su ideología o sentimientos. Esta introducción actúa como si fuera la parte del planteamiento de la obra, aunque con estas presentaciones no hay un avance considerable en la trama. Aun así la obra mantiene la forma de la estructura tradicional: planteamiento, nudo y desenlace, aunque el autor utiliza estos términos en plural, posiblemente para hacer un juego irónico. Las descripciones para cada situación dramática se han basado tanto en el texto como en la representación de la obra en el Teatro de los Manantiales. A continuación pasamos a resumir y comentar escena por escena para que sea comprendido el texto por el lector.

Situación dramática 1: *Dependiente*

La Dependienta aparece detrás de una ventana (hay una pared de cartón a la izquierda del escenario; el cartón está cubierto con papel de periódico, en ello hay una ventana; Maribel Bravo —la actriz que interpreta este

personaje— aparece detrás desde la cintura para arriba y solo vestida con un sujetador). En la escena hay muy poca luz. La chica trabaja en la sección de la lencería de unos grandes almacenes. Está ahí totalmente olvidada como lo dice la acotación inicial. Intenta establecer una conversación con el Vendedor, al que no conoce. Él la escucha pero no contesta nada. La Dependienta se siente muy sola; dice: «detrás de todo este maquillaje, detrás de este horrible uniforme, hay un ser humano»²²⁶. Expresa su deseo de viajar y de ir a la India. Se quita el sujetador y el Vendedor se acerca a la ventana y extiende su palma de la mano para acariciar su rostro; la Dependienta le da el sujetador. De repente, se aleja de prisa, aunque la Dependienta lo llama y le dice que no se vaya. La pared y la ventana indican la separación y la incomunicación de la Dependienta frente al mundo. Está allí en los grandes almacenes como si estuviera encerrada en un televisor quedando aislada del mundo exterior.

Situación dramática 2: *Vendedor*

166

El Vendedor aparece dentro de su cabina en la estación de metro vendiendo billetes. Está vestido de uniforme, con pantalón negro, camisa blanca, corbata y *pullover* sin manga de color granate, lleva gafas. Ve a su padre acercándose, al Taxista, aunque no hay ninguna familiaridad entre ellos. El Vendedor expresa en su monólogo su tristeza por trabajar en un espacio oscuro y húmedo, su desconfianza al metro: nunca viaja ni coge el metro — solo entró una vez, el día de su inauguración—. Cuenta que a las caras de la gente que baja en la estación del metro enseguida las invade la tristeza. Se ilusiona por haber conocido una chica guapa el otro día, pero que le dio mucho miedo y tuvo que salir corriendo. Eso le pasa porque le influye el sitio donde trabaja: parece un pez dentro de una pecera y con tanta falta de autoestima no puede seducir a nadie. En este momento el Taxista se va aunque el Vendedor le estaba regalando su bono (ya que no tenía billetes para

²²⁶ Puchades, Xavier (2006): *Ácaros*, Colección Max Aub de premis de teatre, n.º 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 30.

venderle, se le habían acabado). El Taxista se va alejándose aunque el Vendedor sigue llamándolo. El Vendedor, como la Dependienta, está también aislado dentro de una cabina de venta de billetes. Parece que no puede vivir su vida y solo puede ver y observar las vidas de los demás, tristes, en este mundo subterráneo no hay salida, están atrapados en una vida lúgubre.

Situación dramática 3: *Taxista*

El Taxista es otro personaje insatisfecho con su vida. Aparece en escena con pantalón negro, camisa blanca y gafas de sol, aunque en esta situación no las lleva puestas. En su cuello lleva una cadena de oro. La Dependienta se acerca a su taxi y se sienta en el asiento trasero. Ella va vestida con falda corta a cuadros de matices rojos y camisa blanca. El Taxista en su monólogo confiesa: su mujer dice que está podrido por dentro. Él no siente ninguna atracción por su mujer. Viendo que la Dependienta es una chica guapa, intenta seducirla. Ella no responde y tampoco le corresponde a sus propuestas sexuales, solo mira por la ventana durante todo el trayecto. Él se refiere con ironía a las viviendas con piscina y se sobreentiende que él no puede permitirse una vivienda mejor. También expresa su repulsión para la gente pija. Como la Dependienta no le responde nada, él, al terminar el trayecto se masturba. Cuando termina, la Dependienta pierde el conocimiento.

167

El hecho que la Dependienta, la chica que le gusta al Vendedor, haya subido en el taxi de su padre, da un giro sorprendente en la trama, aunque no deja de ser una convención teatral que ayuda al avance de la acción.



Situación dramática 4: *Mujer*

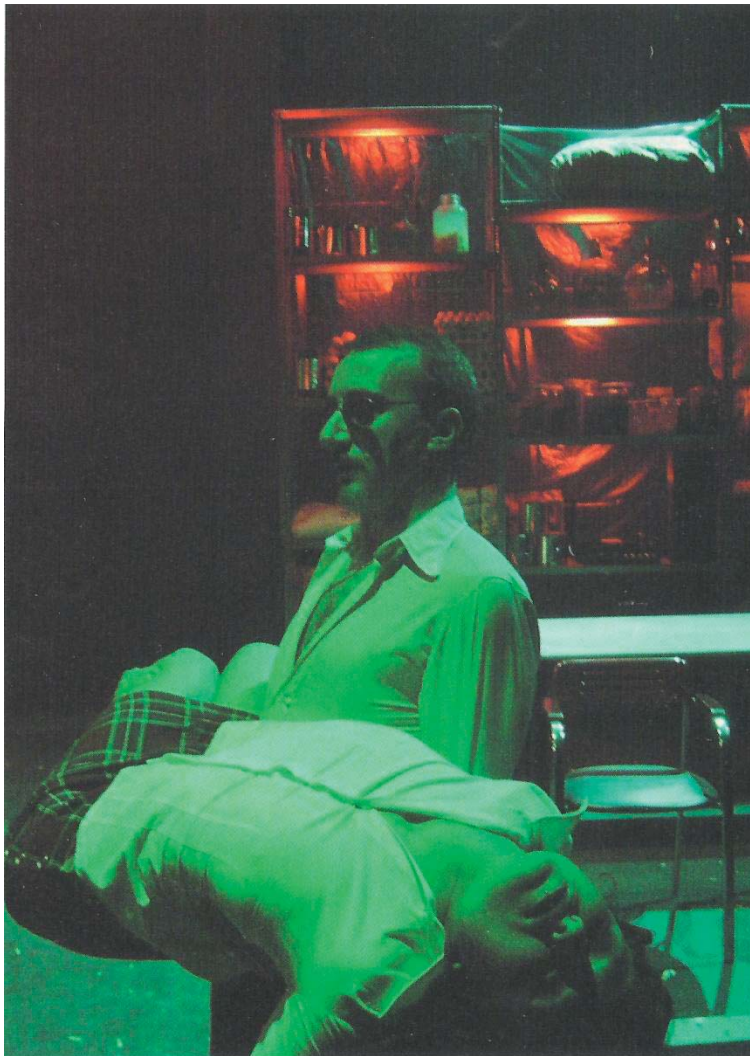
168

Aparece en su madriguera, está borracha y está cantando una canción inglesa. Lleva una botella en la mano y en la otra un cigarro. Va vestida con bata rosa, pijama y pantuflas. Lleva el pelo hasta los hombros, recogido un poco y en la cara una máscara blanca de maquillaje o de limpieza de cutis. Su aspecto causa entre pena y gracia. Su discurso lo dirige a su hijo, al Vendedor, que está al fondo del escenario dentro de la cabina. Pregunta a su hijo si tiene hambre (no dirige la mirada hacia él mientras recita su discurso, sino que habla hacia los espectadores), dice que le va a comprar unos pinchos, porque son baratos y puede permitirse comprarlos, y que cuando venga el padre lo podrá llevar a la universidad. Luego le pregunta si tiene alguna novia, si conoce a sus padres y lo pregunta por qué le dice que se calle. Suena una música de terror con una voz ruda y ritmo de rock y la mujer tiene como un ataque, se mueve compulsivamente, parece que está enferma mentalmente.

La madre del Vendedor no se presenta en una ventana o en una cabina para mostrar su aislamiento y la vida como un callejón sin salida. Su apariencia, caricaturesca, indica también su frustración; aunque sobreprotectora, no consigue tener la familia que desea, como muy bien veremos más adelante.

Hacia el final de su discurso, al mismo tiempo el Vendedor juega detrás en la cabina, se pone ojos de papel dibujados encima de sus ojos o hace como que se cuelga por el cuello de su corbata para suicidarse. Llego el padre con la dependienta en brazos, sale el Vendedor de su cabina, le pone una capucha con una sonrisa dibujada a la Dependienta y la lleva en brazos hasta la cabina. Esta coincidencia es un acto de economía teatral, porque no es cualquier chica sino la que había conocido el Vendedor. Por otra parte, es muy extraño que le pongan la capucha con la sonrisa y que le aten los brazos. Se trata de una felicidad falsa e impuesta, como ellos no viven de verdad, pues tienen que fingir que viven estas emociones.

169



Miguel Ángel Altet y Maribel Bravo
Xavier Puchades

Situación dramática 5: *Los nudos*

Con las presentaciones de los distintos personajes no hubo tanto avance en la trama, como hemos dicho. El único hecho que impulsa la acción es que la Dependienta se queda sin conocimiento en el taxi.

Toda esta situación dramática se desarrolla con muy poca luz, para mostrar la oscuridad que prevalece en sus vidas. El Taxista está calentando las manos en una pequeña estufa, la única luz que alumbra un poco el rostro del Taxista. Por detrás se acerca su mujer. Entre ellos hay mucha incomunicación. Él siempre está ausente y no ve a su hijo nunca. Pregunta a su mujer si ya el hijo tiene barba. Ella contesta que no se ha fijado y él la recrimina por no fijarse en lo más importante, porque si ya tiene barba no está en una edad delicada, ya no tendrían que preocuparse. Luego, su mujer observa que él cojea y enciende una linterna para ver si su marido ha tenido algún accidente. Gritan y forcejean. Se da cuenta que él ha vuelto con su manías (vicios sexuales), por eso cojea. Le suplica que no recaiga a sus manías. Él se enfada y vuelve a su taxi y su mujer lo insulta, lo llama «trozo de mierda».²²⁷ Cuando él se ha ido, ella descubre con la linterna que en la cabina está la Dependienta con sus manos atadas detrás de la espalda y asustada; la Mujer se acerca, le pone la capucha y la lleva a la madriguera.

170

Situación dramática 6²²⁸

El Vendedor necesita coger un taxi para ir a los grandes almacenes y llama al Taxista. Él no recuerda haberlo visto antes en la cabina de la venta de

²²⁷ Puchades, Xavier (2006): *Ácaros*, Colección Max Aub de premis de teatre, n.º 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 45.

²²⁸ Aunque el autor no divide la parte de la obra titulada *Los nudos* en diferentes situaciones, hemos decidido hacerlo cuando se observan claramente las diferentes partes de la acción mediante cambios de espacio o entradas y salidas de los personajes o simplemente por los temas que se tocan.

los billetes y no acepta que le digan que no recuerde. Además, el Vendedor reconoce que es su padre, pero él no. El Taxista se muestra muy orgulloso de su profesión y de su capacidad de recordar todas las caras de los clientes y todas las calles. El Vendedor le expresa su admiración y que le encantaría si pudiera circular por la ciudad, vivir aventuras nocturnas, coquetear. La conversación que le da el Taxista gira sobre los políticos: deberían hablar menos y ser más precisos. Se entristece porque el taxi no arranca; entonces el Vendedor le ofrece un pañuelo, pero el Taxista lo malinterpreta y piensa que vende pañuelos; se enfada, lo desprecia y lo echa de su taxi. El Vendedor se comporta con compasión, le toca el hombro y le dice: «Si quieres dormir un poco, hazlo, nunca te había visto tan cansado. Yo velaré tu sueño»,²²⁹ y a continuación le regala el sujetador que le había regalado la Dependienta en la primera situación dramática, para que a su vez se lo regale a su mujer. El Taxista se ablanda y expresa que pasa las veinticuatro horas del día en el coche y ya no sabe distinguir lo público de lo privado, ya no sabe quién es. Finalmente, el taxista se queda dormido durante las siguientes escenas. Hay una simbología muy evidente cuando el taxi no arranca. Si el Taxista siente que en su vida nada anda bien y vive aislado de su familia, entonces es obvio que su coche no marche por los caminos de la vida.

Situación dramática 7

Nos trasladamos otra vez a la casa, la madriguera, de la familia, donde está la Mujer con la Dependienta. La Mujer acuesta a la Dependienta en una mesa y con una esponja que remoja en un cubo de agua le limpia sus partes íntimas. Empiezan a conversar y la Mujer revela que duerme con los ojos abiertos o que hace el amor con su marido, rápido, sin acariciarse y sin quitarse los vestidos porque hace frío, un frío emana de sus cuerpos. Siempre

²²⁹ *Ibíd.*, p. 52.

de noche, porque en su casa «todo sucede siempre de noche».²³⁰ Finalmente, le pregunta si le gusta su hijo, pero la Dependienta no contesta. Por otra parte, la joven pide que la desaten, pero la Mujer le contesta que hay que tener paciencia. Comparte con la Mujer una preocupación: que si a una persona le anulan uno de sus sentidos, el resto se potencia sorprendentemente. Ella siente que está perdiendo el olfato. Luego la pregunta cuánto duerme normalmente y la Mujer contesta que depende, si con los ojos abiertos o cerrados. La Dependienta admira a las personas que duermen con los ojos abiertos. En otro momento, la Dependienta le confiesa que hace viajes astrales. Acto seguido, la Mujer le vuelve a poner la capucha a la Dependienta y la lleva a la cabina. Otro símbolo importante en esta escena es el hecho que la Mujer duerme con los ojos abiertos, para acentuar que son como muertos-vivientes; además, dice que su abuela murió con los ojos abiertos.

172



*Maribel Bravo y Sonia Ortiz
Miguel Ángel Althet*

²³⁰ *Ibíd*em, p. 57.

Situación dramática 8:

173 Entra a casa el Vendedor y pregunta por la Dependienta y la Mujer contesta que ella no ha hablado nada. Dice que ha encontrado a su padre durmiendo en el taxi y que no lo ha reconocido. La Mujer no sale nunca de la madriguera y su hijo le aconseja que no lo haga, porque allí fuera es muy peligroso. Luego pregunta a su hijo si va a ir al colegio, pero él le contradice porque tiene un trabajo serio. Su madre le contesta que este trabajo no es un trabajo, «es una blasfemia».²³¹ Él le responde que le gusta su trabajo porque así tiene mucho tiempo para pensar, pero su madre dice que eso no le sirve para nada, que debería fijarse en su padre, quien no piensa nunca; se pierde en los modelos, en los ejemplos a seguir, y cuando quieran encontrarlo ya no habrá ni Dios que lo encuentre. En general, la madre del Vendedor es muy protectora hacia su hijo, le da consejos para que se relacione con buenos amigos etc. El Vendedor saca la chica, se abrazan y se dan besos, aunque ella sigue llevando la capucha. La Mujer dice al Vendedor que la chica hace viajes astrales entonces él se enfada porque su madre ha estado hablando con ella, dice que debería dejar de confiar en ellos. La Mujer se enoja por lo que le contesta su hijo y porque el público les está mirando y sale del escenario. El Vendedor, también enfadado, hace mutis.

El desenlace

Situación dramática 9

La escena tiene poca luz pero se ve claramente lo que ocurre en escenario. El Taxista se despierta. La Dependienta anda con la capucha puesta y llega hasta el taxi. Confiesa que antes no era así, era ordenada, sabía de todos los problemas, todos los conflictos del mundo y tenía una solución para cada uno, podría escribir reseñas y cambiar el mundo. Pero ahora está confusa, se

²³¹ *Ibíd.*, p. 61.

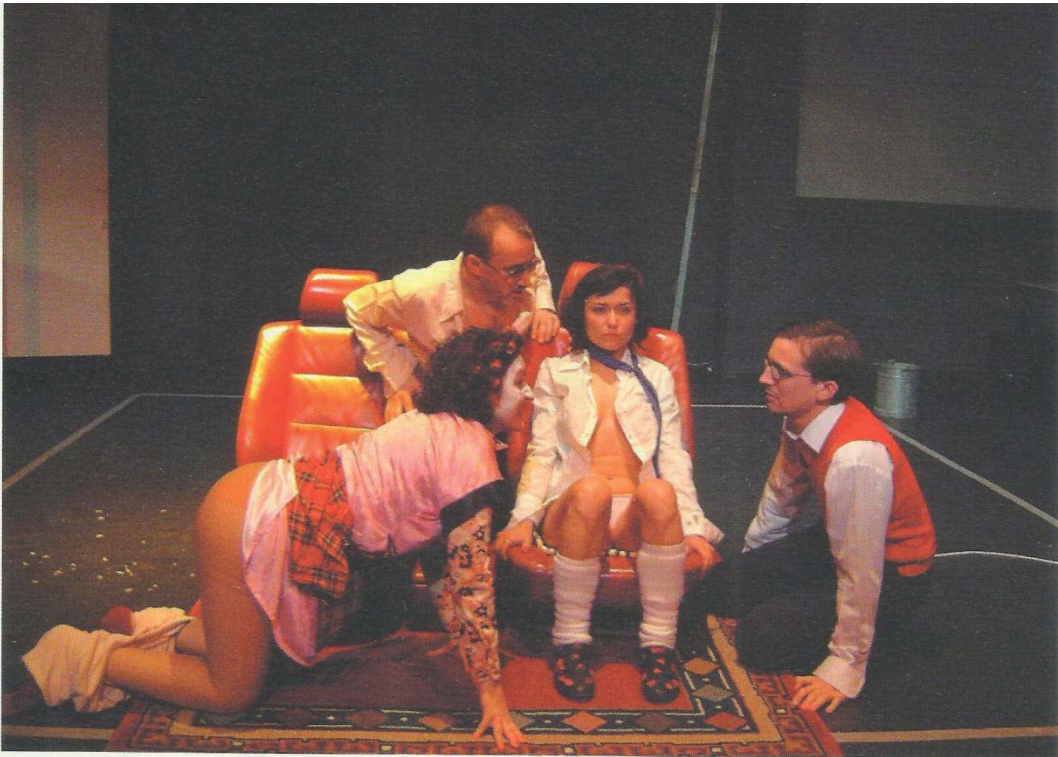
ha dado cuenta que se le ha escapado su problema, y además no se acuerda ninguno de esos últimos momentos que ha vivido. Mientras ella dice todo eso, el Taxista la va desnudando, acaricia sus pechos, y se quita su camisa y el pantalón. Entra entonces el Vendedor y su padre empieza a despreciarlo, dice que no es su hijo, y al final acaban discutiendo. El hijo arrebató a la chica y la va vistiendo como puede; ella pierde de nuevo el conocimiento. Los gritos despiertan a la Mujer y entra en el escenario. El Taxista dice que la chica es una pija, así que podrían pedir rescate por ella, su hijo podría casarse con la Dependienta y llegar a tener una buena posición en una empresa de su suegro. El hijo contesta que no quiere casarse ni tener hijos. Todos discuten y el Vendedor les dice que fuera pasan cosas horribles, tendrían que dejar de discutir porque van a despertar a la chica. Su madre le reprocha por interesarse más por «esa mosquita muerta»,²³² una metáfora muy acertada ya que ellos son como ácaros. La Mujer llama a su marido Fernando y el marido se enoja porque este no es su nombre, resulta que él tampoco sabe cómo se llama su mujer. Han perdido tanto la condición humana que no se acuerdan ni de sus nombres. Discuten a gritos. En un momento dado quitan la capucha de la chica, ella no se mueve, piensan que está muerta. La mujer piensa que va a ser un peso, no pueden alimentarla, así que los padres creen que podrían comérsela, puesto que hace días que no comen. El Taxista vuelve a repetir que el Vendedor no es su hijo y entonces su mujer se enfada por estas insinuaciones y empiezan a pelearse. El Vendedor les amenaza que si siguen así se va a largar o los echará de su casa. Ellos contestan que han tendido un hijo idiota. Al final, el hijo, al lado de la Dependienta entra en un estado cataléptico. Cuando los padres se dan cuenta que él no se mueve, alarmados, empiezan a golpearlo para despertarlo. En este momento tenemos el clímax del conflicto. Oscuro.

²³² *Ibidem*, p. 75.



Maribel Bravo y Miguel Ángel Allier
Xavier Puchades

175



Maribel Bravo, Sonia Ortiz, Miguel Ángel Allier y Nando Pascual
Xavier Puchades

Situación dramática 10: el final de la obra

Están en el taxi, el Vendedor al volante, lleva la ropa de su padre y las gafas de sol. Repite lo que había dicho su padre en la situación dramática anterior sobre la apariencia del ser humano en la tierra. Llega la Dependienta y se sienta a su lado, ella lleva un camisón. El Vendedor le dice que duerme con los ojos abiertos y luego le recuerda que es el día de su aniversario. Le ha comprado un regalo, el mismo sostén de la primera situación dramática; se lo da a la chica y le pide que se lo ponga. Después, le da un sobre con los billetes para ir a la India. Acto seguido, se coloca tras ella y le pone la capucha y le aprieta para asfixiarla, ella intenta escapar. Oscuro. La obra con este acto final del asesinato da todo un giro sorprendente que deja perplejos a los espectadores. Es difícil discernir la naturaleza del Vendedor, no saben si el protagonista era un ser para amarlo u odiarlo, ya que no queda claro en *qué bando está*.

176

Los hechos siguen el orden cronológico y entre las situaciones dramáticas hay elisiones temporales. La trama es analítica, porque en escena se desarrollan los hechos de dos o de tres días máximo, menos el final que ocurre un año o unos años más tarde, ya que es el día del aniversario de la relación entre la Dependienta y el Vendedor. El final es trabado, es casual debido a las circunstancias en las que vive esta familia, aunque queda totalmente inexplicado el comportamiento del Vendedor.

7.2.5 Personajes

La Dependienta tiene un papel pasivo en la obra, se nos presenta en su monólogo inicial y a partir de entonces ya no tiene ningún control de ella misma. Habla tres veces más en la obra: cuando conversa con la Mujer, cuando el Taxista abusa de ella sexualmente y en la última situación dramática.

La Vendedora es el juguete de todos: el Vendedor la quiere porque se ha enamorado de ella, el padre porque le gusta y no tiene ningún reparo en abusar de ella sexualmente, la madre tiene envidia de su juventud y ante el hecho de que le tienen que dar de comer trae un cuchillo y lo pasa por encima de su cuerpo proponiendo que se la coman. Ella, ante todo eso, pasa la mayoría de su tiempo desmayada, y aunque a veces tienes los ojos abiertos, está ida, como en otro lugar. Es obvio que no tiene identidad ni vida propia.

177 En su monólogo inicial, pide al Vendedor que se fije en ella porque detrás de este uniforme y maquillaje horribles hay un ser humano. La chica sufre de soledad. Trabaja en unos grandes almacenes como los que se ubican en grandes ciudades. Allí la masificación y la impersonalidad son lo que destruyen las relaciones humanas. La máscara es un uniforme, un maquillaje, para ser un engranaje del consumismo, trabajar entre cientos de personas en un almacén y vivir en el anonimato: «está olvidada en la lencería de unos grandes almacenes»²³³. Ella quiere viajar, quiere ir a la India, quiere vivir de verdad, y el viaje es una solución para salir de esta vida que lleva. Cuando llega a la casa, mejor dicho a la madriguera, hundida en la oscuridad, tiene la sensación que pierde uno tras uno sus sentidos. No es de extrañar, ya que en un ambiente en el que la condición humana se ha perdido por completo, ella tampoco puede permanecer íntegra. Perder los sentidos, es perder la vida. Sin embargo, ante las vejaciones a las que cada personaje le somete, ella no parece tener miedo, quizá porque no tiene conciencia de donde está o no comprende lo serio de la situación. Es muy posible que se desmaye tan a menudo porque no puede o no quiere enfrentarse con la realidad en la que vive esta familia. La tienen atrapada con las manos atadas y con una capucha con una sonrisa dibujada encima, ya que en ese lugar la felicidad solo se puede vivir de mentira. Por otra parte, cabe mencionar que, como no pueden vivir felices, tienen que vivir una felicidad artificial, proyectada en la persona de la

²³³ *Ibidem*, p. 27.

Dependiente. Al final de la obra ella duerme con los ojos abiertos como la madre de su novio. Dormir con los ojos abiertos es lo más parecido a estar muerto. Así es esta familia de los arácnidos. La historia se repite y por este hecho el final es circular. La falta de conciencia es lo que caracteriza esta obra, y si alguien no despierta para marcar la diferencia, entonces todos se quedan dormidos en la oscuridad.

178 Cuando la Dependienta trabaja en la tienda de lencería intenta establecer un trato con el Vendedor sin parangón con el trato permitido entre dependiente y cliente. Intenta seducirlo, llevando un sujetador, quizá fruto de su desesperación de encontrar a alguien con quien comunicarse o de su ansia por sentir calor humano. El Vendedor se asusta, porque en los ojos de ella ve la tristeza, algo parecido al ambiente de su casa, a juzgar por la metáfora que hace: «A la chica del otro día la miré a los ojos y, ¿sabe lo que vi? Dos peceras pequeñas, llenas de peces tristes, apretados, como las personas que viajan en este metro, todas iguales, alrededor oscuro y los peces, las personas, flotando en silencio»²³⁴. Este fragmento confirma la falta de la conciencia, de la identidad e incluso de la vida misma.

El Vendedor, es el hijo raro de la familia. Es consciente del mundo en el que vive sumergido en esta oscuridad, tanto en su trabajo como en su casa subterráneos. Lo vemos infeliz; cuando su madre pronuncia su monólogo, él está en la cabina y entre sus juegos hace que se cuelga de su corbata, como para suicidarse, un modo de escapar de esta vida sin sentido. En otra situación dramática lo vemos diciendo que le gusta su trabajo porque le permite pensar. Es decir, él no es superficial, a diferencia de su familia, pero su madre le dice que debería hacer como su padre que «no ha pensado nunca»²³⁵. Se enamora de la Dependienta; en su corazón todavía queda una chispa de amor. Además, desea salir de estas condiciones en las que vive, como dice a su padre

²³⁴ *Ibíd*em, p. 33.

²³⁵ *Íbid*, p. 62.

envidiándole por el trabajo: «me gustaría tanto ser como usted. Coger fuerte ese volante, pisar el acelerador y salir corriendo hacia cualquier rincón perdido de la ciudad. Vivir aventuras urbanas, nocturnas y también diurnas»²³⁶. El Vendedor desea salir de esta vida en la que está inmerso y ve una buena oportunidad en esta chica que desea también viajar, ir a la India, vivir de verdad. Sin embargo, tiene que hacer frente a un padre que no lo acepta, ni lo reconoce. En su monólogo inicial, dirigido al Taxista, le dice que no tiene más billetes, que se le han acabado, aun así intenta establecer algún vínculo con él: «¿En qué trabaja usted? ¿Taxista? entonces debe entenderlo, somos casi de la misma familia, compañeros, hermanos como quien dice, padre e hijo...»²³⁷. Ya que en casa no se ven nunca y fuera de ella el Taxista no quiere o no puede reconocer a su hijo, este busca una manera para conectar con él, llamar su atención, intenta comunicarse con su padre, un hecho muy comprensible. Y más adelante, en el mismo monólogo, en la segunda situación dramática de *Los nudos*, le dice para darle esperanza: «Mire, si yo llegase un día a su taxi y no arrancara, esperaré, paciente, a que todo volviese a ponerse en marcha»²³⁸. Una metáfora sobre la vida misma. Con eso busca una manera de reconciliarse con su padre, pero no lo consigue. Él se marcha de la cabina porque lo ha llamado una cliente que, por una casualidad de economía teatral, es la chica que le gusta al Vendedor.

En otra situación dramática, discute muy fuerte con su padre porque lo menosprecia. Dice que desde pequeño, en el hospital no creía que aquel niño era su hijo y luego en casa veía que los pasitos que daba eran muy pequeños. El Vendedor contesta de igual tono que su padre: lo llama perro y le dice que nunca tuvo un hijo. Luego, el padre llama a la chica una pija, hija de ricos, y propone un plan: pedir rescate, que consistirá encasarla con su hijo para que su suegro le coloque en algún prestigioso puesto de alguna empresa suya.

²³⁶ *Íbid*, pp. 48-49.

²³⁷ *Íbid*, p. 32.

²³⁸ *Íbid*, p. 33.

Parece increíble que todo eso lo diga un padre a su hijo. Pero como hemos dicho, en esta casa subterránea no viven personas sino insectos que pertenecen a la familia de los arácnidos, por lo tanto, han perdido hace mucho el corazón humano.

Lo que nos sorprende enormemente es el final de esta obra. Porque hasta aquí el Vendedor se muestra como una persona diferente de sus padres, una persona que anhela vivir una vida con luz. Y por un momento, viendo la situación dramática final en la cual el Vendedor está con su chica, siendo que celebran el aniversario y que él le regala el viaje a la India, aparte del mismo sujetador de la escena inicial, creemos estar ante un final optimista y feliz, creemos que los dos se han salvado y no siguen el modelo fracasado de sus padres. No obstante, vemos que, después de darle estos buenos regalos, le pone la capucha, y le aprieta el cuello para asfixiarla. Enseguida sus regalos parecen ser envenenados, de aquellos que se ofrecen para comprar a alguien o para engañarlo o como una última comida rica antes de ejecutar a un prisionero condenado a la muerte. No se puede explicar esta acción del Vendedor. Hace un rato repetía las mismas palabras que su padre, un elogio a la raza humana, una ironía porque los seres humanos que tenemos en la obra no demuestran para nada la superioridad de la raza humana, sino todo lo contrario.

Al Vendedor lo vemos vestido igual que su padre conduciendo el taxi. Además, regala el mismo sujetador de la escena inicial, que él mismo había dejado a su padre para que lo regalara a su madre. Entonces, podemos deducir que el Vendedor se ha convertido en un ser igual a su padre y por lo tanto sus actos tienen una explicación. Por otra parte, podría ser que es la misma persona, en este caso hablamos de desdoblamiento de personaje: padre e hijo es la misma persona. De este modo, tenemos la parte positiva del personaje, que es el Vendedor, y la parte negativa: el Taxista. Los dos complementan el uno al otro y nos recuerdan que en la naturaleza humana existen ambas

características: lo positivo y lo negativo; es la decisión de cada uno qué camino quiere seguir.

Otra explicación podría ser que este final revela su ser perverso más profundo heredado de sus padres y de las condiciones en las que vive: al final, él, aunque no se lo parece, es igual que sus padres: es un ácaro que necesita matar. Eso lo convierte en una persona aún más peligrosa que sus padres, porque uno puede protegerse ante gente a quien se le ve claramente su maldad, pero ante una persona que no la aparenta, uno queda desprotegido como la chica y su final fatídico. Otra posible lectura es que toda la obra sea los sueños del Vendedor, es decir, todo lo que vemos en escena no existen sino son los pensamientos del Vendedor o sus recuerdos sobre su familia.

181

Por otra parte, queda la explicación meramente necesaria para la estructura de la obra: durante el espectáculo, incluso en las partes nudo y desenlace observamos las relaciones entre la familia. Aparte de la llegada de la Dependienta a casa y el estado cataléptico del Vendedor no tenemos ningún otro hecho llamativo. Por consiguiente, la obra necesitaba una acción complementaria para poder ser interesante y equilibrarse entre tensión y distensión. El autor ha elegido un acto final sorprendente en su totalidad para contrarrestar esta falta de acción. Un final ambiguo con innumerables cuestiones sin aclarar.

Es Taxista es una persona que ama más a su taxi que otra cosa; ni a su mujer ni a su hijo los quiere tanto. A su mujer hace años que no siente nada por ella, ni la soporta, y por eso acaba viviendo en su taxi. A su hijo nunca lo ha aceptado y como nunca está en casa, hace años que no lo ve, es más, pregunta a su mujer para enterarse de las noticias sobre él. Solo le interesa si su hijo ya tiene barba, porque por ser así él ya no tiene que preocuparse por nada; su hijo ha pasado la edad delicada. Se encuentra dos veces con su hijo: en la cabina donde su hijo vende billetes y en el taxi. No lo reconoce o no

quiere reconocerlo, aunque más bien parece que no lo reconoce, algo normal, ya que hace muchos años que no coincide con él en casa. Es un hombre con vicios. Cuando la Dependienta sube a su taxi intenta seducirla ofreciéndole servicios a cambio: si le dejara besarla, ella no tendría que pagar el trayecto, algo que demuestra que todo en la vida de esta familia se realiza mediante negociaciones: el padre ve en ella un medio para que su hijo llegue a ocupar un puesto de responsabilidad, la mujer, como no ve qué provecho pueden sacar de ella, propone que se la coman. El Taxista no tiene ningún reparo en masturbarse delante de la Dependienta en su taxi, exigiéndole que lo mire a la cara; todo eso hace que la Dependienta se desmaye. Aun peor, una vez en casa, no tiene ningún escrúpulo en abusar sexualmente de la chica delante los ojos de su hijo. Incluso este vicio es como una enfermedad que le hace cojear. Cuando su hijo entra en el taxi, le confiesa que no sabe quién es y la mujer dice de él que solo se ha interesado en seguir modelos y ejemplos, pero como ellos se han perdido, él también se ha perdido con ellos y ahora no hay forma de encontrarlos. De esto último deducimos que el padre tenía unos ideales en su vida, pero a lo largo de los años, la sociedad con sus enfermedades o las malas condiciones, corrompieron progresivamente el corazón del Taxista antes de que él se diera cuenta. Ahora, ya no tiene la conciencia para ver que se comporta como los arácnidos, que vive parasitando, acechando cada vez a sus víctimas: ya sea tratar mal a su mujer, herir a su hijo despreciándolo, abusar sexualmente a la chica... Ha perdido tanto la condición humana que no puede ver un gesto de ayuda como tal sin malinterpretarlo: cuando su hijo está en el taxi y él lamenta de su condición, su hijo le ofrece un *Kleenex*, entonces se enfada porque piensa que es un vendedor callejero de pañuelos.

La mujer complementa el retrato de esta familia parasitaria (o bien familia-parásito): para presentarse, sale con una botella en la mano, en la otra con un cigarro y cantando. Está borracha. En la cara lleva mascarilla blanca que la hace parecer más bien un zombi que una mujer. Más adelante, sufre un

ataque que le causa convulsiones fuertes y que nos recuerda imágenes esperpénticas. Su vida es trágica: no sale nunca a la luz del día, su hijo le dice que es peligroso salir fuera. En el texto se menciona que fuera hay una guerra, aunque no se informa más al respecto. Anhela tener una familia como las demás: que se encuentren al mediodía todos juntos para comer, por ejemplo, pero esto es imposible porque su marido nunca está en casa. Hacia su hijo es muy protectora: se preocupa para alimentarlo, le pregunta si tiene novia, si va a volver a la universidad, quiere ver que su hijo ha llegado a ser alguien importante. Y aunque su hijo tiene más de treinta años, lo trata como si fuera un niño y lo llama «riñoncito». Pero su hijo dice que está contento con el trabajo que tiene, y cuando su madre le dice que ese no es un trabajo, él contesta que «Lo llamo trabajo porque así me han dicho que se llama»²³⁹.

183 En cuanto al sexo que tiene con su marido, confiesa: «el coito es más breve que ese, el indio, pero eso sí, más condensado... De un golpe, fuerte»,²⁴⁰ y en otro momento añade que hacen el amor vestidos porque de sus cuerpos emana frío. Por lo tanto, su vida carece de amor y cariño. Esta mujer vive en un mundo totalmente apartado, en la oscuridad, sin ninguna ilusión en su vida. Lleva una vida que está en completa degradación. Ella también ha perdido la condición humana; cuando la Dependienta está en casa, saca un cuchillo y lo desliza por el cuerpo de la chica proponiendo comérsela. Otro rasgo sorprendente es que duerme con los ojos abiertos; su marido, cuando la vio por primera vez así, pensó que había muerto, pero pese a ello la dejó para irse a su trabajo (no hay ningún indicio de sensibilidad en el Taxista). Este hecho nos hace reflexionar en lo siguiente: que incluso despiertos están dormidos, carecen de autoconciencia, o bien que están siempre con los ojos abiertos como cuando uno ha muerto.

²³⁹ Íbid, p. 61.

²⁴⁰ Íbid, pp. 57-58.

Es muy llamativo que cada personaje viva en un aislamiento: el Taxista tiene el taxi como una casa donde duerme o come. La Dependienta está trabajando en los grandes almacenes para luego empeorar aún su situación, porque la atrapan en la «madriguera» de esta familia «arácnida». Su única salida son estos viajes astrales que realiza. El vendedor también está atrapado dentro de una cabina para vender billetes, algo que no le gusta nada. Finalmente, la madre está atrapada en esa casa oscura, ya que nunca sale fuera porque hay una guerra.

Los personajes son todos estáticos (planos), no cambian durante toda la obra a excepción del vendedor que, por su acto final, cambia la focalización que le había concedido el autor: antes nos simpatizábamos con él, pero, finalmente, nos quedamos perplejos y ya no nos cae tan bien.

El hijo es el protagonista de la obra, mientras que el padre es su antagonista. La madre está a favor del hijo y la Dependienta simplemente completa el cuadro de la deshumanización de esta familia.

184

Si queremos expresarlo con las palabras de Greimas²⁴¹, entonces, el sujeto es el Vendedor, el Oponente es el padre y adyuvante es la madre. La chica es el Objeto, que literalmente caracteriza la Dependienta, por ser el comodín de todos. A ella le falta su identidad, que se intensifica aún por la pérdida de los sentidos. El Destinador es la ausencia de valores, no hay ninguna ideología que rija el mundo de esta familia.

7.2.5 Tiempo

En la obra hay breves elisiones entre las situaciones dramáticas, por consiguiente tenemos condensación en la velocidad interna y aceleración en la

²⁴¹ Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. nueva edición revisada y ampliada, Barcelona, Paidós, pp. 29-30.

externa. El ritmo tiene altibajos y resulta ser muy equilibrado a lo largo de la obra, porque tenemos alternancia de situaciones dramáticas con partes dialogadas en tonos tranquilos y otros que contienen las discusiones de la familia, a veces fuertes, que llegan hasta la pelea. La trama analítica condensa aún más la situación: no hace falta ver toda la historia de esta familia, un día o dos es suficiente para apreciar la pesadilla en que viven.

185 La obra está situada en la era contemporánea (distancia cero), aunque como el texto no incluye referencias temporales concretas para que la sitúen en nuestros días, podría pertenecer a cualquier era si tuviéramos un previo cambio de vestuario para épocas remotas (obra con capacidad de ser ucrónica). De hecho, en la «madriguera» de la familia no hay ni electricidad, tampoco se aprecia la existencia de la televisión. Las alusiones del hijo sobre la guerra podrían, bajo otra propuesta, situarla en otro espacio y tiempo, incluso en diferentes culturas. El mero hecho de que la mujer nunca salga de casa y que el Vendedor pase su tiempo trabajando y viviendo subterráneamente, nos recuerda la película de Kusturica *Underground* (estreno 1995), donde tenemos un caso parecido: una familia vive debajo de la tierra durante veinte años para protegerse de la guerra aunque esta ya había acabado tiempo atrás. Un amigo les motiva para que sigan viviendo allí construyendo armas y por lo tanto se aprovecha de ellos.

7.2.6 Espacio

El escenario integra los cuatro espacios diferentes de la obra: la «madriguera» que es la casa de la familia (a la derecha del escenario), el taxi (en la parte frontal de escenario en el lado izquierdo del centro del escenario), la lencería (a la izquierda) y la cabina (al fondo, un poco más a la izquierda que el taxi). La casa tiene en el foro unas estanterías que en momentos cruciales de terror se iluminan con luces rojas y de otros colores no intensos que

parpadean. Hay una mesa donde van a acostar a la chica. El taxi a su vez se compone de dos asientos de coche y una alfombra en el suelo. El espacio es metonímico, ya que no obtenemos la representación de cada espacio por detalles sino mediante objetos que lo evidencian. Los distintos espacios coexisten en escena (simultaneidad), aunque se ilumina el espacio correspondiente en el que actúan cada vez.

La familia, la personificación de los ácaros, vive bajo de la tierra, cerca de un andén del metro. El autor llama esta casa «madriguera». A lo largo de la obra se oye el metro que está pasando, un ruido que añade un toque esperpéntico en escena. Se suceden situaciones dramáticas en las que apenas hay luz —en el DVD se ven con dificultad los movimientos de los actores—, porque ellos viven en la oscuridad, y en general ninguna escena tiene una luminosidad abundante. Además, prevalecen los matices rojos en las luces, algo que hace juego con la falda de la chica y el *pullover* sin mangas del Vendedor.

186



7.2.7 El discurso

Las acotaciones del texto describen el cambio de los espacios, algunos movimientos de los personajes («La Mujer lanzó una de sus pantuflas al

Vendedor») ²⁴² o reacciones psicológicas («se calló al reconocer al taxista», ²⁴³ «Entre asustada y curiosa, la Mujer exploró el espacio con la linterna», ²⁴⁴ etc.), pero en general la actuación o las acciones de los personajes queda indefinida en muchos fragmentos, por lo cual uno necesitaría visionar el DVD de la obra para poder comprender lo que sucede en escena. Por lo tanto, el texto deja mucha libertad interpretativa para una futura puesta en escena.

La mayoría de la obra está compuesta por partes dialogadas. Al principio asistimos a unos largos monólogos mediante los cuales los personajes se presentan a ellos mismos y sus miserables vidas. Estos monólogos no son pensamientos o conversaciones con uno mismo, sino se dirigen a otro personaje presente, sin embargo, este último no da ninguna contestación. El registro es coloquial, hecho que hace la obra más cercana a los espectadores.

187

Algo característico en estos monólogos es la repetición de los verbos «mirar, ver» y «escuchar», veamos unos ejemplos:

Dependiente: «Haga como que me escucha [...] pero sobre todo escúcheme [...]. Pero no, no mire hacia otro lado, ahora míreme a mí. A la boca, míreme a la boca. Sé que es extraño, que la gente suele mirarse a los ojos cuando habla, pero es mejor mirarse a la boca, créame. Solo quiero que nos miremos a la boca, un rato». ²⁴⁵

Vendedor: «Eche un vistazo a su alrededor... ¿qué ve? yo se lo voy a decir: nada. Oscuridad y humedad. [...] A la chica del otro día la miré a los ojos y ¿sabe lo que vi? Dos peceras pequeñas». ²⁴⁶

²⁴² Puchades, Xavier (2006): *Ácaros*, Colección Max Aub de premis de teatre, n.º 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 74.

²⁴³ *Ibid*, p. 46.

²⁴⁴ *Ibid*, p. 45.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 29-30.

²⁴⁶ *Ibid*, pp. 32-33.

Taxista: «Si giro a la derecha, llegamos antes: el viaje le resulta más barato, pero la vista es peor. [...] No me mire así, ¿está asustada? [...] ¡Deje de mirar por la ventana! [...] Míreme a la cara. ¡Míreme a la cara!!».²⁴⁷

Mujer: «¿Ves? ¿Qué te decía? [...] Creo que no hace falta que te vayas tan pronto, podrías esperar a que llegara tu padre, hace semanas que no coincidís en la mesa. [...] No me gusta que la gente me mire, lo sabes, que escuche cosas que no les interesa, lo sabes... porque son mías, nuestras, de la familia, secretas [...]. Y sobre todo, porque me miran... ¡Deja de mirar al suelo! [...] ¿Qué me calle? ¿Has dicho que me calle? ¿Oyen? ¿Lo han oído?».²⁴⁸

Los ácaros son unos insectos diminutos, no se ven. Sin embargo, siguen allí a pesar de nuestra ignorancia. Necesitan demasiada atención para que nos fijemos en ellos. Por una parte, la obra se escribió en una época en que la gente gozaba de un cierto bienestar en la sociedad. Entre esta euforia económica nadie se fijaba en las personas marginadas, invisibles que vivían en condiciones precarias. En una sociedad que vive en un contexto consumista donde «pasárselo bien» es lo que prima, nadie se fijaba en personas o barrios marginados. Por eso, estas personas claman por ser mirados. Por otra parte, hemos mencionado que como estos insectos parásitos han perdido su condición humana, viven en otro mundo, en otra realidad, y por lo tanto perciben el entorno distorsionado a través de sus sentidos. Es normal, por consiguiente, tanta insistencia en ver, escuchar y mirar. Otra explicación es que en la vida de estos personajes reina la soledad y por eso hacen esa desesperada llamada a los sentidos.

Por otra parte, otra explicación para la repetición de los verbos «escuchar, mirar», es la que nos proporciona Josep Lluís Sirera en el prólogo: «se trata de unos monólogos estructurados más por su capacidad de crear

²⁴⁷ Íbid, pp. 36-38.

²⁴⁸ Íbid, pp. 38-40.

imágenes, de justificar acciones que sean vistas por el público, que por su capacidad de interaccionar con el resto de los personajes».²⁴⁹ Igualmente, Puchades subraya: «Los ácaros son seres que pasan desapercibidos a nuestra mirada y, sin embargo, los llevamos pegados a la piel».²⁵⁰ Y Josep Lluís Sirera nos ofrece otra perspectiva:

Lo que esta obra propone es que entre parásitos y huéspedes hay más bien una simple diferencia de escala: nuestros ácaros, en definitiva, son como nosotros mismos. Por eso mismo cobra tanta importancia el hecho de mirarse, de mirarnos: para que reconozcamos nuestra similitud a través de la vista, ya que las palabras adolecen de incapacidad de reconocimiento.²⁵¹

Hemos dicho que la mayoría de la obra consiste en partes dialogadas. Sin embargo, hay diálogos que más bien cumplen la función de expresar el mundo interior del personaje que comunicarse con el otro que tienen cerca. Un ejemplo es cuando el Vendedor sube al taxi de su padre. El Taxista empieza a hablarle de su profesión, de la buena memoria que tienen los taxistas para acabar hablando de sí mismo y del hecho de no saber quién es.

189

7.2.8 Recepción de la obra y crítica

El espectáculo obtuvo excelentes críticas y comentarios. Veamos unos ejemplos. Nel Diago la caracteriza como una obra difícil que deja al espectador la responsabilidad de decidir, de definir, de fijar límites. Encuentra la dirección de Ximo Flores «impecable» y el trabajo actoral estupendo. Finalmente, subraya que «montajes como este, por desgracia, son poco

²⁴⁹ Sirera, Josep Lluís (2006): «Ver y ser vistos», prólogo en (Puchades, Xavier), *Ácaros*, Colección Max Aub de premis de teatre, n.º 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 13.

²⁵⁰ Dossier de prensa.

²⁵¹ Sirera, *op. cit.*, ibídem.

frecuentes en el teatro valenciano (y aún en el español), pero por ahí pasa la renovación escénica y la esperanza de que el teatro no muera de inanición».²⁵²

Josep Lluís Sirera, por otra parte, afirma que Xavier Puchades es uno de los dramaturgos valencianos de más sólida trayectoria y con una evolución indiscutible dentro de los límites que ha trazado para su teatro: textos sin concesiones con los que proyectar al espectador una visión de la realidad que nos rodea sin maquillajes ni falsos optimismos. Sobre el trabajo de los cuatro actores opina que es excelente: el montaje requiere un esfuerzo continuo para moverse en un tono de comicidad grotesca, como es el caso de la Madre (Sonia Ortiz), u oscilar entre la pseudo-trascendencia vital y lo grotesco del Padre (Miquel Àngel Altet). O alternativamente, tratar de «comprender», de reaccionar de forma previsible a unas situaciones que no lo son para el Hijo (Nando Pascual) y la Dependienta (Maribel Bravo).²⁵³

190

Rodrigo Monts opina que posiblemente Xavier Puchades es el mejor autor entre los autores valencianos. En la obra encuentra «escenas preciosas, de una fotografía limpiísima, que contrastan, como decíamos, con la dureza de la situación; destacamos, por ejemplo: las manos a la luz del fuego, el cuerpo de la vendedora siendo frotado por una enfermera del subsuelo, la claustrofóbica cabina...».²⁵⁴

Y para mencionar un ejemplo de las críticas a las representaciones en Madrid, Eduardo Pérez-Rasilla menciona que Puchades ha escrito en sus

²⁵² Diago, Nel (20/2/2005): «Acarar, acaricias, acaronar», en *Recepción crítica de Ácaros*, en Stichomythia, «Reseñas prensa», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/acaros.html>, p. 1, (consultado: 14/8/2015). Y eso de *Cartelera Turia*, Valencia.

²⁵³ Sirera, Josep Lluís (25-30/1/2005): «Un experimento apasionante», en *Recepción crítica de Ácaros*, en Stichomythia, «Reseñas prensa», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/acaros.html>, p. 1-2, (consultado: 14/8/2015). Y eso de *El Punt*, Valencia.

²⁵⁴ Monts, Rodrigo (15/1/2004): «Posiblemente el mejor autor», en *Recepción crítica de Ácaros*, en Stichomythia, «Reseñas prensa», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/acaros.html>, p. 3, (consultado: 14/8/2015). Y eso de *Ateneaglam*, http://www.ateneaglam.com/teatro_lohemosvisto.htm.

trabajos teóricos que sus «personajes quieren ser los últimos aventureros de una sociedad sin aventuras», y, en efecto, los personajes de *Ácaros* parecen aspirar a una existencia heroica desde un fogoso discurso verbal —a veces incluso verborreico— que pretende combatir el tedio de una existencia anodina y frustrada en los ámbitos afectivo, social, profesional, sexual, etc.²⁵⁵ Además, añade:

El modelo dramático empleado en *Ácaros* recuerda a algunas composiciones de **Belbel** y a algunas variantes de lo que podríamos denominar comedia perversa, aunque, por encima de la perversidad, están el humor y el gusto por la deconstrucción, que suscita más incertidumbre o desasosiego que temor o escalofrío. Acaso sea **Beckett** —o también **Pinter**— el modelo último de todo ello, pero un **Beckett** o un **Pinter** definitivamente despojados de toda densidad y de toda gravedad, al menos aparentes. *Ácaros* mete el dedo en la llaga de soledades y decepciones, de violencias y de miedos, de amenazas y de ensueños, de imposibilidades y fracasos, pero parece hacerlo sin consideraciones morales, como si contara un chiste, que, no por macabro y brutal, resultara menos divertido.

191

7.2.9 Valoración personal

Xavier Puchades casi siempre ha creado obras fuertes, chocantes, con claros mensajes para que el público reflexione sobre asuntos sociales. Tiene un claro objetivo de mostrar la cruda realidad, aquello que resulta incómodo mirar, para concienciar. Varias obras, en colaboración con Arturo Sánchez Velasco, no tienen una historia concreta sino que se delimitan en situaciones

²⁵⁵ Pérez, Eduardo (julio 2005): «Soledades entrelazadas», en *Recepción crítica de Ácaros*, en Stichomythia, «Reseñas prensa», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/acaros.html>, p. 4, (consultado: 14/8/2015). Y eso de www.madridteatro.net, Madrid (negrita en el original).

dramáticas que apuestan más por lo chocante de la imagen que por una narración específica. Con esta obra, vemos que el autor traza una historia, aunque tampoco la delimita en un espacio y tiempo concretos, de forma que lo abstracto caracteriza la obra. Sin embargo, no tenemos una rica acción en la trama, no es una obra teatral que se caracterice por complicaciones en el argumento. De hecho, el argumento se delimita solo por dos o tres acciones: el Vendedor conoce a una chica, a esta chica la trae el Taxista a casa, están discutiendo y el joven entra en un estado cataléptico. El Vendedor mata a la Dependienta. El argumento contiene muy poca acción, mientras cobra valor el relato de los personajes. Por lo tanto, se confirma que a Xavier Puchades le gustan más las imágenes y los cuadros que contar largas historias conflictivas. Un escenario dibujado con lo necesario y esencial para lograr eso, lo hace muy patente.

192 En la obra, los personajes, esperpénticos y oscuros, viven parasitando, buscando a una víctima, y han podido encontrarlo en la Dependienta. Ella acaba atada en la casa de esta «familia», incapaz de tener el control de su propia vida; pasa la mayoría de su tiempo desmayada, probablemente porque no puede soportar esta nueva realidad de esta gente-ácaros. Incluso, la persona en quien confió, el Vendedor, quizá en un ataque de su parte perversa, la asfixia con esta capucha «de la felicidad» por la sonrisa dibujada en ella. Nos choca ver personajes que actúan como los de *Ácaros*. Su comportamiento parece inexplicable. Sin embargo, ¿nuestras vidas no están repletas de noticias de casos extremos? ¿Las guerras no constituyen un acto tan inexplicable como la vida en *Ácaros*? A pesar de que la civilización haya avanzado tanto, aún no ha podido eliminar las guerras; parece que el ser humano nada ha aprendido a lo largo de su historia. Parece que nuestra civilización, aunque ha avanzado siglos en medios tecnológicos, apenas ha dado un paso en cuanto a humanidad. Por otra parte, la explotación y sometimiento económico de los países más necesitados por los países que

tienen el poder constituye otra acción inhumana, como la condición en la que viven los personajes de la obra. Políticos, ricos y poderosos, industrias de armamentos, son los responsables de las guerras y de la esclavitud económica, en nada se diferencian de los personajes de *Ácaros*. Ellos, igual que los personajes, que quieren matar a la Dependienta para alimentarse, explotan otros países enteros y esclavizan seres humanos y les *chupan* la vida como si fueran ácaros. La pérdida de la condición humana es lo que caracteriza ambas categorías. Por eso *Ácaros* es una obra que nos recuerda lo que le puede suceder al ser humano si pierde su conciencia y su condición humana, hecho que convierte esta propuesta en una obra actual, vigente para todos los tiempos. Por lo tanto, incluso si cambiáramos la vestimenta de los personajes y la ubicáramos en otra cultura o en otra época, la obra no perdería su fuerza de imágenes y mensajes. Porque subraya el ser humano y su naturaleza mostrando su ausencia, algo que la convierte en una obra clásica.

8.1 Arturo Sánchez Velasco y su biografía²⁵⁶



Arturo Sánchez Velasco nace en Castellón el 29 de marzo del 1974. Es licenciado, como otros autores de esta promoción, en Filología Hispánica por la Universidad de València. La Universidad es un lugar catalizador para estos jóvenes dramaturgos, ya que les ayuda a iniciarse en el mundo teatral. Por lo tanto, durante estos años de carrera encauzó la afición por la escritura hacia el teatro. Combina dos facetas en su personalidad: la del autor teatral y la del guionista para la televisión.

195

Su visión como escritor teatral se enriqueció asistiendo a talleres de escritura dramática impartidos por Carla Matteini, Guillermo Heras, Rodolf Sirera, Fermín Cabal, Sanchis Sinisterra y Rodrigo García. Aunque él mismo confiesa que otros autores como Paco Zarzoso o Xavier Puchades fueron los que le «contagiaron» la afición de la escritura teatral.

Desde 2000 hasta 2007 se une al proyecto del Teatro de los Manantiales, al igual que el autor Xavier Puchades había hecho el año anterior. Con él estrena algunos de sus textos, como *Escoptofilia* (2000), *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* (2002) y *Galgos* (2004).

Ha sido galardonado con varios premios por sus obras. Por mencionar algunos: Marqués de Bradomín (1998), por *Martes 3 a. m. Más al sur de Carolina del Sur*. En 1996 se le otorga el premio por la obra *En-Cadena* en el I Certamen

²⁵⁶ Aquí no se menciona en extenso su actividad teatral, ya que en el «catálogo» se reflejan todas sus obras, estrenos y premios con todo detalle.

Internacional de Textos Teatrales de la Politécnica de Madrid. En 2002, *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*, coescrito con Xavier Puchades, gana el Premio de la crítica valenciana al mejor texto.

Como guionista ha trabajado para el programa *Autoindefinites* producido por Conta Conta Producciones y Albenà Teatre (2005-6). En 2007 es guionista en la serie de Canal 9 *Maniàtics*. Igualmente escribe guiones para los programas humorísti-cos *Evolució* (2008) y *Socarrats* (2008-9).

8.2 Referentes del autor

196 A la pregunta de qué autores han influenciado su escritura, Arturo Sánchez nos ofreció toda una lista de nombres que nos parece muy importante incluir en este estudio: Del mundo teatral menciona a Bernard-Marie Koltés, Sergi Belbel, Rafael Spregelburd, Rodrigo García, Lluïsa Cunillé, Paco Zarzoso, Angélica Lidell, David Mammet, Valle Inclán. Novelistas como Thomas Bernhard, Albert Camus, William Faulkner, Cormac McCarthy, J. M. Coetzee, John Berger, etc., también han influenciado su escritura. Del mundo cinematográfico nos mencionó a David Lynch, Atom Egoyam, David Cronenberg, Julio Medem, Mike Leigh, Michael Winterbottom, Jim Jarmusch, Kim Ki Duk, Antonioni, etc. Por último, series de televisión como *Los Soprano*, *The Wire* o *Dexter*. Teniendo en cuenta estas dos últimas series, podemos comprender la presencia de asesinatos y el psicologismo presentes en las obras *Turquía* y *Legado de C*.

El autor se siente más identificado con Rafael Spregelburd y Angélica Liddell: «siendo ambos tal vez polos opuestos, me siento afín por diferentes aspectos. Los juegos dramaturgicos de Spregelburd; la visceralidad de

Angélica. Podría incluir aspectos de muchos otros de los mencionados. Berhard, Coetzee y McCarthy en novela, especialmente».²⁵⁷

Para él, su obra más emblemática es *Turquía* porque, como él mismo describe, se sintió plenamente satisfecho por el resultado y del montaje final. «Fue un esfuerzo enorme. Además, el proceso de la escritura fue una tarea de aprendizaje, a través de continuas reescrituras y acercamiento a la idea concreta que había al final del todo». Arturo Sánchez confirma que «no era experimentación sin saber dónde podía acabar —como podía haber en mis primeras obras—, sino para llegar a un punto concreto».

Hace poco veía un reportaje sobre Kieslowsky donde exponían su evolución, desde las creaciones de análisis social de la Polonia tardo-comunista hasta los retratos más profundos y universales de sus producciones europeas. Mi viaje, creo, tal vez ha sido el inverso y ha sido sobre todo con Turquía donde he sentido la necesidad de acercar lo universal (ya que lo que narra no deja de serlo) al entorno más inmediato, el del ambiente político social de Valencia. Tal vez es una simple cuestión histórica, más bien coyuntural. Ahora parece que hay un deber ineludible con la crítica a una clase corrupta y una sociedad conformista.

197

Por eso, no es de extrañar que *Legado de C*²⁵⁸ aparezca también como una respuesta a su compromiso con la sociedad y la política. Si en *Turquía* unir lo individual con lo universal era como una primera muestra, con *Legado de C* vemos la maestría del autor en reunir lo íntimo con lo público, lo individual

²⁵⁷ Extracto del cuestionario contestado en 2012. Todas sus afirmaciones en este apartado se basan en este cuestionario.

²⁵⁸ *Legado de C* no se ha incluido en el análisis de las obras que figuran en el capítulo: «Elementos constitutivos de las obras tratadas en paralelo entre los tres autores» ya que su escritura fue posterior a la escritura de este capítulo. Sin embargo, un extenso artículo sobre la misma se puede leer en: Papamichail, Marietta (2014): «La afectividad, el amor, lo familiar y lo político en las obras de Arturo Sánchez Velasco», en *El sexo del teatro, arte y posmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, ed. Maestro, Jesús, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 157-177.

con lo común, lo familiar con lo político. Se desvelan los contrastes más profundos del ser humano y eso provoca que el espectador se cuestione a sí mismo.

Él no aspira a escribir teatro con unos objetivos o intenciones claras que quiera transmitir al público. Más bien, escribe sobre ideas que se generan a un nivel interno y que van creciendo. Al final, expulsarlas es una necesidad profiláctica.

Arturo Sánchez confiesa que, por encima de dramaturgo, se siente escritor. El teatro es la forma que ha encontrado para proyectar determinadas ideas. Él no cree que el teatro sea necesariamente la mejor manera de comunicar sus ideas, solo a veces. «Al principio me interesaban los recursos: el diálogo, la construcción de personajes. El teatro te hace ser más consciente de ellos. Al final lo más importante es la experiencia teatral, el formar parte de algo que va más allá de la propia escritura».

198

Sobre el teatro de hoy en día, opina que «después de una profunda revisión de las teorías marxistas aplicadas a la crítica teatral se ve cómo la dramaturgia actual sufre los efectos de una infancia pegada al televisor»²⁵⁹. Una afirmación que también tratamos en el capítulo «Características de la nueva dramaturgia».

8.3 Análisis de la obra *Polar* de Arturo Sánchez²⁶⁰

8.3.1 Ficha técnica

Estreno: (2/3/2006): en Teatro de los Manantiales, Valencia

Compañía: Teatro de los Manantiales

²⁵⁹ Sánchez, Arturo (1999): *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 4*, IV Muestra de Teatro Español de Auto-res Contemporáneos, Alicante, p. 24.

²⁶⁰ Para el análisis hemos contado también con una representación grabada en DVD aparte del texto.

Director: Paco Zarzoso

Espacio escénico: Ximo Flores

Intérpretes:

Cajera: Sonia Ortiz

Compañero: Joan Carles Bohigues

Guardia: Javier Huertas

Vendedora: Ruth Atienza

8.3.2 El argumento

199 Tenemos dos historias paralelas en *Polar*. Una referida a una expedición ártica desaparecida en 1968 y otra transcurrida entre los trabajadores de un banco en la actualidad. En el Glaciar Ártico hay una expedición científica formada por dos miembros: Abel García Soto, meteorólogo, y Ricardo Gómez Mateu, fotógrafo. Ellos emiten señales por la radio cuando comunican con la base; señales que, por una razón desconocida, las recibe también una cajera de un banco en tiempo actual. En segundo plano vemos las relaciones que mantienen los personajes que trabajan en ese banco y una dependienta de una tienda de electrodomésticos cercana.

8.3.3 El conflicto

En cuanto a la historia de la expedición del 1968, el conflicto está muy claro (posición centrada): dos hombres están en una expedición en el Ártico y por la llegada de una ventisca se prolonga la estancia de ambos hasta el punto que sus vidas comienzan a peligrar, porque se acerca la época del deshielo. Como el equipo de rescate no aparece y pierden todo contacto con la base, al final deciden moverse hacia el Sur. Con la ventisca, perdieron unos perros. Luego, se perdió Ricardo y al final Abel se quedó sin provisiones, pues las

llevaba Ricardo en su trineo. Decide salir en busca de Ricardo, algo que también resultó fatídico para él.

Las noticias sobre la historia de la expedición se reciben por la radio que tiene la cajera de la historia actual. Para estos personajes, el conflicto no está tan claro (posición subtextual). A la cajera no le cuadra la caja; la dependienta rompe los cristales de su tienda de electrodomésticos y no quiere visitar el museo prehistórico porque «no le dice nada»; el guardia del banco decide cambiar de trabajo porque no le gusta trabajar allí y consigue ser guardia en el museo prehistórico; el compañero de la cajera intenta establecer una relación con ella, aunque no lo consigue. A pesar de que hemos descrito los problemas de los personajes, observamos que no hay un conflicto aparente, por eso hace falta indagar a fondo de lo que sucede en escena para poder llegar a una conclusión.

200

En un principio se genera un contraste entre las dos historias: por una parte asistimos a lo épico, dos científicos a punto de morir congelados en el Ártico. Su vida peligra, por eso sus actos se tornan épicos, los vemos como héroes que inmolan sus vidas en el altar de la ciencia. Ellos quieren vivir, pero no lo consiguen. Por otra parte, vemos los trabajadores del banco y la dependienta, quienes llevan una vida completamente segura, sin ninguna adversidad, y cuyo único problema es que no les cuadra la caja o que se ha estropeado el frigorífico de la cajera. Viven en la abulia del mundo moderno, donde todo está diseñado o programado. Este clima recuerda un fragmento de la obra *Desidia*, de Xavier Puchades:

[...] todo está preparado para no fracasar Nuestras vidas no tienen ningún riesgo En un día sabes lo que va a ocurrir el resto de la vida Si algún día tengo hijos los llevaré a hacer pesca submarina escalada libre paracaidismo peleas de perros Y les contaré las versiones originales

del hombre del saco y del lobo Quiero que mis hijos crezcan con normalidad.²⁶¹

Por consiguiente, los científicos viven una vida en la que sus actos tienen consecuencias como la muerte, mientras que los otros viven una vida sin emoción, sin tener un objetivo; parece que desprecian sus vidas y las viven sin sentido. Eso se confirma por lo que dice el Compañero sobre Carolina (la Cajera) y la radio que escucha: «Solo la escucha cuando se queda sola, apenas se oye en el exterior. Pero apuesto a que no deja de escucharla ni cuando duerme. Es como si buscara la vida inteligente en el espacio» (escena X)²⁶².

Otro tema de la obra es la rebelión. Al principio del espectáculo, el Guardia no puede pasar por el centro para ir a su trabajo porque al día siguiente hay fútbol y está lleno de seguidores. Más tarde, en la tienda, en una pantalla se ven imágenes de los *hooligans* y vemos a la Vendedora, quien ha echado piedras a las ventanas de su tienda y ha roto todos los cristales, al igual que ha hecho con el banco, el McDonald's y la furgoneta de El Corte Inglés. Parece que quiere acabar con el consumismo, el capitalismo y el reparto injusto de los bienes en la Tierra, porque crean gente demasiado rica y demasiado pobre. El Compañero dice que el discurso de Juan Antonio Samaranch, del Comité de los Juegos Olímpicos: «Hago un llamamiento a todos los jóvenes para celebrar los nuevos Juegos Olímpicos», significa en realidad, «hago un llamamiento a todos los jóvenes del mundo no para usar condones, no para acabar con el empleo basura, para reventar las especulaciones, para incendiar bancos, una llamada a la desobediencia civil, algo de provecho que de verdad sirva de algo, vamos a celebrar los nuevos Juegos Olímpicos». El autor, mediante estas reclamaciones del Compañero,

201

²⁶¹ Texto inédito, sic.

²⁶² Texto inédito, por lo tanto todas las citas de esta obra se han basado en la copia digital que nos proporcionó el autor.

incita una rebelión que quizá podría acabar con los problemas de la sociedad, o aunque no fuera así, por lo menos despertaría y concienciaría a la gente.

8.3.4 La trama

202 Todas las acciones, tanto en la historia de la expedición como en la contemporánea, siguen el orden cronológico, menos la situación dramática final de los dos científicos. En la escena XIX, Abel emite una señal de que Ricardo se ha perdido y que, como él tiene todos los víveres, saldrá en su busca. En la escena XXI están los dos exploradores en la nieve, andando. Abel dice que tienen que volver a casa, porque el Polo está a tres días de camino. Sueñan que el tiempo empieza a retrotraerse. Este momento parece ser justo antes de perderse Ricardo en la nieve intentando volver a la base. Y en la escena final, nos trasladamos a principios de marzo, al primer día de la expedición, cuando todo estaba bien. Este cambio en el orden cronológico de la escena final de la obra, aunque proporciona un final más «feliz», es trágico, porque los espectadores saben el final fatídico que les aguarda.

Tenemos elisiones que se estudiarán más adelante en la estructura. La historia de la expedición se intercala en la contemporánea, de forma que los fragmentos de las emisiones de radio escuchados mientras se comunican los científicos con la base resultan ser interpolaciones.

Los dos planos de la historia crean una sensación de verosimilitud-realidad y ficción. El autor ofrece datos concretos para la historia de los científicos: el año en que se perdieron en la nieve, fragmentos del cuaderno de bitácora de Abel, etc., con lo cual uno puede llegar a creer que se trata de una historia real. Eso tiene como efecto de crear un contraste entre la supuesta realidad, la expedición, y la ficción, la historia de los trabajadores del banco y de la dependienta de electrodomésticos. Además, metafóricamente,

percibimos que la historia en la que los personajes luchan por su vida es la que tiene sentido, en consecuencia, es la real; mientras que la otra, la de los personajes que viven sus vidas desaprovechadas, es la ficticia o la falsa. Sin embargo, es un truco del autor para conseguir la verosimilitud, porque, a pesar de los datos que se proporcionan, la historia de la expedición es también ficticia.

La historia del Polo Norte se desarrolla en unos meses, mientras que la actual transcurre en una semana. Por lo tanto, las elisiones equilibran el tiempo dramático con el tiempo que dura la obra en escena. La trama es analítica para las dos historias: la primera se centra en la muerte de los científicos y la otra solo describe una semana de la vida de los personajes de la ciudad.

203 **8.3.5 La estructura**

8.3.5.1 Planteamiento

Prólogo: en el texto hay unos fragmentos del cuaderno de bitácora de Abel García Soto que hablan del ambiente polar, del frío, e intentan explicar cómo se siente al vivir allí. Estos fragmentos no se incluyen en la representación que se hizo.

Jornada 1, situación dramática I:

En el banco, una cajera está contando el dinero. Tiene una radio en su despacho por donde se reciben las voces de la expedición: Abel informa a la base sobre su posición y la amenaza de una ventisca.

Jornada 2, situación dramática II:

(Elisión temporal entre las dos situaciones, ya que estamos en el cierre del día siguiente, como nos indica el título. A pesar de ello, en la representación no se puede apreciar el transcurso de un día).

La cajera no podía salir del trabajo dentro de su horario laboral, porque el guardia ha tardado en llegar y ella no podía dejar tanto dinero allí. A causa del fútbol, el guardia no podía llegar al centro de la ciudad. La cajera dice que vive en la esquina donde está la tienda de electrodomésticos. Luego, hablan de la seguridad y el guardia le informa que incluso el blindado de caja es vulnerable.

8.3.5.2 Nudo

204 Jornada 2, situación dramática III:

(Aquí también tenemos una elisión corta entre las situaciones II y III).

La cajera intenta cuadrar la caja. El compañero le dice que lo deje, porque es muy tarde, pero ella no quiere y él recoge sus cosas para irse a comer. Mientras tanto, hay un cliente esperando fuera que quiere entrar y el Guardia viene para avisar; pero el Compañero dice que no, que el banco está cerrado. Se oye la radio y la voz del científico de la expedición de que la ventisca no ha cesado y que es 11 de mayo de 1968. Se oyen interferencias y se pierde la voz y la comunicación con la base. La Cajera siente que están a punto de desaparecer y lo comenta al Guardia. Le dice que ya han desaparecido hace treinta años y que en la radio salen estas voces, una y otra vez se repite la misma historia durante semanas. El Compañero aparece y se van con el Guardia, y en el último momento la Cajera recoge también sus cosas y se va con ellos.

En esta escena se plantea el nudo, porque empiezan los problemas de la expedición, que acabará finalmente con su desaparición.

Situación dramática IV:

(Elisión temporal desde que salieron del banco hasta después de terminar de comer. Carolina, la Cajera, no fue con ellos).

El Compañero y el Guardia están en la calle y el primero se arrepiente por no haber ido a un japonés para comer. Parece que ven a lo lejos a Carolina y se preguntan cómo habrá acabado todo. El Guardia confiesa que antes era policía y lo dejó porque «llevaba palos como un saco».

Jornada 3, situación dramática V:

205

(Elisión: ha transcurrido la mañana laboral en el banco. Nos situamos en el mismo día después del trabajo).

La Cajera está en la tienda de electrodomésticos. La Vendedora se queja porque el día anterior no la dejaron entrar en el banco, cuando ya habían cerrado. La Vendedora pide ver frigoríficos, ya que el que tiene está estropeado: se queda abierta la puerta y enfría toda la casa. En la tienda hay un cristal roto porque el día anterior le robaron a la tienda, se lo llevaron todo menos las neveras. Finalmente, la Cajera le dice que vuelva mañana al banco y que la atenderá.

El frío que invade la casa de la Cajera hace de nexo entre las dos historias: los científicos viven en el ambiente polar con temperaturas inhóspitas y a ella se le enfría también la casa por un frigorífico roto.

Situación dramática VI:

(Elisión temporal desde la escena anterior en la tienda de electrodomésticos y el día siguiente, cuando la Vendedora acude al banco).

La Vendedora acude al banco y el Guardia le deja entrar. El Compañero le atiende, pero ella pide ver a la Cajera, aunque ella no está allí. El Compañero dice a la Vendedora que necesita comprar una grabadora de DVD, porque no le funciona la que tenía. La Vendedora le contesta que puede pasar cuando quiera. Aparece la Cajera y quiere atender a la Vendedora, pero al final le atiende el Compañero. La Vendedora explica que su hijo está en Oslo, Noruega, con su padre. Le quiere enviar dinero, aunque él no lo necesite y ella sí. La Cajera ve la foto de su hijo y le pregunta si se encuentra con él. Ella contesta que no puede ser. Al final, la Cajera enciende la radio y se oye la voz del científico Abel: anuncia que la ventisca ha remitido, pero ya están a 15 de mayo y es la época de deshielo y es peligroso permanecer allí. Si no envían un equipo de salvamiento, entonces ellos intentarían llegar a la base.

206

El hecho que la Vendedora tenga familia en Noruega, un país nórdico y frío, hace otra vez de nexo entre las dos historias de la obra.

Situación dramática VII:

(Elisión: el tiempo transcurrido desde cuando están en el banco hasta cuando Carolina va a la tienda de electrodomésticos; podría ser la misma tarde).

Carolina está otra vez en la tienda de electrodomésticos y la Vendedora le explica cómo es el proceso de desescarche de un frigorífico industrial, que se parece al deshielo de fin de invierno (alusión a la historia del Polo Norte). Aunque la Cajera le hace preguntas sobre su hijo y sus memorias de Oslo, ella le contesta solo sobre la función del frigorífico. La Cajera añade que estuvo en Oslo, aunque, como no recuerda muy bien, es posible que fuera otra ciudad

del Norte. Al final, la Cajera dice que tal vez vaya mañana para comprar el frigorífico y que en este momento estuvo allí porque quería compartir su recuerdo de Oslo.

Jornada 4, situación dramática VIII:

(Elisión: desde el día anterior hasta el momento que están de nuevo en el banco).

En el banco está la Cajera y el Guardia le confiesa que no le gusta trabajar en el banco y que se lleva mal con el Compañero. Lo deja en el bar y lo recoge al final de la jornada. Y tiene miedo mientras conduce el furgón llevando tanto dinero, por si alguien provoca un accidente para intentar robarle. Le cuenta que es el último día de trabajo y lo envían a ser guardia en una exposición.

207

Carolina está en la tienda de electrodomésticos y mira unos aparatos más viejos. Se da cuenta que allí los televisores no están encendidos, como pasa normalmente en otras tiendas. La Cajera dice que la Vendedora es buena cliente, y ella contesta que también le cae bien Carolina y que le dejaría la película *Marnie* de Hitchcock, si compra también el vídeo. Carolina se va y dice que volverá en otro momento.

Situación dramática X.

(Elisión: nos trasladamos a otro momento del mismo día en el Banco, puede ser el de la situación anterior, cuando Carolina estuvo fuera en la tienda).

En el banco está el Compañero, que está sentado en el lugar de Carolina, y el Guardia. Este último se despide, que es su último día de trabajo.

El Compañero propone ir a comer o a cenar para celebrarlo. Deciden esperar a Carolina y mientras tanto encienden la radio: se oye la voz de Abel: cuenta un chiste para sentirse mejor, ya que con tanto frío es el único recurso que queda.

Jornada 5, situación dramática XI:

(Elisión: ya estamos al día siguiente).

A la Cajera no le cuadra la caja, le faltan veinte euros. El Compañero le dice que no hay ningún problema. Al final, mira al suelo y encuentra los veinte euros que faltaban, le dice que lo podría invitar a comer, o mejor en su casa, para agradecérselo.

208 Situación dramática XII:

(Elisión: el tiempo desde el cierre del banco hasta la tarde).

El Guardia está en la tienda de electrodomésticos y las pantallas están todas encendidas. Por eso pregunta si ahora la tienda tiene un ambiente más hogareño (eso fue una sugerencia de Carolina la última vez que estuvo). El Guardia no sabe responder y le invita a la exposición, en el Museo de Ciencias Naturales, donde hay un mamut. Él ha venido para recoger el frigorífico y llevárselo a Carolina.

Situación dramática XIII:

(Elisión: solo vemos otro momento de la misma tarde y no toda la tarde).

El Compañero acude a la tienda de electrodomésticos. La Vendedora le propone ir a ver una película en la filmoteca, pero a él no le gusta la que

ponen hay: *Luz de gas*. Le pregunta por qué aún no ha arreglado el cristal y ella contesta que unos *hooligans* atacaron al cristallero mientras llevaba el cristal, y por lo tanto no pudo cambiarlo. Ella dice que tiene una fractura dentro de ella, no en el cristal. Confiesa que ha llegado el responsable del seguro y se extrañó, porque los cristales no han caído en el interior sino fuera, algo que supone que han roto el cristal desde dentro. Dice que lo ha roto ella, aunque luego lo desmiente. La vida de la Vendedora resulta poco clara, parece que tiene problemas, pero no se nos ofrecen más detalles. La fractura que tiene dentro aludirá a algún dolor psíquico o a algo que le atormenta.

Situación dramática XIV:

(Elisión: solo vemos otro momento de la misma tarde).

209

El Guardia está con la nevera fuera del portal de Carolina. Lo encuentra el Compañero. Carolina no está en casa. El Compañero dice que va al gimnasio e invita al Guardia también para entrenar, aunque con cuidado para no hacerse daño, ya que el Guardia dice que no quiere marcas en la cara. Deciden dejar la nevera en la tienda de electrodomésticos. Al final, el Compañero advierte al Guardia que no debería hacerlo más, que los de seguridad le han visto, aunque no se nos aclara qué.

Situación dramática XV:

Se oyen de nuevo las conversaciones de Abel y de la base. Les recuerda que hay que sacarlos de allí porque es muy peligroso por el deshielo. La base Ellesmere les contesta que están en ello y que en dos días los recogerán. También les anuncia una desgracia: ha muerto la familia de Ricardo en un accidente de metro en Madrid, su mujer y sus dos hijos.

8.3.5.3 Desenlace

Jornada 6, situación dramática XVI:

(Elisiones: el tiempo transcurrido desde el día anterior hasta el momento que están en el museo).

Están en el museo y se encuentra accidentalmente Carolina con Rocío (la Vendedora). La Cajera busca al Guardia y aconseja a Rocío que vaya a ver el mamut, porque tiene mucha fuerza, es una de esas cosas que uno no tiene que perderse. Ella no parece muy convencida y las descripciones de Carolina puede que le causen ansiedad y miedo, como ella dice al final.

El hecho que en el museo hay un mamut sirve de nuevo como nexo entre las dos historias.

210

Situación dramática XVII:

(Elisión temporal entre las escenas XVI y XVII).

La Vendedora se encuentra con el Guardia en el museo. Ella quiere irse sin haber visto el museo. Pero el Guardia no la deja salir, le obliga a recorrer todo el museo porque merece la pena, especialmente el mamut, y solo tardará media hora en hacerlo. Además, a esa hora habrá acabado su turno y podrá estar con ella. Le dice que en la sala de Mamut hay una recreación del ambiente glaciario a solo 10° C de temperatura. Ella contesta que odia el frío, no lo soportaba cuando vivía en Oslo.

Situación dramática XVIII:

(Elisión de solo unos minutos entre las dos últimas escenas).

Rocío, apenas ha avanzado una sala y se encuentra con el Compañero. Sin dejarlo hablar, le cuenta enfadada que no soporta los museos, ni el mamut, porque se siente vulnerable y desnuda. Incluso lo puede ver, pero no sabe qué hacer con ello, no tiene nada que pensar ni nada que sentir. Aquí se ve el atormentado mundo interior de Rocío.

Nocturno 6, situación dramática XIX:

(Elisión entre el momento que Carolina y el Compañero se fueron del museo para ir a casa de la Cajera para cenar).

211 En el salón de casa de Carolina está el Compañero. Están cenando. La Cajera le propone ver una película pero él no quiere. De repente se oyen ruidos y es la radio de Carolina. Se oye la voz de Abel: emite la señal de la desaparición de Ricardo. Dado que las provisiones las llevaba él en su trineo sin perros, Abel, sin víveres, decide ir a salir a buscar a Ricardo, grita desesperadamente para tratar de recibir una respuesta. Carolina apaga la radio y dice que uno llora por todo, por las guerras que ve en la tele y por todo lo demás.

El hecho que haya desaparecido Ricardo es un hecho sorprendente, por consiguiente tenemos un punto de giro en la historia que no esperábamos.

Situación dramática XX:

(Elisión: desde que el Compañero se va de casa de Carolina para llegar a la tienda de electrodomésticos).

La misma noche en la tienda de electrodomésticos, las pantallas están encendidas y muestran, unas los *hooligans* y otras los Juegos Olímpicos de Sydney: La Vendedora está entre los cristales rotos de la tienda, ahora ya están rotos todos los escaparates. Rocío afirma al Compañero que fueron los *hooligans*. Y que lo rompieron todo desde dentro. El Compañero no le cree y ella afirma que fue ella y que tiró piedras también contra el banco y contra el McDonald's y el camión de reparto del Corte Inglés. El Compañero dice que el lunes se irá del banco y le afirma que la culpa la tiene Juan Antonio Samaranch, por el llamamiento que hizo en las Olimpiadas (véase «El conflicto»). La Vendedora le contesta que en aquel momento le gustaría ir a ver el mamut que no vio. Es el único momento que ella quiere enfrentarse con su mundo interior y sus recuerdos. Los dos se besan.

Aquí hay otro punto de giro sorprendente en la historia, al verse que es la dueña de la tienda quien rompe todos los cristales de las ventanas.

212

Situación dramática XXI:

Los dos exploradores de la expedición caminan en la nieve. Abel siente la mitad de su cuerpo congelado. Cuenta su sueño a Ricardo: parecían felices, sentados, los dos esposados, en una estación de tren y de repente aparecen dos siamesas, unidas por el hombro. Era como encontrar la pieza imposible de un puzzle. Y estaban enfrente de ellos y cada uno quería aquella que estaba enfrente de su compañero, pero era imposible cambiarlas porque estaban unidas por el hombro. Y entonces Ricardo lo despertó. Dicen que les gustaría ir al lugar señalado como Polo Norte y bromean con lo que encontrarían allí: ¡quizá un puesto con perritos calientes!, y sueñan con poder ver el tiempo retrotraerse.

Después, se oyen otra vez sus voces en la emisión de la radio de la Cajera: con un salto temporal, se trasladan los dos a las instalaciones de la expedición; Abel anuncia que es el primer día, 2 de marzo, la temperatura inferior a -30° C y que tienen ganas de jugar a las cartas.

Un rasgo importante de la estructura global es que la historia de la expedición sí que tiene una estructura tripartita mientras la otra, no. En esta última no hay ningún planteamiento, conflicto y desenlace, solo presenciamos la vida corriente de unos personajes, aunque eso no quiere decir que en la estructura no haya momentos de tensión que marcan un ritmo, sobre todo en la vida de la vendedora de electrodomésticos.

8.3.6 Personajes

213

Los personajes de *Polar* viven en una sociedad consumista, donde aparentemente todo va bien para todos, pero en el fondo viven adormecidos en dicho bienestar. Gracias a los grandes esfuerzos de los héroes del pasado que han luchado en guerras y han dado su vida por la libertad, los personajes pueden disfrutar de un desarrollo económico, muy evidente en la época en la que se escribió *Polar*. Todo lo contrario de lo que sucede hoy con esta aplastante crisis, que crea serios problemas económicos a muchos ciudadanos de Europa. Por una parte, los científicos están a punto de perder su vida, agonizando en medio de la nada, en el Polo Norte, mientras que los personajes no tienen otro problema que cuadrar la caja del banco, o el hecho que el Compañero no pudo grabar la película del día anterior porque su DVD se había estropeado, o que el trabajo del Guardia no le gusta y consigue un traslado al Museo Prehistórico. La vida de ellos es muy plana, sin cambios, no hay ninguna acción que les permita crecer a nivel personal, no tienen nada que arriesgar en sus vidas, parece que viven sin ninguna motivación seria. Sus vidas no tienen ningún sentido.

En el texto no se describe la apariencia física de ningún personaje. Sin embargo, en la representación se pueden apreciar las siguientes características: Todos son jóvenes y se visten de una manera juvenil, casual. Carolina está vestida de una camiseta roja y de falda corta y lleva unas antenas en el pelo rizado y recogido. Rocío, se viste en negro, pantalón, camiseta y americana. El Compañero lleva traje marrón y el Guardia el traje marrón con corbata, adecuado para su profesión.

214 Carolina es una persona sensible, lo indican las dos antenas que lleva en la cabeza, un rasgo extraño para nuestra realidad, pero no para la realidad de la obra. Su radio recibe las señales de la expedición de 1968 y ella está atenta con la radio, tanto en casa como en el trabajo, para saber la suerte de los científicos. Le interesa saber qué le va a pasar a esta gente que vive unas condiciones tan peligrosas. Cuando el destino fatídico de ellos se avecina, ella dice que con tantas noticias tristes —en la radio o en la tele— uno no deja de llorar. Además, es honesta en su trabajo. Se queda haciendo horas extras hasta que la caja le cuadre, y cuando le falta dinero está dispuesta a pagarlo de su bolsillo. Incluso, cuando el Compañero le dice que si no cuadra no puede hacer nada más, ella insiste y no se va a comer con los demás. Por otra parte, desea comunicarse con la chica de la tienda de electrodomésticos, con Rocío. Le atiende aunque el banco está cerrado, le pregunta sobre su hijo, quiere compartir con ella sus recuerdos de aquel país frío que visitó una vez. Mantiene buenas relaciones con los compañeros; van a comer o cenar juntos, el Guardia recoge por ella el frigorífico para llevárselo a su casa, ella va a visitar el museo donde él tiene un nuevo puesto. Como el Compañero una vez la ayudó a cuadrar la caja un día, le invita a cenar para agradecerse. Así, cenan los dos en casa de Carolina. Él quiere algo más de ella, se aproxima quizá para besarla cuando escuchan las emisiones radiofónicas de la expedición, pero Carolina lo rehúsa sutilmente.

Rocío por su parte es introvertida, distante y no corresponde a los intentos de Carolina de conocerla. A las preguntas que le hace sobre su hijo Rocío se calla y no contesta, intentando desviar la conversación.

Cajera: Nadie debería vivir sin saber qué es el deshielo cada año. (*Mirada inquisitiva*). ¿Qué recuerda de allí?

Vendedora: (*Incómoda*). Frío. (*Pausa*). ¿Ya le he dicho que es automático? [se refiere al frigorífico].

Cajera: ¿Y su hijo?

Vendedora: No entiendo.

Cajera: ¿No lo recuerda? Quiero decir, me lo imagino jugando en el hielo, con la nieve. Esas cosas son las que quedan en memoria. ¿No?

Vendedora: [siguiendo hablando sobre el frigorífico] Hay que realizar el proceso [de desescarche] de ven en cuando, por rutina. Mientras la escarcha se retira de las paredes de frigorífico, todos los productos almacenados inician a su vez su reaparición.

215

Cuando le piden que visite el Museo de Ciencias Naturales donde está el mamut, que todos afirman que es el más impresionante y que tiene la fuerza de cambiarles, ella no quiere ir. Confiesa a Carolina que eso le produce ansiedad, incluso miedo. Al final de la obra afirma que se arrepiente de no haber ido a verlo, y que ahora desea ir al museo para cogerlo, descuartizarlo y conservar cada pieza en las neveras de su tienda, porque allí se conservará mejor, estará congelado. Para comprender su comportamiento, habría que descifrar lo que simboliza el mamut. El mamut pertenece al pasado, está frío, congelado y mantiene también un nexo con la ciudad de Oslo donde ella vivía con su marido y su hijo, quienes, por razones que desconocemos, ya no están con ella. Probablemente este mamut le recuerda un pasado que quiere olvidar, o al verlo se siente enfrentada con sus propios miedos, sus propios fantasmas.

Sin embargo, ella, un poco cobarde, no puede ir a ver el mamut; no puede enfrentarse con sus miedos; tiene los recuerdos congelados, no quiere enfrentarse a ellos. Aunque el Guardia no la deja irse sin que lo vea y aunque Carolina le incita para que vaya a verlo describiendo esta experiencia como muy positiva, ella se va del museo sin hacerles caso.

Otro rasgo llamativo del personaje de Rocío es su rebeldía. En una primera ocasión, rompe el cristal de su tienda y lo deja días sin arreglarlo; en una segunda, rompe todos los cristales de su negocio y confiesa que ha tirado piedras al banco, a McDonald's y a la furgoneta de El Corte Inglés. Parece que, aunque no tiene la fuerza de quitarse el peso del pasado y enfrentarse con sus miedos, ella es valiente:

No lo soporto. No insista usted también en que debo ir a la sala "El mamut que vino del frío". No quiero verlo. No me gusta estar en el museo, nunca lo he soportado. Es el lugar donde más retrasada con el mundo entero puedes sentirte. Vulnerable. Es como si yo siempre fuera, mientras los demás vuelven. Mire su propia mirada. Me siento desnuda.

216

Aunque no es valiente con sus propios miedos, para enfrentarse a su mundo interior, sí que encuentra el valor para los actos de rebeldía. Por una parte, quizá por no enfrentarse con el pasado y a los miedos, se siente esclavizada, y por eso llega a romper los cristales, como un acto espasmódico o de liberación, ya que es incapaz de enfrentarse con su mundo interior. Romper cristales es una reacción visceral, sustitutoria de enfrentarse consigo misma. Parece que algo le pesa desde el pasado: ya no está con su familia y no es que no le interese, porque va al banco para hacer una transferencia a su hijo. Y cuando Carolina le pregunta si ve a su hijo ella lo deniega o cuando pide saber cómo era cuando vivía con ellos, ella sigue explicando la ficha técnica de los frigoríficos y no contesta. Por otra parte, el acto de tirar piedras a las comercios más potentes: el banco, McDonald's, El Corte Inglés, significa

que quiere protestar o acabar con el capitalismo y consumismo que adormece a la gente. Como hemos dicho, los personajes viven una vida segura, sin preocupaciones, no tienen que arriesgar por nada, sus vidas no peligran. Quieren ser ellos los propios dueños de sus vidas, vivir despiertos, pero no saben cómo hacerlo, y una manera de protesta es tirar piedras a los monstruos del consumismo.

El Guardia, un buen trabajador, era antes policía y lo dejó porque ya no soportaba las tensiones. Aunque todos disfrutan de un bienestar dichoso, vemos que no falta el salvajismo de la sociedad. Para evitar eso se hace Guardia, pero tampoco está contento en el banco, porque no lo lleva bien con su compañero, lo deja en un bar y lo recoge al final de la jornada; y por otra parte, tiene miedo que alguien le ataque mientras está con la furgoneta al cargo de tanto dinero. Quiere una vida aún más tranquila, por eso pide un traslado. Lo designan guardia de un museo y ahí está muy contento, pues ahora vigila objetos de incalculable valor, le gusta el ambiente y el mamut le fascina.

217

El Compañero es también agradable, no es exigente con Carolina cuando no le cuadra la caja, es buen compañero, sugiere que vayan a cenar todos para celebrar el hecho que el Guardia cambia de trabajo. Parece que le guste Carolina. Cuando está cenando en su casa, aprovecha para acercarse a ella, quizá para besarla, pero la Cajera rehúse sutilmente. Él también siente que las cosas en la vida «no van bien», a pesar de esta tranquilidad y bienestar, y cuando ve el acto de rebeldía de Rocío, dice que ya comprende qué quería decir Juan Antonio Samaranch con su discurso: que todos deberían rebelarse en contra de los empleos basura, incendiar bancos, reventar las especulaciones, es decir, acabar con todo aquello que enferma la sociedad. La economía, en ese estado, proporcionaba un bienestar a la sociedad; sin embargo se trata de una prosperidad falsa, porque se basa en la corrupción, en la especulación y en la manipulación de países subdesarrollados para obtener la fuente de materias primas requerida por el sostenimiento de la prosperidad.

Por eso, tales momentos de protesta de Compañero y Rocío son momentos de lucidez y de conciencia, se dan cuenta que la vida que tienen no es la que han decidido ellos, no es la que quieren.

Otro fenómeno importante que rige las vidas de los personajes de la historia contemporánea es la falta de emoción. Los vemos que viven sin sentimientos, solo trabajan, salen de vez en cuando, ven películas, se relacionan, pero no hay ningún indicio de implicación sentimental, son apáticos. Parece que no corre sangre por sus venas, que no son humanos. Viven en una esfera segura, sin preocupaciones, sin nada que tenga sentido en sus vidas y son deshumanizados. El único personaje que muestra algo de sentimiento es la Cajera, por su interés por la expedición y por decir que todas estas noticias tristes de la televisión o la radio no le causan nada más que llanto. Dice: «Estoy cansada. Lloras por todo. Enciendes la tele, lloras. Enciendes la radio, lloras. Abres la ventana del patio y lloras. Por todo lo que ves, por todo lo que oyes, lo que te toca decir».

218

La vida de los científicos, como ya hemos mencionado, contrasta con la vida plana de los trabajadores del banco y de Rocío. Y su situación se hace aún más trágica cuando desde la base les anuncian que la familia de Ricardo ha muerto en un accidente de metro en Madrid. Sin embargo, tampoco se nos muestra la reacción de Ricardo ante esta pérdida, no vemos ningún indicio de sus sentimientos al oír que su mujer y sus dos hijos ya no están vivos. Quizá el autor quiso evitar sentimentalismos o explicitar lo que ya se sobreentiende. Para terminar, en sus últimos momentos de vida vemos que lo único que pueden hacer era decir bromas o soñar, cuando ya la muerte inevitable está tan cerca. El humor y la imaginación son los únicos salvavidas para estos momentos fatídicos y el coraje es lo que caracteriza sus vidas. Saben que van a morir y se ríen, no rompen a llorar, por eso sus vidas son aún más trágicas.

Todos los personajes están focalizados de una manera que nos generan la simpatía, nos acercamos a sus vidas, a sus problemas y los vemos con ojos positivos. Los científicos generan más simpatía por su final tan trágico.

8.3.7 Tiempo

Como queda muy bien reflejado en la estructura de la obra, las elisiones temporales subrayan la condensación en la velocidad interna y la correspondiente aceleración en la velocidad externa; por consiguiente, la trama avanza más rápido y nos concentramos solo en los hechos más llamativos de la obra.

En la historia actual, los sucesos ocurren en una semana aproximadamente, ya que el propio autor remarca los días en los títulos de las situaciones dramáticas. El tiempo de la historia de la expedición ocupa un espacio más largo: desde marzo hasta mayo.

219

En cuanto a la distancia temporal entre los espectadores y la obra, es retrospectiva para los personajes de la expedición en el Polo Norte, ya que ellos se sitúan en el 1968, mientras que en la historia más actual la distancia es cero. Hay un referente histórico, pues en las pantallas de la tienda de electrodomésticos se ven imágenes de los Juegos Olímpicos de Sídney; eso fue en 2000, por lo tanto este es el año en el que se ubica esta historia (la obra teatral fue escrita entre 2002 y 2003).

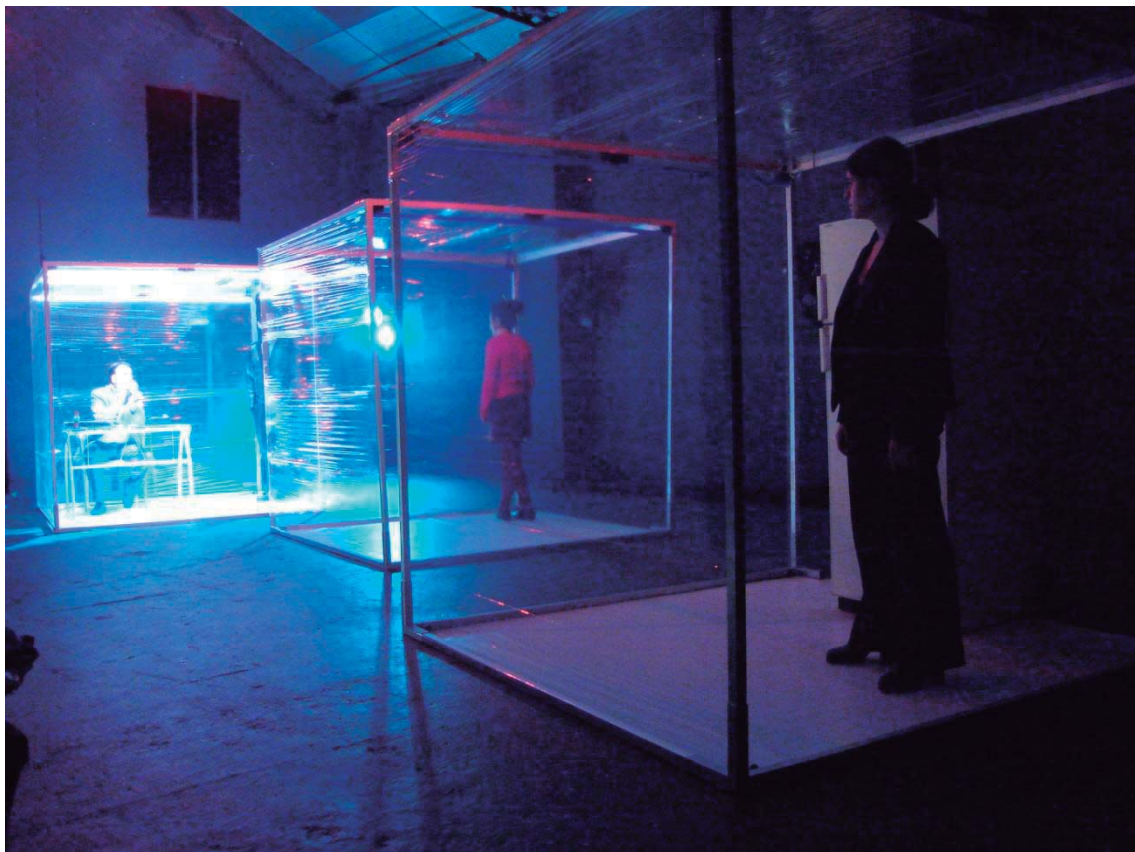
La historia del Polo Norte nos hace entrar en otro tiempo, irreal, aunque se trata de una historia que podría ser completamente verdadera. No obstante, el hecho que la presente con su toque sobrenatural de las señales de la radio nos hace sentir una grieta en la dimensión temporal. Este rasgo de extrañeza confiere intriga a la obra y nos infunde interés por saber qué va a

sucedier al final. La maestría estriba en eso: que no pasa nada. Los personajes de la historia actual nos muestran sus vidas insensibles, carentes de sentido.

8.3.8 El espacio

Los distintos espacios utilizados en la obra son: el banco donde trabajan los tres personajes, la tienda de electrodomésticos que está en la esquina de la misma calle, el portal del piso de Carolina, la calle por la zona del banco, el Polo Ártico y el museo donde trabaja el Guardia.

220



En la representación se han utilizado marcos para representar el despacho de la Cajera, cuyas paredes eran plástico transparente. Este despacho estaba a la izquierda del escenario. En el medio había otra habitación igual que la anterior y vacía, que a veces era como parte del banco y otras veces hacía de casa de Carolina. A la derecha, otra habitación igual con un frigorífico dentro.

Esta última representaba la tienda de electrodomésticos. Estas simples construcciones a mí me recordaban a laboratorios de científicos, por el plástico; quizá desempeñen como un nexo entre las instalaciones que habitarían los científicos en el Polo Norte y la historia más actual. Como es evidente, cada vez se iluminaba el espacio correspondiente para indicar la representación: si estaban en la caja del banco solo se iluminaba la primera instalación a la izquierda, por ejemplo. Para las escenas que tenían lugar en la calle los personajes se situaban delante del escenario y fuera de las habitaciones. Por otra parte, para la escena en el Polo Ártico, los personajes aparecieron en escena a oscuras y se sentaron delante del frigorífico. Por consiguiente, tenemos multiplicidad de distintos espacios en escena.

221 Como es habitual en las obras de Los Manantiales, la escena permanece vacía de muebles y en ella solo figura lo absolutamente necesario: una silla, una mesita con ordenador para indicar la caja de Carolina y un frigorífico para representar la tienda de electrodomésticos (espacio escenográfico metonímico). Para representar que Rocío rompía los cristales de su tienda, simplemente desgarró con un cuchillo el plástico de la habitación que representaba su tienda.

Estos tres espacios delimitados por los marcos y el plástico evocan la sensación de lo hermético; se trata de espacios pequeños que podrían producir el agobio. Es muy probable que signifiquen algún nexo con la vida de los personajes: todos viven solos y la relación entre ellos es típica, no hay una comunicación profunda. Especialmente en el caso de Rocío. Sus vidas se delimitan por los espacios: casa-trabajo, trabajo-casa y de vez en cuando ir a un restaurante. Se mueven en espacios muy pequeños, parecen habitantes de jaulas, tal como son presentadas las instalaciones.

Algunas veces, aunque se supone que la escena tiene lugar en el banco, la Cajera está sentada dentro de la habitación y el Guardia, que también se

sitúa en el banco, está fuera charlando con la Cajera. Parece raro ver un personaje hablando desde dentro de la habitación y el otro contestándole desde fuera. Puede ser simplemente una estratagema del director para producir extrañeza a los espectadores, como también puede significar el distanciamiento real que existe ente los personajes. Sus vidas son insípidas, esterilizadas, distantes.

8.3.9 Iluminación y sonidos

Como es habitual en las obras de Los Manantiales, la escasa luz en escena y la penumbra caracterizaban también *Polar*. El uso de la luz es el mínimo para que sean visibles los personajes y la acción escénica, aunque algunas veces algún personaje o parte de él permanece a oscuras. Además, el uso de luces azules bañaba la escena, quizá para recordar más el ambiente de Polo Norte con su cielo azul, el hielo y el mar.

222

Prevalcían en el espectáculo los sonidos de las interferencias cuando se recibían las conversaciones de los científicos con la base de la expedición. No hubo música u otro tipo de sonidos.



8.3.10 Acotaciones

El texto abunda de acotaciones y nos da una clara visión de los cambios de los espacios y de lo que sucede en escena.

En la acotación inicial y escénica el autor dice: «Sobre el escenario el paisaje es el de montañas de frigoríficos que se extienden hacia el fondo como el almacén de Ciudadano Kane». Esta indicación no se ha representado en la obra, es normal que haya cambios cuando un texto se traslada a escena.

Hay acotaciones de todo tipo: la mayoría son operativas o destinadas a indicar los movimientos de los personajes: «Cajera: (coge el teléfono y marca)» «(recoge sus cosas)». Otras que se refieren a la expresión de los actores: «Aplacando los sollozos», «resignado», «sorprendida». Paraverbales: «ríe». Temporales y espaciales: «Sigue la noche. Vendedora en la tienda entre vidrios del escaparate». Sonoras: «Pausa inmóvil. Suena un repiqueteo lejano», «suena la radio», «ruido de interferencias».

223

8.3.11 El discurso

En la obra prevalecen los diálogos entre los personajes, que algunas veces son cortos —es decir, hay *stichomythia*—, y a veces lo que dice un personaje se alarga en 5 o 15 líneas. También hay dos monólogos, uno por parte del Guardia a la Cajera que explica su disgusto del trabajo en el banco y su traslado al museo, y otro de Rocío al Compañero, quien expresa enfadada no soportar los museos y no querer ver el mamut.

El registro es coloquial, aunque no falta la poesía en las descripciones de Polo Ártico en el cuaderno de bitácora del científico Abel:

Cielo polar. Donde empieza a girar todo. La noche ártica es sólo comparable a estados pasajeros y fugaces de otros cielos de

cualquier latitud. La diferencia es que aquí parece que no vaya a acabar. Ese azul luminoso sólo presente en algunos colores infantiles. Aquí perdura en todos sus matices. Es como vivir bajo el mar. La deriva polar hace de las estrellas un ejercicio de acupuntura.

Un día llega la mañana, sin tragedias, será una victoria progresiva. Hasta el definitivo momento en que todo parezca normal, salvo por el intenso frío que te recuerda que ha sido una elección personal.

El humor aparece solo en la boca de los científicos y en momentos críticos, cuando, por ejemplo, en mayo había empezado el deshielo y sus vidas peligran mientras esperan el rescate: Abel está intentando contactar con la base, pero no lo consigue:

224

...Eso me recuerda un chiste... Sabéis, lo que le dice un explorador que va hacia el Polo Norte a una esquimal después de echar un polvo en su iglú... Así que esto era el casquete polar. (*Pausa abogada*). Me estoy riendo. Por si no se ha notado. A setenta y cinco grados bajo cero, bajo la máscara y toda esta ropa de abrigo, hay que buscar la risa. La emoción se dibuja de otras maneras, no puedes recurrir al gesto, ni al llanto...

8.2.12 El absurdo

Algo que causa risa y a la vez la extrañeza son las dos antenas que lleva en el cabello Carolina al principio de la obra, pero como hemos explicado, eso simboliza su sensibilidad.

8.3.13 Actuación

En la representación del Teatro de los Manantiales, la actuación ha seguido las pautas de la interpretación actual, es decir, se rehúye de lo fingido o lo extremo. Los espectadores pudieron disfrutar de una actuación natural. No hubo sentimentalismos ni actuación extravagante.

8.3.14 Símbolos

Dice Rocío a Carolina sobre el desescarche del frigorífico: «Hay que realizar el proceso de vez en cuando, por rutina. Mientras la escarcha se retira de las paredes del frigorífico, todos los productos almacenados inician a su vez su reaparición». Esto es un indicio para descifrar la simbología de mamut: todos dicen que es una experiencia única y hay que visitarlo, ya que puede cambiarte la vida, pero Rocío no puede. Hemos visto en otro momento como rehusaba las preguntas de Carolina sobre su familia. Ella no puede enfrentarse con los miedos, con el pasado. Si descongelas un frigorífico encuentras todo que estaba por debajo. Es como cuando uno indaga en el subconsciente. Ahí está todo: ideas aprendidas en la familia, en la sociedad, en la televisión, miedos propios, pensamientos, traumas... uno tiene que *descongelar* lo que está ahí para poder ver lo que necesita o no, librarse de cargas innecesarias. Si para alguien que hace prácticas para encontrarse consigo mismo, encontrar su verdadero yo, le resulta difícil este proceso que dura toda una vida, podemos imaginar lo difícil que será para alguien ser libre si no indaga en su mundo interior como lo evita hacer Carolina. Por otra parte, el mundo que nos rodea con sus exigencias, con los ritmos de vida vertiginosos, el consumismo nos alejan de conectar con nuestro ser más profundo. Por consiguiente, vemos que cuando todos insisten a Rocío en que visite el mamut, ella reacciona con muchas resistencias. Luego, participa en actos de rebeldía, como tirar piedras.

Es un acto de arrebató visceral y rebelde que demuestra su necesidad más profunda de estar en contacto consigo misma, sacar la ira y encontrar la paz.

Por otra parte el frigorífico o el mamut podrían simbolizar la pérdida de la memoria, el olvido. Todo se congela e incluso se pierde en el hielo. Desde hechos personales de nuestras vidas hasta la memoria colectiva y sucesos importantes, la historia. La memoria subraya nuestra identidad, nuestros orígenes. La historia es muy importante para aprender de ella y evitar los mismos errores. También, el hecho de presentar un acto heroico, la muerte de los científicos, acentúa igual la importancia de la memoria y hace patente la necesidad de recordar estos sucesos.

8.3.15 Valoración personal

226

Polar es una obra que a simple vista cuesta ser comprendida. El espectador necesita procesar y descifrar los símbolos: el mamut, los científicos de la expedición y el papel que juegan en la obra las vidas de los demás personajes.

La obra tiene su propio equilibrio entre tensión y distensión: la vida en peligro de los científicos nos causa tristeza y por otra parte nos tranquilizamos con la vida serena de los otros personajes.

El espectáculo tiene como objetivo llamar la atención del espectador sobre la sociedad en la que vive, hacerlo salir de su sueño, alarmarlo sobre los problemas que lo rodean y sobre todo hacerle reflexionar sobre conflictos que no son demasiado visibles. Y lo consigue de una forma muy sutil: pone en contraste la vida de los trabajadores del banco, sin emoción y sin sentido, con la de los científicos que están a punto de desaparecer. Al contemplar la vida de estos personajes y a pesar de su aparente vida normal, nos asalta la extrañeza, con una sensación de vacío al finalizar la obra: «Algo raro sucede aquí».

Habría que reflexionar para interpretar el espectáculo, ya que es una obra que se ofrece a múltiples lecturas.

Otro rasgo que impacta es el escenario. Su minimalismo dejaba al desnudo la escena, por lo cual la fuerza de la actuación y los hechos se intensificaban. Los espacios herméticos creados con estas habitaciones tan pequeñas y de paredes de plástico transparente —unas instalaciones poco usuales y muy modernas— hacen reflexionar sobre lo que sucedía a los personajes. Además, no recordaban laboratorios y por consiguiente construían un nexo entre las dos historias.

Por otra parte el espectáculo incita la protesta y la rebelión. Rocío rompe los cristales de su tienda y echa piedras a McDonald's, a El Corte Inglés y al banco. No le importan las consecuencias. Vive en una sociedad en la que hay que hacer algo para salir del sueño dulce del bienestar, hace falta hechos para despertar. Su vida tranquila, segura y en la que no hay nada más que hacer, ya no le representa. Y en un acto catártico procede a acciones que pueden ir contra a ella si las autoridades le arrestan. Esta obra resulta ser muy actual, porque si para los problemas de hace diez años se debería protestar, hoy en día, con los problemas económicos, que no solo nos molestan sino que además nos asfixian, la necesidad de proceder a movilizaciones masivas se hace más patente, para reclamar derechos amenazados por la avaricia de unos pocos. Ya no se puede aceptar sin ninguna protesta todas estas injusticias cometidas en la política y en la economía.

9. Análisis en paralelo de los elementos constituyentes de las obras de los tres autores

En primer lugar, en cuanto a la investigación de la parte histórica hemos observado que muy poco se ha escrito sobre los tres autores tratados en la tesis. Aparte de unos pocos artículos en revistas, no se había realizado ninguna investigación con más profundidad. Por lo tanto, en la presente parte trabajamos de manera transversal las obras de los tres autores: Gabriel Ochoa, Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco. Los aspectos de cada obra teatral que se investigan son: el conflicto y temas, la trama y estructura, los personajes, el tiempo, el espacio, las acotaciones, el lenguaje/discurso; y finalmente otros rasgos como los medios y otros lenguajes artísticos utilizados, la manera de dirigirse al público o el nivel de su participación, el absurdo, el humor y por último lo chocante.

229

Para algunas obras no existe el texto, pero sí el DVD de la obra representada. En este caso, los comentarios están basados en el material audiovisual y en la acción que se desprende de las imágenes.

9.1 El Conflicto²⁶³

Sería conveniente aclarar la terminología utilizada para el análisis de las obras en este trabajo: posición del conflicto centrada: el conflicto está dentro del texto, aparece claramente y los personajes son conscientes de ello. Subtextual: el conflicto no se aprecia a primera vista, hace falta una reflexión y una interpretación de los hechos por parte del espectador para poder llegar a

²⁶³ Como lo hemos mencionado en la metodología, para el análisis del conflicto nos hemos basado en el libro de García Barrientos *Cómo se comenta una obra de teatro*, en Berenguer *Teoría y crítica del teatro* y Ubersfeld *Semiótica teatral*, entre otros, todos citados en la bibliografía. Igualmente, en los materiales impartidos por Josep Lluís Sirera en la asignatura *Textos teatrales contemporáneos*, impartidos en la Facultad de Filología Española, Universitat de València.

comprender la obra. Puede que haya una cierta simbología que tiene que ser interpretada para comprender el tema de la obra teatral.

9.1.1 En las obras de Gabriel Ochoa

Cabrones, putas y maricones: el conflicto gira alrededor del amor y del desamor en las relaciones humanas, del matrimonio. En ella vemos las relaciones amorosas entre tres parejas. El conflicto está centrado, ya que toda la problemática de los personajes se desarrolla en escena.

Se necesitan ascetas: esta obra se ha escrito dentro del marco de la edición «Reflexiones sobre el siglo XXI, diez dramaturgos en escena» y Gabriel Ochoa ha querido reflejar la situación laboral actual: el alto índice del paro y la precariedad laboral como hechos que caracterizan nuestro siglo. En el texto, el encargado trata con desprecio a los dos personajes que trabajan en un *fast-food*, por mencionar un ejemplo, o les concede solo cinco minutos para cenar. Por otra parte, el sueldo no es suficiente para cubrir los gastos del alquiler. Como el conflicto se sitúa dentro de la obra, es centrado.

230

En la obra *El alma de los trenes* se representa una sociedad inmersa en la soledad, con unos individuos que ven como sus sueños se hunden en el fracaso, con sus vidas absorbidas por la impersonalidad de las ciudades, donde uno pierde su identidad, encadenado en trabajos que no le satisfacen. Aparte, asistimos a la depresión que sufre una protagonista, Almudena, por perder a su marido o a la depresión de David y su soledad, que lo engulle cuando Almudena lo deja. Otro elemento importante son los antidepresivos, como signo representativo de nuestra sociedad. Almudena se droga constantemente con todo tipo de ansiolíticos y somníferos para poder combatir sus problemas. El metro, que lleva a la gente enlatada entre sofoco y asfixia, parece que absorbe las ilusiones de las personas y que «no deja que la gente

vea más allá»²⁶⁴. Como todos estos problemas están presentes en la obra la posición del conflicto es centrada.

50 ASA, (o cuando una filmación en súper 8 te provoca una duda): esta pieza breve no cuenta una historia, sino que presenta las reflexiones del autor expresados en primera persona sobre la memoria, la creatividad, los recuerdos de la infancia (por ejemplo un vídeo en el que está él con tres años sonriendo), etc. Por consiguiente, podemos resumir que en esta obra —partiendo de la memoria— el autor llega a preguntas existenciales, como «¿qué busco en la vida?, ¿qué espero de ella? [...]»²⁶⁵; o reflexiona sobre la impotencia y la cosas que quería hacer y no hizo. Finalmente, concluye que «he subvalorado tantas veces una sonrisa que me parece sonrojante y ahora me paso la vida buscando sonrisas o besos fugaces de los que dejan colorete y hacer pedorreta en la mejilla».²⁶⁶

231

Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar), coescrita con Jacobo Pallarés, Ángel Saiz y Rafa Palomares. Esta obra contiene tanto monólogos que incitan a la reflexión por parte del público como también la historia de dos personas que empiezan a experimentar la convivencia en pareja y a vivir en una ciudad. Aparecen los problemas de esta convivencia: discusiones y diferencias a remediar, no tener un trabajo con buenos ingresos, trabajar en cualquier cosa —incluso en condiciones ínfimas para poder llegar al fin del mes—, ver el fracaso de los proyectos de vida, lamentarse por no materializar los sueños, esforzarse para que no se pierda la comunicación entre ambos. En los monólogos escuchamos hablar de varios fenómenos presentes en la sociedad: «estar en pisos imposibles para vivir»²⁶⁷, enfrentarse al vacío que

²⁶⁴ Texto inédito.

²⁶⁵ Ochoa, Gabriel (2003): *{Las} memoria*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 2, p. 42.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 43.

²⁶⁷ Fragmento del texto inédito.

siente uno, a la vejez, ver los pueblos que quedan abandonados, la soledad, la impersonalidad que se sufre al vivir en ciudades, entre otros.

En la obra *El optimismo*, de Gabriel Ochoa, tenemos al personaje de Pedro, muy ambicioso: para llegar a ser el mejor vendedor de la empresa inmobiliaria, no tiene reparo en ofrecer sexo a una anciana si compra el piso. Su novia lo echa del domicilio común porque siempre está absorto en su trabajo y se comporta de una manera muy rara en casa (le prohibía que le hablara para no desconcentrarlo, etc.). Durante toda la obra, Pedro oye voces que no son sino la voz de la autora que escribe lo que se desarrolla en escena (la vemos escribiendo en un extremo del escenario). Cuando Pedro descubre que la autora quiere matarlo, emprende un viaje en su busca. En el encuentro, la autora, después de acusarlo de ser un mentiroso, le ofrece la oportunidad de ser quien quiera ser y le pregunta cuál es su objetivo en la vida. Él elige ser escritor. La posición del conflicto es centrada, ya que se hace presente en la obra. El tema consiste en los sacrificios que hace uno para ascender en el trabajo, y por otra parte la escritura dramática.

232

Camberra, de Gabriel Ochoa y Maribel Bayona: esta obra reúne varias historias de leyendas urbanas con rasgos sobrenaturales. La historia central y más extensa es *Las gemelas*, protagonizada por Verónica y su hermana Violeta. Se intercala la leyenda: *El viajero del tiempo en busca del elixir del amor*, y justo después la historia *El espacio Schengen*. La obra termina con el final de *Las gemelas*. El conflicto de las hermanas gemelas es el odio y los celos entre ambas. Violeta durante años desea matar a su hermana gemela Verónica, para vengarse. Por otra parte, se presentan los celos y las riñas entre dos mujeres (Verónica y Estrella) que han amado al mismo hombre. Para la leyenda: *El viajero del tiempo en busca del elixir del amor*, el tema es el amor y la búsqueda de la fórmula para hacerlo más duradero. El protagonista viaja al través del tiempo para encontrar el dichoso elixir. En el resto de las historias cortas, el conflicto gira alrededor de las muertes sucedidas a causa de la maldición que se cierne

sobre el aeropuerto: cuando se pronuncia tres veces el nombre de Verónica (el de la gemela asesinada), se provoca un desastre. En general, esta obra es amena e intenta impactar al espectador mediante varias técnicas, jugando con el miedo y el humor.

En *Eferalgan*, texto breve, no hay un conflicto concreto. El tema gira alrededor de los sueños que tienen los personajes bajo los efectos del medicamento Eferalgan, indicado para la fiebre y el dolor de cabeza. Está dividido en cuatro partes. En ellas cuentan sus sueños, amenos o terroríficos, o sus pesadillas; luego, escenifican acciones absurdas sin lógica. También mencionan a Buster Keaton y hablan de la importancia del humor.

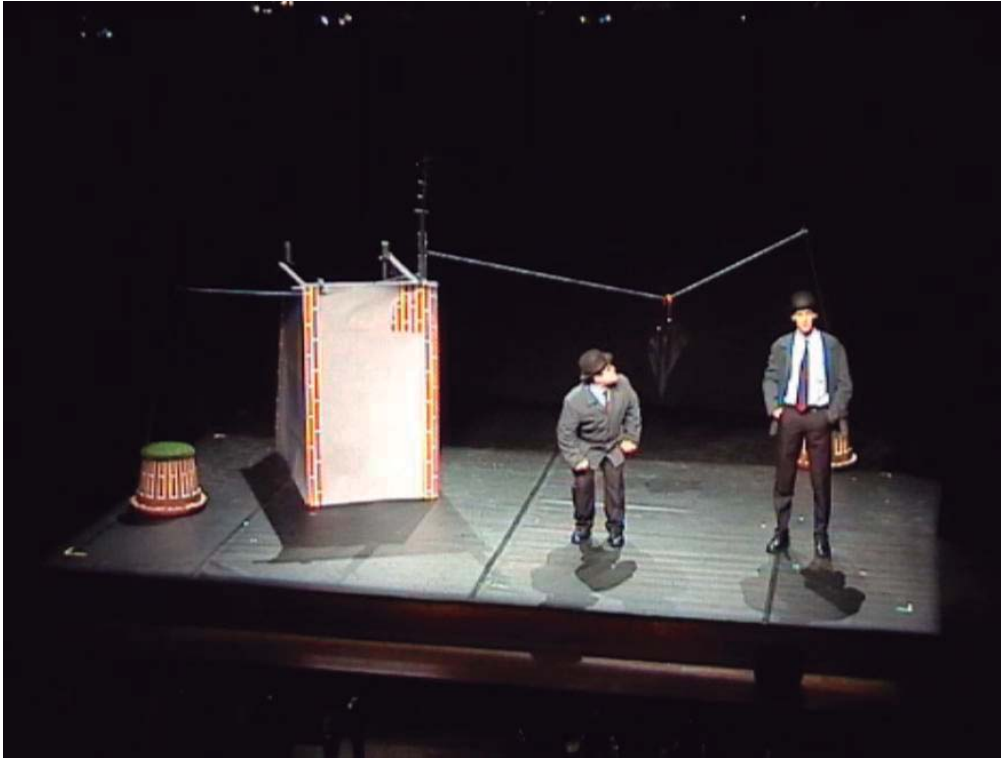
Papilas gustativas: en esta obra no hay un aparente conflicto, puesto que todas las acciones tienen como objeto despertar los sentidos. El tema gira alrededor de momentos corrientes de la vida diaria que pueden producir felicidad. No obstante, hay unos conflictos subyacentes, como cuando escenifican las discusiones de una pareja o cuando cuentan la historia de un accidente de coche que se supone que experimentó uno de los personajes (Ésti).

Den Haag, es una obra que no presenta ningún conflicto impactante, solamente presenciamos la vida de la familia del autor y las relaciones entre sus miembros, que no son siempre fáciles. Otro tema subyacente estriba en la escritura teatral y la crítica hacia uno mismo sobre su talento. Aparecen conflictos secundarios como una discusión sobre qué se debe grabar en la lápida para la tumba de la abuela, entre los hermanos Gabi y David. La pelea entre ellos, cuando Javi manifiesta que quiere vender la quinta parte del piso que pertenecía a la abuela (las otras partes las han heredado el resto de la familia). Javi expresa su difícil situación laboral y la compara por la «buena suerte» de David que vive en La Haya: él tiene trabajo y su piso casi pagado. Todos estos son conflictos menores, porque al autor no le importa mostrar

los problemas de la familia, sino simplemente los momentos que comparten y la relación que tienen. Finalmente, Gabi duda de su escritura y dice que si ya no tiene inspiración o si lo que escribe no es original, que lo envíen a la Haya, donde está su hermano, puesto que allí está el árbol haya, el símbolo de la creatividad.

9.1.2 En las obras de Xavier Puchades

234 *Azotea*: en esta obra el tema no está muy claro (conflicto subtextual). Tenemos dos protagonistas, dos hombres (se llaman 1 y 2) que se encuentran en la azotea de un edificio alto. Allí, charlan durante todo el día y empiezan a conocerse, puesto que es la primera vez que se ven. Mencionan varias veces que han quedado para lo que habían hablado anteriormente, aunque no se nos revela de qué se trata. Solo al final de la obra uno de ellos se tira por la azotea y se suicida, así que solo necesitaba a alguien que lo acompañara en los últimos momentos de su vida. Mientras se van conociendo cada uno habla de sí mismo, sus gustos y experiencias y a veces mienten; poco a poco se va descubriendo la verdad. Aparentemente, no hay ningún conflicto que resolver: toda la intriga consiste en llegar a saber por qué estos dos hombres han quedado en la azotea y descubrir la verdad de lo que revelan sobre ellos mismos. Por lo tanto, podemos concluir que el tema de esta obra es la amistad.



Azotea: representación 2002; Alcoy, Ex voto producciones.

235

Desaparecer: Los temas principales de la obra son la existencia y la identidad. Ana ha perdido su bolso en la playa; en el que tenía las llaves de casa, la tarjeta de acceso a la fábrica donde trabaja, su carné de conducir, su DNI; en definitiva todo lo que le identificaba. En un principio, ella se alegra por haberlo perdido todo; se siente libre. Ana renuncia a su identidad oficial como premisa para conocerse, para explorarse sin máscara:

Por eso estaba contenta cuando vi que me habían robado el bolso. [...] y esa noche me apetecía muchísimo sonreír al primero que pasara por mi lado, y decirle que solo me llamaba Ana, y que había perdido la posibilidad de conducir coches, que el carnet de la fábrica ya no me obligaba a nada, que ya nunca más podría entrar en mi casa, ni gastarme dinero, ni nada... Apenas podía hacer ya nada más que pasearme por esta playa hasta convertirme en arena, en agua... yo qué sé...²⁶⁸

²⁶⁸ Puchades, Xavier (1999): «Desaparecer», en *Marqués de Bradomín 1998, Concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Madrid, Instituto de juventud, p. 171.

Conocerse requiere liberarse de objetos mediante los cuales el sistema doméstica al individuo y lo convierte en ciudadano normalizado, adscrito a una vida homogénea y previsible donde la clave es ser buen consumidor y lograr una elevada productividad laboral. Al abandonar su bolso, Ana se enfrenta a un sistema generador de seres obnubilados con la vida, apáticos en la sociedad y sumisos ante el principio de autoridad. La posición del conflicto es subtextual, es decir, si aparentemente el conflicto es el robo de un bolso, entonces la obra carecería de interés; por lo tanto, el verdadero conflicto consiste en interpretar qué significa la pérdida del bolso y por qué en la escena final Ana, cuando lo encuentra, lo abandona en la comisaría.

236

Sima: La Mujer y la Joven están encerradas en los aseos de un centro comercial y no pueden salir. En ningún momento se menciona la razón por la que están allí encerradas. La Mujer no ayuda a la Joven a abrir la puerta, en un principio la recrimina por decir palabras soeces y en general se asiste a los conflictos nacidos de la distancia generacional. La Joven se asusta por la presencia de esta Mujer extraña que habla de cuentos. La Mujer le confirma que la única manera de escapar de allí es pasando por el inodoro al mar. La posición del conflicto es centrada: por una parte los personajes y el espectador saben que el problema yace en el hecho que no pueden salir de allí y también en el enfrentamiento de dos generaciones; por otra parte, el argumento tiene los rasgos de lo sobrenatural y deja difusa la delimitación del conflicto. Entre estas dos mujeres hay un conflicto, pero ellas no son conscientes de que la raíz de sus problemas y la incomprensión que caracteriza su relación yace en la barrera generacional. También por esta razón el conflicto es subtextual.

Tampoco: esta pieza breve se publicó en 2002, en *Reflexiones sobre el siglo XXI*, una edición que abarcó las ideas de los distintos autores sobre el nuevo mundo que estaba por venir y el futuro con el que iba a enfrentarse el ser humano con motivo del cambio del siglo. En esta obra no hay una narración, una historia de fondo: tenemos cuatro personajes sentados en unas butacas y

con la dejadez reflejada en sus caras, la desidia, como bien se describe en una homónima obra posterior. Estos actores, como si estuvieran en un *reality show*, expresan la condición del ser humano actual y cómo ven el futuro: el aburrimiento es lo que enferma al ser humano hoy en día; miran con envidia a sus antepasados que tenían unos ideales claros. Un personaje opina que lo mejor sería convocar a la gente para pasar su tiempo libre en las manifestaciones: ¡acudirían los alemanes jubilados, los turistas y por lo tanto así se crearía un mundo nuevo! Su visión del futuro es totalmente pesimista: hablan de extrema subida de precios, de revolución y de comer ratas de la calle.

237 *Erosión:* Los temas están inspirados en los problemas de la actualidad. Unos compañeros de piso discuten por discutir; el padre del Informático no valora a su hijo y lo desprecia, desahucian a una anciana de su casa en su pueblo porque van a anegar el lugar para la construcción de un enorme acuario y centros comerciales; una prostituta inmigrante deambula por el puerto soñando una vida mejor; otro inmigrante yace durante días tirado en el suelo del puerto y nadie se anima a socorrerlo. La soledad engulle a algunos, como la anciana que era la última habitante en su pueblo. Otro tema es la emigración: cuando la abuela era joven, emigró a Alemania y nos cuenta qué significaba ser allí «el extranjero». Al jubilarse volvió a su pueblo en el que sus compatriotas también la trataban como a una extranjera, nadie se acordaba ya de ella. El conflicto tiene la posición centrada. El tema que abarca todas las historias es el «crecer-ser-desaparecer» en el transcurso del tiempo. Los seres son precederos y eso indican todas las historias.

Desidia: El tema de esta obra gira alrededor de lo que revela el título: el aburrimiento que siente el ser humano y sus facetas. Este fenómeno existe porque la generación (escritura 2003) vivía en un mundo construido por otros, él no tenía por qué esforzarse. Esta generación no ha tenido que afrontar una guerra, por ejemplo, ni luchar por derechos laborales. Sin embargo, siempre

hay motivos por los que hay que intentar mejorar en la sociedad, por lo tanto, esta generación no está motivada para esforzarse. Por otra parte, al ser humano le hacen falta proyectos y estímulos, y por el contrario, los estímulos que recibe son el placer vacío, el consumismo que solo llena un «agujero» en su alma, el entretenimiento sin calidad, como las revistas del corazón y los programas de la televisión, que con su superficialidad no pueden llenar este «hueco» en el alma de la gente. En esta obra no hay una narración, solo prevalecen situaciones dramáticas que muestran las distintas facetas de la desidia. Como historia subyacente tenemos la situación de las dos protagonistas: pertenecen al mundo del circo, y como la gente prefiere la «cultura basura», ellas no tienen trabajo a pesar de tener títulos, premios y talento. Ellas nos explican cuántos domadores han perdido sus vidas intentando domar a los animales del circo y recitan textos poéticos sobre la muerte de los integrantes del circo: payasos, trapeceistas, etc. Al final, ellas también van a morir de hambre porque no tienen trabajo. Hablan metafóricamente de la muerte de la cultura de calidad, porque nadie se interesa por ella. Esta historia da un tono muy poético a la obra y contrarresta el peso de las demás situaciones dramáticas que carecen de una narración en sentido estricto. La posición del conflicto es centrada, ya que este se sitúa dentro de la obra y los personajes son conscientes de ello.



239

Benestar: Una familia de políticos en plena campaña electoral. La madre odia al marido, la hija está en contra de su padre y le recuerda todos los problemas sociales provocados por su política: alquileres altos, la construcción desmesurada de pisos para que luego puedan venderlos por el triple de su precio, la subida de las hipotecas, el endeudamiento que recorta la calidad de vida, la falta de trabajo, etc. Además, lo graban mientras tiene unas aventuras eróticas con unas ecuatorianas para hacerlo público en los medios de comunicación y los guardaespaldas hablan de un plan. El día de las elecciones el político sale a correr y sus guardaespaldas lo matan a tiros, aunque por mucho que le disparan no muere y uno de ellos exclama: «¡es inmortal!» (para explicar así el rasgo permanente de todos los políticos: la corrupción). Finalmente, el político muere diciendo que la gente lo recordará por construir sus amplias avenidas y todo lo demás. Detrás de este asesinato está su hija, que sigue a otro partido político. La posición del conflicto es centrada en la obra.

Tú no sabes con quién estás hablando: es un texto breve que reprocha a la nueva generación que hayan aceptado lo que construyó la generación anterior sin cuestionarlo. La llama una generación vacía, cobarde, incapaz de hacer algo nuevo. Además, en el monólogo se desprecia la juventud desde una posición del poder. Les reprende el deseo que les impulsa a querer ser como la generación que les antecedió y desear ocupar los mismos puestos del poder. Les advierte que para cuando lleguen a este mundo prometido, este se habrá desmoronado, por lo tanto tienen que construir su propio mundo. El conflicto entre las dos generaciones es claro; en consecuencia, la posición del conflicto en la obra es centrada. No hay acotaciones, ni se menciona el espacio, ni hay información sobre los personajes, por lo tanto no hay mención de ellos en los correspondientes apartados.

240 *Después:* Esta pieza forma parte de la obra que se llama *El cel dins una estança* escrita con Jaume Policarpo y Paco Zarzoso. La pieza que corresponde a Xavi Puchades trata de una pareja: Ella ha dejado a Él hace meses y Él no puede superar esta ruptura. Él no la puede olvidar, no sale de casa, no la limpia ni abre las ventanas para airearla. Vive en un estado de depresión. La obra nos presenta la visualización onírica que tiene: Él se imagina que Ella está en su casa, por lo tanto le dice todo lo que le gustaría decirle si la tuviera delante. Le cuenta una aventura amorosa que ha tenido, que la echa de menos y terminan recordando juntos el pasado, etc. Ella le echa a cara su estado actual, que tenga la casa sucia y que viva encerrado. Al final, Él decide llamarla y en este momento pasamos de lo onírico a lo real. En escena vemos que Ella tiene en sus manos el teléfono que está sonando pero no sabemos si lo contesta. La obra termina con la canción *Cantada* de Adriana Calcanhotto, que se proyecta; una canción que escuchaban juntos. Esta obra muestra la depresión que se puede sufrir si no se acepta el hecho de una ruptura (posición del conflicto centrada).

9.1.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco

Arturo Sánchez, en su obra *En-Cadena*, presenta la falta de libertad de sus personajes, quienes están atrapados en sus vidas y no pueden salir. Los hechos que les marcan se repiten en un encadenamiento infinito. Un hombre mata a un vagabundo y acusa a un joven por el crimen. Este va a la cárcel y después de veinte años, cuando sale vuelve al mismo callejón y mata al hombre (que ahora es un vagabundo) que lo había acusado. A su vez culpa a otro joven que pasaba por el callejón al que encarcelan por otros veinte años. Este último, cuando sale va al callejón en busca del asesino verdadero, pero esta vez se rompe la cadena y no lo mata.

241

Ventana tiene una temática muy parecida a la pieza breve *En-Cadena*. Sus personajes, aunque no habitan un mundo tan degradado como en la otra obra, viven también atrapados en sus vidas y no pueden salir. A la Mujer, lo único que le queda es imaginarse que desde sus ventanas se ve el monte Everest y el mar (algo obviamente imposible); está enferma, vive en el vacío, pero no hace nada para salir de esa vida, aparte de soñar. Su marido, aunque más realista que ella, no sueña con vistas en un principio, pero al final él también termina buscando el cielo o la puesta del sol. Viven incomunicados y apartados del mundo. El Cliente, decide no soñar y permanecer en su habitación, aunque presenta goteras en varias partes del techo. Por el contrario, el Vendedor, viendo cómo los niños habían invadido las calles de la ciudad con el tráfico cortado, decide salir de una vida que no le representa, para coger cualquier vuelo a otra parte. Como el conflicto es claro y presente en la obra, es centrado.

Igual ocurre en la obra *En-Cadena*, el personaje de la obra breve *La bailarina en la caja de música* se encuentra en una situación parecida: está obligada a dar vueltas y vueltas mientras nos habla de su vida en general: de los trabajos que ha hecho pero que no le llenaban, de las relaciones sexuales

que ha mantenido y que tampoco deseaba, etc. Ella, como los personajes de *En-Cadena*, no puede salir de su vida que se repite y repite sin razón.

242 *Ventanilla de reclamaciones*: Esta obra breve tiene como protagonista a un personaje viejo y decrepito. Está dentro de la cesta de un globo y está suspendido en una habitación en penumbra. Los ojos los lleva vendados. En la acotación pone que es un típico jubilado de vacaciones en Benidorm. En este soliloquio, el protagonista habla de todo aquello que le prometieron en las vacaciones y que no fue cumplido. Él solo deseaba disfrutar la felicidad al final de su vida, pero en vez de esto se ve hundido en el abismo. Les habían prometido de todo: buenos paisajes oníricos, buen tiempo (la empresa había contratado el buen tiempo), les prometieron un lugar seguro, solo que tenían que vendarle los ojos para no caer en el abismo. Y ellos lo creyeron así, como cuando te regalan algo con la promesa de que no abrirás el paquete hasta el final. Llegados al lugar prometido, ya no habría de mantener los ojos vendados para no ver la fealdad. Dice: «Y, sin embargo, nos lo han prohibido todo. Nos han prohibido mirar. Nos han prohibido oír... Miramos, pero son los mismos paisajes de siempre. Los que dan al patio interior con las ropas tendidas de podredumbre. Con los árboles ahogados en fango».²⁶⁹ Esta pieza trata del desencanto, puede ser ante la vida, ante un proyecto, ante un trabajo en el que se prometieron unas condiciones que luego no se cumplieron. Además, el hecho de que les pidan vendarse los ojos puede significar injusticias cometidas o pasar por alto hechos ilegales. El conflicto, está centrado ya que está presente dentro de la obra.

Martes. 3:00 a. m. más al sur de Carolina del Sur, es una obra que describe la desorientación del ser humano, la pérdida de su identidad, la desvalorización de los méritos del hombre cuando carece de un puesto acorde a sus

²⁶⁹ Sánchez, Arturo (1998): «Ventanilla de reclamaciones», en *Stichomythia*, «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/Otros/Breve1.htm> (consultado el 10/9/2012).

cualidades, la pérdida de la memoria, la vida en ciudades de cemento y la consiguiente pérdida del contacto con la naturaleza. Mía, la protagonista, busca desesperadamente el río y el mar; sigue el mapa, pero este lleva a un garaje. Dice que cuando está en su casa se pierde en ella, no encuentra donde está la cocina u otras habitaciones, se olvida de recoger los hijos, etc. Finalmente, deambula perdida por la ciudad, no sabe a dónde ir. Por otra parte, Doc, un erudito, se ve obligado a vivir en un garaje donde su casa está en una tienda de campaña que ocupa una plaza de aparcamiento. Y cuando decide protestar acudiendo a un concurso televisivo, no le dejan protestar de su situación. El conflicto está presente en la obra por eso su posición es centrada.

Soledad en hora punta: Como muy bien lo indica el título, esta obra tiene como tema la soledad. La posición del conflicto es centrada.

243

Arturo Sánchez, en la obra *Desfiladero*, nos quiere exponer las dificultades que tienen que superar los emigrantes. Con el sueño de llegar a un «paraíso» lejano, tienen que atravesar bosques nevados, caminar días o semanas, intentar escapar de la policía, dormir en condiciones ínfimas. El conflicto tiene posición centrada en esta pieza breve. No hay un hilo argumental en esta obra, el personaje con su monólogo sitúa a los espectadores en un desfile para hacerles comprender cómo se siente un emigrante y habla de las largas caminatas de los emigrantes por desfiladeros con el miedo a ser descubiertos.

Uno de los protagonistas de la obra *Ruido*, es un profesor de Historia en un instituto que se interesa mucho por la educación de los jóvenes. Con sus clases intenta despertarles la conciencia, protegerles del consumismo, estimular la reflexión, construir unas mentes más críticas. Incluso, gracias a sus esfuerzos, los cines de su ciudad programan películas de calidad, no solo comerciales, para complementar la visión de los jóvenes sobre el mundo. Sin

embargo, la juventud no se interesa por este tipo de aprendizaje y menos todavía por ir a ver esas películas; el único espectador es él. Es más, los padres no estaban a favor de este profesor y consiguieron echarlo del Instituto. Por consiguiente, él encuentra su vida sin sentido, se siente frustrado; además, la soledad es otro problema que lo aplasta. Por otra parte, la Acomodadora del cine expresa también su frustración sobre la sociedad en la que vive: empatiza con el profesor, expresa su disgusto por todos estos hechos y describe también la realidad: ve gente que vive en pisos pequeños, en condiciones inhumanas, porque los alquileres cuestan mucho dinero, ve el distanciamiento entre las familias que dejan a sus hijos hipnotizados ante la televisión, habla del consumo de fármacos antidepresivos, muy extendido entre la gente. Por último, se decepciona ante una sociedad en la que no hay futuro profesional para los jóvenes. Como el conflicto está presente en la obra, su posición es centrada.

244

La obra *Turquía*, una obra que parte de unas relaciones de pareja para hablar de la política, nos habla de las relaciones humanas. Como subtemas, tenemos el suicidio, el machismo, sentirse fracasado en la vida, accidentes mortales a gran escala por descuidos en la construcción. Igualmente, se discute el hecho que las autoridades contraten a veces arquitectos incompetentes solo porque pertenecen al mismo partido político. La posición del conflicto es centrada.

9.1.4 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

Escoptofilia es una propuesta teatral muy chocante y atrevida. Aunque solo hemos podido tener acceso a los textos de Xavier Puchades y ver unos fragmentos grabados en DVD, intentaremos perfilarla. No hay un conflicto con una historia concreta, sino dos personajes que actúan en distintas situaciones dramáticas. Los personajes hablan del aburrimiento del ser

humano contemporáneo, de los jóvenes que lo tienen todo y a pesar de eso se sienten infelices. Otro tema es la intimidad y la invasión que esta padece con la mirada. Podría ser una parodia a programas como el *Gran Hermano*, para ridiculizarlos. Otro texto reivindica el hecho que la gente a veces habla sin cesar y sin sentido. Recuerda principios budistas que hablan del silencio mental para poder llegar a la verdad de uno mismo. El sexo tiene un gran protagonismo en esta obra, lo presentan como un hecho que choca, a veces ridiculizado, repulsivo o espasmódico. Se muestran escenas en las que los actores apuntan al masoquismo en el sexo; desnudos se ponen pinzas en el cuerpo en lugares que causan mucho dolor o la actriz con una vela encendida derrama cera sobre su piel. Los actores se dejan *la piel en la obra*. Los ojos del público invaden la intimidad, el tema de la obra. Finalmente, hacen referencia a la pornografía infantil: un hombre se masturba en la cama mientras ve una película porno cuando su mujer está al lado durmiendo. Él se acuerda de cuando era adolescente y veía películas porno con sus amigos para masturbarse.

245



El actor se pone pinzas en lugares que causan dolor.

En *Morir debería tan simple como perder el equilibrio*, los conflictos que se desarrollan en varias situaciones dramáticas son los siguientes: El trabajo

rutinario de oficina, donde la repetición de lo mismo y la exigencia de la productividad asfixia al ser humano (vemos al personaje con una media en su cabeza sin poder respirar). Los pintores que solo hablan del hormigón y lo realzan como si fuera un Dios: para describir las ciudades en las que vive el ser humano, donde se asfixia por la ausencia de zonas verdes o porque vive *enlatado* en fincas pequeñas. En otra situación presenciamos el supuesto nacimiento de un niño que no quiere salir: entra una y otra vez en el vientre de la madre, porque cuando asoma la cabeza y contempla el mundo no quiere vivir en él. También se reivindica el hecho de que haya niños que disfrutan de todos los bienes y otros que no tienen ni para comer o nacen en medio de guerras. Otro conflicto es la felicidad paternal que venden las empresas de bancos de óvulos o espermatozoides, actividades convertidas en un negocio. Lo representan con mucha ironía y con actos ridículos que sorprenden. En lo tocante a los hijos, entra también la siguiente situación dramática con la «carrera de los niños»: hay tanta competitividad en el mundo, que un niño desde pequeño pasa muchísimas horas entre el colegio y las academias para aprender inglés, alemán, música, etc.; la vida de un niño es tan estresante como la de un adulto. Tiene que formarse al máximo para salir a competir al mundo laboral, algo que hoy en día, con la falta de puestos de trabajo, resulta absurdo. Finalmente, hablan de lo asfixiante que pueden resultar las relaciones en pareja; algunas veces entran ganas de matar al otro.



Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio, la rutina en el trabajo.

247

Galgos (2005): esta obra, como las demás colaboraciones entre estos dos autores, no presenta una narración concreta, sino situaciones dramáticas que tratan varios temas. Por mencionar algunos: Xavi Puchades en uno de sus textos recoge un tema de la actualidad de 2005 con el juez Fungairiño. Lo ridiculizan diciendo que llama constantemente al teléfono de la actriz para preguntarle si ve los documentales en la televisión. Otros temas son los de Carmina Ordoñez y Billie Holiday, donde tratan la invasión de la intimidad por los medios. En otro momento de la obra los actores dicen frases que acompañan con cierta cinésica y hablan de la política, de la corrupción, del trabajo o cuentan chistes. Un tema central de la obra son las vicisitudes del mundo laboral: la explotación y el servilismo, la competencia, tener un currículum lleno de méritos, saber idiomas, etc., pero sin poder encontrar trabajo. En general, en esta obra resalta la gestualidad de los personajes que imitan perros, sus ladridos, los bailes y la creación de otros movimientos para acompañar sus textos, para causar tensión o simplemente para enriquecerlos. En las situaciones dramáticas que imitan los ladridos de perros, aparte de causar la risa de los espectadores, aluden a la sumisión y al poder.



Galgos, imitando a perros.

248

9.2 La temática

9.2.1 Rasgos que definen al ser humano

9.2.1.1 La memoria

9.2.1.1.1 En los textos de Gabriel Ochoa

50 ASA, (o cuando una filmación en super 8 te provoca una duda), pieza breve, trata desde otro punto de vista la memoria: es una pieza íntima, un monólogo en primera persona en el que el autor ha abierto su corazón y habla de su memoria infantil, de su vida, de sus reflexiones. Lamenta que la memoria se pierda; recuerda la infancia y unas grabaciones familiares en las que se pregunta si realmente es él con 3 años (1979) el que sonríe haciendo así hincapié en la sonrisa. Más adelante, habla del contacto humano de su abuelo que murió y lo que recuerda de él y apunta sus reflexiones existenciales: ¿qué

busco en la vida? Habla de su impotencia para materializar sus deseos y objetivos. Cuando era más joven sabía lo que buscaba pero no sabe si busca algo ahora. Después, habla de sí mismo, de sus lamentos, sus reflexiones sobre la vida que lleva en la que no se ha detenido en la sonrisa por eso en la actualidad la está buscando. A continuación, intenta explicar el hecho de la creación en él mismo y tras de un listado de películas en las que ha buscado la complicidad, vuelve a la sonrisa de la grabación de cuando tenía 3 años y la importancia que ella adquiere. Se trata de un texto muy poético cargado de muchos sentimientos.

9.2.1.1.2 Textos de Xavier Puchades

249 *Sima*: «Las palabras se deslizan por el tiempo y por el espacio, como nuestra memoria, algunas se olvidan, otras se metamorfosean en nuevas que nombran un nuevo mundo, diferente. Entre la puerta principal y la puerta trasera existen una multitud de tipos de puerta».²⁷⁰ Y en otro momento habla del olvido y del paso de tiempo de una manera muy filosófica: «Las cosas, todas, estas cosas, las que hay a nuestro alrededor, la gente las olvida muy pronto. ¿Para qué crees que da vueltas el mundo? Entre tanta vuelta y vuelta, todas nuestras cosas, hasta las más importantes, las que más estimamos y amamos, incluso las mismas personas, salen volando, disparados de nuestras cabezas. Se olvidan, desaparecen. Dejan de existir. Para siempre». El autor nos hace hincapié en la capacidad limitada de nuestra memoria para recordar lo vivido. El ser humano tiende a olvidar hechos, personas, lugares, o incluso, como lo describe la psicología, el hombre olvida hechos desagradables o cambia la realidad de aquello que experimentó. Por otra parte, en la esfera pública el hombre olvida su historia, algo que no le permite honrar a sus antepasados o aprender de los errores cometidos.

²⁷⁰ Texto inédito.

9.2.1.1.3 Obras de Arturo Sánchez Velasco

Mía, un personaje perdido en el mundo en la obra: *Martes. 3.00 A.M. Más al sur de Carolina del Sur* dice que le falla la memoria: que se despierta por la mañana, hace el desayuno a sus hijos, los lleva al colegio, les lleva el almuerzo, pero luego se olvida de ellos, nadie va a recogerlos y ellos desaparecen. Además, añade que se le olvida donde está la cocina y que se pierde en su casa. Como esta obra trata lo perdido que se siente el ser humano en nuestra era, la pérdida de la memoria es un signo más de este fenómeno. Por eso resulta muy acertada esta exageración del autor, quien muestra un ama de casa que olvida su casa o sus hijos.

250

Uno de los subtemas encontrados en la obra *Ruido* es precisamente la memoria. El Espectador en sus soliloquios menciona que sus alumnos no tienen el mínimo interés por aprender Historia, porque en la sociedad lo que prevalece es el consumismo, acudir a los centros comerciales, la moda, ver películas comerciales y no las que provocan una reflexión. El Espectador dice: «¿eso te sirve?/ en este país en Europa por extensión/ no entendiendo los hechos prefieren tergiversarlos/ cualquier esfuerzo de comprensión pasa a ser así una provocación/ y extienden la amnesia sistemáticamente a todo con eficacia de un lanzallamas».²⁷¹

9.2.1.2 La identidad

En *Desaparecer* de Xavier Puchades

Como hemos comentado en el conflicto, Ana ha perdido su bolso y con él todo aquello que la identificaba. Cuando encuentra su bolso acude a la comisaría para retirar la denuncia del robo pero, finalmente, decide abandonarlo. Los objetos simbolizan la existencia misma dentro de un sistema

²⁷¹ Todas las citas a lo largo de este capítulo sobre esta obra son del texto inédito.

político y social, y cuando Ana decide abandonarlos entonces decide vivir en la inexistencia ciudadana. El sistema corroe la esencia del ser humano: el consumismo, la vida homogenizada, las creencias religiosas, la historia nacional, el sistema educativo, hacen que el ser humano se aleje de su propia verdad e identidad. El hombre cargado de máscaras y creencias impuestas por su ambiente no puede encontrar su verdadero yo, su propia esencia. Cuando Ana abandona los objetos que la definen emprende una búsqueda para conocerse a sí misma, libre de todo lo que aprendió por sus padres, la educación, la televisión. Anhela ser libre para ser ella misma, sin condicionarse por la carga de un sistema que quiere controlarlo todo.

9.2.2 El ser humano atrapado en una vida marginal. A veces los personajes se encuentran aprisionados en una repetición de las mismas situaciones. Algunos consiguen cambiar sus vidas, otros no

251

9.2.2.1 Textos de Gabriel Ochoa

En la obra *El alma de los trenes*, vemos la vida rutinaria de la gente en las ciudades. Allí, la gente no goza de una buena calidad de vida y vive apartada de la naturaleza; las personas trabajan demasiadas horas hasta dejarse la piel en el trabajo. Por otra parte, hay gente que está en puestos que no les agradan. Sus vidas se reducen solo a eso: trabajar todos los días, coger el metro, viajar apretujados, casi sin poder respirar. Solo esperan el fin de semana que finalmente tampoco disfrutan. La soledad les engulle y muchos se quedan postrados en el sofá viendo la televisión. Finalmente el lunes llega para volver a repetir lo mismo. Los protagonistas de esta obra deciden abandonar este modo de vida y escapar a un pueblo al lado del mar.

En *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)*, los personajes viven en las ciudades condenados a la soledad, a la incomunicación, al anonimato, etc., y por consiguiente pierden paulatinamente su identidad. En esta obra, mediante monólogos, se ofrecen soluciones: intentar vivir la vida de una manera profunda, establecer contacto con el otro, evitar las relaciones superficiales, etc. La necesidad de abrirse a las otras personas, de relacionarse, es lo que subraya este texto.

9.2.2.2 En las obras de Xavier Puchades

252 Mientras Arturo Sánchez Velasco presenta a sus personajes atrapados en sus vidas y en una repetición de sucesos infelices, Xavier Puchades, en *Erosión*, plantea personajes que están igualmente atrapados pero no está el motivo de la repetición. Por ejemplo, en *Erosión*, el Informático busca una salida: «si al menos el mar oliese a mar Podría guiarnos hacia algún sitio tener un destino claro aunque fuera un destino trágico».²⁷² Y el otro personaje de la misma obra, Ana, también busca un motivo para irse de casa (vive con el Informático) y cambiar de vida: «Siempre espero que el rastro me lleve a otro sitio Siempre Hasta la puerta de la calle Para salir de aquí Pero no ¿por qué? ¿Puedes contestarme?»; y en la misma situación dramática dice que se va ir de casa, muy lejos. Sin embargo, ninguno de los dos consigue irse o cambiar de vida. La Vieja, que es la madre del Informático, vive también una vida solitaria, en el pueblo, de la que no puede salir: vive sola, la última habitante de su pueblo. Volviendo de Alemania se siente frustrada, porque tras tantos años le hacía ilusión regresar a su pueblo natal y cuando eso sucede, ella se siente igual de extraña como en Alemania. En el pueblo nadie la reconocía, y encima el pueblo cada vez se queda más vacío. Ella se queda los días que hace sol mirando a los buitres volar haciendo círculos, una metáfora de que lo único

²⁷² Texto inédito, sic.

que le espera es la muerte. Vive en un vacío de lo que no puede salir, porque ya no puede desarraigarse otra vez.

9.2.2.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco

En-cadena y *La bailarina en la caja de música* reivindican la vida marginal y condicionada a perpetuarse, como muy bien hemos comentado en el conflicto.

En *Ruido*, Arturo Sánchez muestra de nuevo la vida trágica de los personajes: un profesor y una acomodadora de cine, con sus vidas fracasadas. Al final, el profesor se convierte «en un cubo de chatarra».

253 En en conflicto de *Ventana* hemos descrito la vida que viven los personajes: sueñan con vistas imposibles y no hacen nada para salir de sus vidas. El único personaje de esta obra que escapa de su vida es el Francotirador; él vive con su mujer con la que no tiene una buena relación, no se entienden. Cuando ve a los niños felices corriendo por las calles, siente una increíble libertad y dice que quiere olvidar todo lo que le unía con aquel lugar. El Francotirador, que ejerce también de vendedor de pisos, intenta despertar los sueños en la vida del cliente, ofreciéndole un piso en cualquier sitio cerca de la naturaleza o en una isla. El Cliente prefiere quedarse donde está a pesar de las goteras de su habitación.

Los tres protagonistas de la obra *Martes. 3.00 A.M. Más al sur de Carolina del Sur* —Mía, Don y Doc— viven solos en un garaje. Doc tiene su tienda de campaña alzada en una plaza de aparcamiento. Mía se dedica con el plano en la mano a buscar el río y el mar. Cada día se despierta en otro sitio, pero nunca llega a su destino. En el plano se remarca que el río estaba justo dónde está el garaje, allí debería haber un puente, pero solo ha encontrado el garaje. Don y ella quieren ir a las colinas, pero ninguno de los dos sabe dónde están.

Mía está perdida incluso en su casa: dice que no encuentra la cocina. Además, solo recuerda el pasado, pero no recuerda el futuro²⁷³. Eso significa que no ve ninguna salida a su futuro, no encuentra nada esperanzador. Por lo tanto, en esta obra ningún personaje consigue salir de esta vida marginal.

9.2.3 El yo en relación con el otro

9.2.3.1 Relaciones en pareja

9.2.3.1.1 En los textos de Gabriel Ochoa

254 En la obra *Cabrones, putas y maricones* las relaciones en pareja se nos presentan con muchos estereotipos en cuanto a lo que piensan las mujeres de los hombres y viceversa. Los personajes son dos chicos, 1 y 3, tres chicas: 2, 4, y 6 y dos homosexuales: 5 y X. Se forman dos parejas que tienen una relación de tira y afloja: se quieren, luego se separan, vuelven a reconciliarse, hay celos, discusiones, etc. Al final: las parejas se casan y experimentan el aburrimiento en su matrimonio, no tienen interés por sus parejas y añoran la época en que estaban libres y sin hijos. No falta también la perversión: para vengarse de los hombres, las chicas, antes de reconciliarse con sus parejas, secuestraron a un chico con la intención de matarlo practicando sexo sin parar; se llama la guerrilla sexual y está ya extendida en Francia. La otra amiga de las chicas, la 6, cuando se entera que sus amigas se casan, siente que los principios de «solo sexo, nada de matrimonio» han sido traicionados y se suicida. Finalmente, los dos homosexuales, 5 y X, también forman pareja.

En la obra *El alma de los trenes* la relación de pareja se trata desde su aspecto de la soledad y de la depresión que uno puede llegar a experimentar por la separación de un ser querido. Aparte de Almudena, que se droga por haber perdido su marido, tenemos a David que ama a Almudena y cuando ella

²⁷³ Pág. 58.

se separa de él, David se siente hundido: se limita a ver la televisión solo en casa, bebiendo cervezas y llorando.

La pareja que protagoniza la obra *El optimismo*, se separa por cuestiones laborales: Pedro, obsesionado y preocupado por su trabajo, empieza a distanciarse de su novia, con quien convive. Ella lo echa de casa. Él no se desconsuela por este hecho, como ocurre con los personajes de *Mi camiseta sus zapatillas, tus vaqueros* o de *El alma de los trenes*, porque ha descubierto que el autor de la obra es quien tiene el control de su vida; por eso, lo que más se interesa es cambiar su destino.

Algunos aspectos parecidos aparecen en la obra *Camberra* y su historia paralela: Adán es el ex novio de Verónica y Estrella su novia actual. Las dos mujeres discuten y reivindican su amor hacia Adán. Están las dos celosas y no paran de picarse entre ellas. Pero en esta historia no aparece un componente trágico, como sucede en otros textos, porque se trata de una obra amena y cómica. En *Camberra* hay otra historia que trata del amor. En *El viajero del tiempo en busca del elixir del amor*, un viajero viene del pasado para encontrar el elixir del amor eterno. Este resulta ser un juguete sexual, hecho muy cómico que contrasta con una búsqueda aparentemente sublime.

255

Otra obra que trata el matrimonio es *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)*. Como hemos mencionado en el conflicto, se nos presenta el matrimonio y sus aspectos negativos.

Por último, encontramos unos personajes viviendo felices en matrimonio, en la obra *Den Haag*: David vive feliz con su mujer en La Haya y acaban de tener una hija. Gabi vive también feliz con su mujer, Marta.

9.2.3.1.2 En los textos de Xavier Puchades

En *Desapercibir*, tenemos el desamor y la añoranza de la persona querida. Una chica viajaba por Andalucía en agosto, en coche. Hacía mucho calor, no tenía aire acondicionado. Estuvo parada y entró un inmigrante cuya foto está en la exposición, por consiguiente accidentalmente volvió a verlo. Él le robó el bolso y el dinero y el CD. Ella cuenta toda la historia añorándolo, le dice que podría haberse quedado al lado de su casa, que podrían tener hijos, podrían haber vivido grandes cosas. Se pregunta dónde estará.

Después: Como hemos mencionado en el conflicto, esta obra trata de la ruptura de una pareja (véase en «conflicto»). Aunque el personaje sufre por la depresión, la obra tiene un tono muy romántico y poético en cuanto a la ruptura.

256

9.2.3.1.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco

Mía, en la obra *Martes. 3.00 A.M. Más al sur de Carolina del Sur*, aconseja a Don que no debería enamorarse de una china ni de una tailandesa, porque todo el mundo quiere enamorarse de su belleza y eso es como enamorarse de Audrey Hepburn o de Cindy Crawford. Todos quieren enamorarse de una actriz y eso no tiene ningún mérito. Pero lo que vale realmente es enamorarse de su compañera de clase o de la bibliotecaria, porque Don la amará más que nadie, nadie sabrá hacerlo mejor, además, no se va a parecer a nadie famoso²⁷⁴. Don, en otro momento de la obra dice que la gente no tiene ni idea qué significan cuestiones básicas cómo el amor, la libertad, la amistad, la identidad

²⁷⁴ Sánchez Velasco, Arturo (1999): *Martes. 3:00. Más al sur de Carolina del Sur*, Concurso de textos teatrales para jóvenes autores, Marqués de Bradomín 1998, Madrid, Instituto de juventud, pág. 71.

humana. Y a esa gente debería prohibírseles hablar y aconsejar a los demás, porque es un peligro.²⁷⁵

Turquía retrata las relaciones en pareja y describe los amores y desamores llenos de celos, de odio, de obsesión; las relaciones entre los personajes son muy frágiles y parecidas al comportamiento de un volcán: la violencia subyace durante toda la obra y se contiene para no estallar en efervescentes discusiones o actos más violentos. Y se va conteniendo hasta el final fatídico para Marc. Carlos y Gloria formaban pareja y vivían felices hasta que ella se fugó con otro hombre. Se reencuentran después de dos años y Gloria solo desea la muerte de Carlos para poder olvidarse de él. Carlos tiene cáncer y ella desea ver su muerte. Vive autoexiliado en Turquía con su pareja actual Sibyl. Gloria, de visita en Turquía, se encuentra con Carlos y la hospedan diez días en su casa. Sibyl se siente amenazada, tiene celos y quiere que se vaya la ex-amante de Carlos. Al final aparece la actual pareja de Gloria, Marc, para llevar a casa a Gloria aunque ella ya no lo quiere. Al final, Marc, con cuchillo en mano, tiene la intención de matar a Carlos. Sibyl lo descubre e intenta pararlo y en el forcejeo Marc cae agonizando: le han seccionado la arteria y muere de la hemorragia.

9.2.3.1.4 Espectáculo de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio: Una actriz con su monólogo directo, en el que deja las ideas muy claras, trata de la indignación que a menudo siente hacia el hombre. Las relaciones en pareja son difíciles; a veces uno se ve atrapado en unas situaciones que ya no soporta, por lo tanto, le entran ganas de matarlo. No obstante, argumenta su deseo diciendo que no merece la pena hacerlo, porque eso llevaría a otros problemas; piensa que no es como en las guerras, que si matas no pasa nada, todos los cadáveres los

²⁷⁵ Íbid, pág. 57.

entierran en fosas y cuando luego los abren solo son números de muertos. Y los verdaderos culpables están libres. Más tarde opina que lo mejor es irse y olvidar su vida, la familia, los amigos, la identidad. Se da cuenta que la culpa no la tiene el «tipejo que antes quería ver muerto»²⁷⁶, sino la persona misma «por tragamierda», por no hacer algo para salir de esta situación. Al final, decide estar quitecito y aguantar, hacerse el muerto.

258



Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio: una actriz en su monólogo revela las ganas que le entran a veces para matar a un hombre.

9.2.3.2 El Machismo

Turquía de Arturo Sánchez

Como hemos descrito en el apartado 9.2.3.1 «Relaciones en pareja» en la obra *Turquía* las relaciones entre los protagonistas se caracterizan por

²⁷⁶ Texto inédito.

comportamientos que podrían provocar reacciones violentas a los demás personajes. Veamos un ejemplo: Carlos trae a casa una ex novia, a Gloria, sin consultar previamente a su mujer, hecho que demuestra la poca consideración que tiene hacia ella y su comportamiento machista. Sibyl se pone nerviosa pero acepta lo que le pide su marido sin más. Más adelante, ante la amenaza que supone Gloria para el matrimonio, Carlos dice a Sibyl: «Tú eres mi preferida, no voy a cambiarte, lo sabes»,²⁷⁷ hecho que degrada a su mujer, la trata como si fuera inferior y la convierte en un *objeto* que se podría cambiar si a su marido le apeteciera.

9.2.3.3 Los hijos

En Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco

259

El personaje de Sonia acaba de tener un bebé, representado por un muñeco al que sujeta en sus manos mientras va recitando un monólogo sobre la crianza de hijos y la falta de amor hacia ellos (en la obra *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*). Con un lenguaje muy directo, honesto y claro, habla de aquellos padres que cuando «su vida cae a pedazos», empiezan a culpar a otros, incluso a los hijos, diciendo: «He sacrificado mi vida por ti / y así me lo pagas / así me lo cobro»²⁷⁸. Sigue diciendo que apadrinar a un niño es más barato que tenerlo. Más adelante menciona: «Voy a tener un hijo de raza pedigrí / Y lo llevaré a peleas clandestinas / peleas nocturnas clandestinas de niños / Las latas y bolsas de pienso para animales / están tan cerca de potitos en el supermercado». Con eso comprendemos que tener un hijo para cumplir solo las expectativas de sus progenitores, o para que el niño viva la vida que sus padres no pudieron vivir, es una carga muy pesada para él. Este hecho delimita su libertad. Más adelante, recita que va a tener un hijo como

²⁷⁷ Sánchez, Arturo (2012): *Turquía*, Valencia, Sansy Ediciones, p. 58.

²⁷⁸ Texto inédito, sic.

Madonna, después que haya triunfado, a los cuarenta, y seguirá siendo buena y tendrá la seguridad de darle un mundo seguro a su criatura. Y que llevará a su hijo de vacaciones donde verán niños saharauis, croatas y rusos jugando. Y le dirá que estos son sus hermanos. Con todo eso los autores quieren reivindicar las condiciones injustas en los que crecen los niños, unos con todo tipo de lujos y otros sin nada. Finalmente hablan del amor, «que nunca hará de un hijo su imagen y semejanza» y que el amor es tan difícil de encontrarlo, es un lujo: «hay gente que dice que te quiero / y en su boca se abre un cementerio». En otro momento de la obra hablan de la fertilidad y del negocio surgido a su alrededor, a partir de los problemas de aquellas parejas que no pueden tener hijos. Dice la actriz que hay innumerables empresas que tienen bancos virtuales con todos los datos de sus donantes. Con eso denuncian la finalidad comercialidad que caracteriza estas empresas.

260



9.2.3.4 Distancia generacional

En los textos de Xavier Puchades

En su obra breve para la radio, *Sima*, Xavier Puchades nos habla de la distancia entre dos generaciones: la mujer empieza a *atacar* a la joven, la critica porque «los jóvenes lo tienen todo muy fácil» y por «decir tacos», ya que eso ensucia la lengua. Mientras tanto se niega a ayudar a la joven para abrir la puerta de los aseos. Además, se deja entrever que la Mujer es la madre de esta chica, pero parece que la chica no recuerda nada. Añade la Joven: «Usted me recuerda a alguien y no sé... alguien a quien odié mucho, pero no sabría ahora...». Al final, mediante un juego, la Mujer engaña a la Joven, sale a través del inodoro y la Joven se pierde en una de estas puertas de los aseos.

261 *Tú no sabes con quién estás hablando:* Este texto breve, como hemos explicado en el apartado del conflicto, es un reproche a la generación nueva por querer imitar a la que les antecedió. El protagonista llama a los jóvenes cobardes, hijos de nadie que no merecen ser herederos de la generación anterior. Encuentra la nueva generación vacía; no han indagado para encontrar su propia personalidad y su propia voz. Les avisa que este mundo ya construido y al que tanto desean está a punto de caer en pedazos.

9.2.3.5 Las relaciones humanas

9.2.3.5.1 En la obra de Xavier Puchades

Desidia: el diálogo inicial de la obra, un diálogo muy tenso entre dos personajes, nos revela la relación de dos compañeras de piso, que discuten por todo; a veces se pierde el motivo por el que discuten: una se enfada porque la otra quitó la música clásica en un momento en que el disco se había atascado, luego una dice que hay que comer y la otra le contesta que tiene que bajar la basura, aparte de echarla de casa. La otra chica le contesta: «¿y cómo voy a

pagar el alquiler?»). Todo el diálogo se realiza a gritos y hay momentos en que parecen discutir por discutir —la comunicación es nula—, dinámica cuya relación con el título *Desidia* conduce al protagonismo de la inercia de discutir frente a las ganas de encontrar una solución. Finalmente, las dos mujeres acaban peleándose literalmente.



262

9.2.3.6 La amistad

En las obras de Xavier Puchades

La obra *Azotea* habla de la amistad: dos hombres se conocen a través de una agencia justo antes de suicidarse. Pasan una tarde en la azotea charlando y contándose cosas sobre ellos: sus gustos, experiencias, opiniones... Aunque no falta la mentira: varias veces mienten entre ellos aunque luego se sinceran.

Hablan de la soledad (uno no ha conocido mujeres) o la falta de amigos en sus vidas: el Hombre 2 confiesa que nunca tuvo un amigo en su vida. Los dos dicen que por fin se comunican con alguien y se comprenden mutuamente, pero qué ironía: justo antes de suicidarse. El autor nos ofrece dos desenlaces: en el primero, los dos se suicidan; en el segundo, el Hombre 1 se tira por la azotea, mientras que el Hombre 2 simplemente cumplía con su trabajo: acompañar al otro en sus últimos momentos de vida.

9.2.3.7 La invasión de la intimidad

En los textos de Arturo Sánchez y Xavier Puchades

En *Escoptofilia*, la mirada del espectador presencia escenas como el interior de la casa de una pareja, la hora de despertar, la intimidad del sexo, comer o cuando ven películas porno. Eda proyecta fotos de su novio en pantalla grande o en el wáter después de usarlo. De este modo, la intimidad se hace pública.

263

9.2.3.8 Los malos tratos

En *Galgos* de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

En este texto Xavier Puchades menciona que muchas de las canciones de Billie Holiday hacen referencia a los malos tratos: «mi amor me maltrata y él no sabe que le amo / mi amor me maltrata y él no sabe que le amo / Una verdadera mujer maltratada que canta». O «el olor a carne quemada / con el labio torcido y los ojos perdidos».²⁷⁹

²⁷⁹ Todos los fragmentos son del texto inédito, sic.

9.2.3.9 La soledad

9.2.3.9.1 En las obras de Gabriel Ochoa

El alma de los trenes, aparte de los temas que hemos mencionado, trata también de la soledad que experimentan los habitantes de las ciudades. David vuelve a casa del trabajo, se hunde en el sofá delante del televisor, bebe y llora anhelando a Almudena. Ella, por otra parte, vive también sola y experimenta desde hace mucho tiempo una grave depresión e insomnio. Intenta solucionarlo con ansiolíticos, algo que también tiene efectos negativos en su trabajo.

9.2.3.9.2 En los textos de Xavier Puchades

264

Desaparecer: Ana se siente muy sola, le cuesta hacer amigos; la gente le saluda por la calle, pero nunca se interesan más sobre ella. Incluso, cuando estuvo en un viaje organizado, como no conseguía hacer amigos sacaba fotos con desconocidos. Luego, al enseñar las fotos solo tenía que inventar los nombres. Además, ella añade: «La verdad es que a mí nadie me vio nacer, ¿para qué te voy a engañar? Nací a escondidas, no quería que nadie supiese que había llegado, y eso debió marcarme para siempre [...]».²⁸⁰ Es más, la soledad e incomunicación anulan el reconocimiento intersubjetivo hasta transferir a los objetos las emociones connaturalmente destinadas a las personas. Ana guarda la lata vacía en la pila y le da pena tirarla porque ya le tiene afecto y confiesa: «Casi mejor así, me da lástima tirar cosas a la basura, una les coge cariño a las cosas».²⁸¹ Sin embargo, irónicamente, Ana cuenta todo eso a una «sombra», a un extranjero que no tiene ni trabajo ni permiso de

²⁸⁰ Puchades, Xavier (1999): «Desaparecer», en *Marqués de Bradomín 1998, Concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Madrid, Instituto de juventud, p. 163.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 164.

residencia. Él iba vagando por la playa y Ana lo encontró mientras buscaba su bolso. Habla de su soledad precisamente a un sentenciado a la soledad en tierra ajena, a un inmigrante, a una sombra extraña en tierra extraña donde, sin el reconocimiento oficial de su identidad, nunca pasará de sombra a ciudadano. Ana transmite su incomunicación a quien apenas profiere palabra mientras escucha cómo ella se comunica. Tanta es la desesperación, que para aliviar su soledad sigue de cerca a otros transeúntes que circulan por la calle y así puede sentir que va acompañada.

En la obra *Erosión*, el personaje de la Vieja, como hemos mencionado en el apartado «El ser humano atrapado en una vida marginal», está sola en su pueblo natal. Sufre del síndrome de Diógenes y su casa está llena de basura.

9.2.3.9.3 En los textos de Arturo Sánchez

265

Los tres protagonistas de la obra *Martes. 3.00 A.M. Más al sur de Carolina del Sur*. Mía, Don y Doc viven solos en un garaje. Y la soledad envuelve a estas personas que viven incomunicadas en una vida marginal. Todo lo que tienen es el garaje, la tienda de campaña y el televisor.

En la obra *Soledad en hora punta*, vemos cómo los protagonistas, Ella y Él, viven inmersos en una soledad que incluso pone en duda su misma existencia. Porque sin el otro, no hay referencias para la propia existencia. La vida de Ella se reduce a la casa y al trabajo, que pasa en soledad; de hecho la protagonista se llama así. Cuando termina su turno de noche, en la línea de la esperanza vuelve a casa para pasar allí el resto del día acompañada solo por los sonidos que la invaden: el crujir de las ventanas y las puertas, el viento o la lluvia que cae.

En *Ventana*, la pareja de Hombre y Mujer vive en incomunicación con el mundo exterior, no recoge ni las cartas que les llegan ni saben nada de sus

familiares. Por otra parte, el personaje de Francotirador vive con su mujer, pero tampoco se entiende con ella: hay mucha desconfianza entre ellos y las palabras se malinterpretan.

9.2.3.10 La inmigración/emigración, el racismo

9.2.3.10.1 En las obras de Xavier Puchades

En *Desaparecer* la protagonista encuentra en la playa a un extranjero inmigrante que come aceitunas. Ana pide al extranjero algunas de las aceitunas que come y las degusta con fruición mientras confiesa, a quien apenas si sobrevive por sufrir a diario hambre y malvivir en condiciones infrahumanas, sus íntimos remordimientos producidos por cómo perjudican a su silueta las abundantes calorías. ¿Qué son, sino triviales pasatiempos, las preocupaciones virtuales que ocupan a los ocupados en la sociedad de la opulencia frente a las necesidades reales de los desocupados que pretenden ocuparla?

266

Más adelante, en la situación dramática III, Ana se encuentra con el Chico, un vengador de la noche acompañado siempre de su leal perro Pulga. Más sombrío en la noche que las mismas sombras, el Chico exhibe sin pudor ante Ana su odio hacia el inmigrante. Dice que fingen ser inocentes y tontos, pero les acusa de malignos por invadir su territorio y chuparle la sangre a su tribu. Su sentido del deber le lleva por vocación a donde el Estado no alcanza por obligación. Se dedica a la cacería nocturna de sombras con perro de presa que se los come. Como ahora, la Antigüedad también dividió a partir de la tribu y el territorio, al concebir la dialéctica entre nacional y extranjero o βάρβαρο —*bárbaro*—, pero asimismo los sofistas detectaron el sustrato universal de la persona al elaborar la doctrina de la igualdad entre seres humanos. Desde entonces, han transcurrido veintitrés siglos en tecnología

pero apenas un instante en humanidad. Como nunca, florece el adiestramiento de rabiosos perros xenófagos mientras los derechos humanos se marchitan.

Una puta negra venida de África trabaja de noche en el puerto de la ciudad en la obra *Erosión*. Vive una vida triste, sometida a la marginalidad. Además, se le acerca un cirujano plástico e intenta convencerla de operarse para corregir sus *defectos* corporales. La obra hace una alusión a los modelos impuestos de un mundo de belleza irreal. El cirujano ha acudido al puerto buscando clientes, y como la chica no accede a sus ofertas, él la humilla diciéndole que no valdrá nada con un cuerpo así. Como hemos mencionado en el apartado «Los seres humanos atrapados en una vida marginal» tenemos el caso de la Vieja que emigró en Alemania. Hay otro personaje que vive en la miseria: durante las situaciones dramáticas que tienen lugar en el puerto, hay un cuerpo tendido en el suelo que en algún momento de la obra se levanta, tiembla y sonríe al público. Vemos que es un magrebí que vive en unas condiciones infrahumanas, o mejor dicho, ya ha dejado de vivir prácticamente. Es muy impactante la imagen de una persona que yace en el suelo durante días sin que nadie lo socorra; el autor nos deja claras las condiciones de la inmigración.

267

Benestar: Dos prostitutas ecuatorianas llegan a la mansión del político para su entretenimiento erótico. Cada una presenta en su monólogo la difícil situación de su vida como inmigrantes. El político les promete que si gana las elecciones una de ellas puede ser su secretaria, pero que tendrán que elegir entre ellas quién sería. Ellas luchan entre sí por este puesto y al final una suplica a la otra para que le deje el puesto; a cambio, la que consiga el trabajo se haría cargo de la otra.

9.2.3.10.2 En los textos de Arturo Sánchez

En la pieza breve *Desfiladero*, habla de los inmigrantes (véase «Conflicto»), un desfiladero «que no acaba nunca».²⁸²

9.2.3.10.3 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

Galgos: En uno de los textos para esta obra, escrito por Xavier Puchades, nos habla sobre el racismo. Menciona la siguiente anécdota: una noche, unos marines apagaron sus cigarros en el abrigo de Billy Holiday y le dijeron que en aquel bar no se servía a negros. Ella se quitó el abrigo y les dijo «vamos a la calle» y les dio una paliza.

9.2.4 El conocimiento

268

9.2.4.1 La educación

9.2.4.1.1 En las obras de Arturo Sánchez Velasco

Ruido: Como ya lo hemos comentado en el conflicto, en esta obra se nos presenta a un profesor de Historia. En vano intenta educar a los jóvenes, quienes no tienen interés por aprender.

9.2.4.1.2 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco

Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio: La vida estresante de los niños, orientada a obtener el mayor número posible de títulos con los que competir en el mercado laboral, se representa con la siguiente situación dramática: Cuatro actores sujetan unos muñecos bebés y los mueven arriba

²⁸² Sánchez, Arturo (2001): «Desfiladero», en *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Instituto de la Juventud y Ñaque editora, p. 28.

abajo, golpeándolos fuertemente en el suelo, para representar que están corriendo. Gritan: «corre mi niño corre para ganar y salir primero». Los recursos son abundantes, la tecnología avanza a ritmo vertiginoso y el tiempo es limitado.



269

Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio: la carrera de los niños.

9.2.4.2 El idioma y su desarrollo

En el texto de Xavier Puchades

En la obra *Sima* la mujer expresa que el idioma ha perdido su fuerza y que solo sirve para la simple comunicación, pero no para expresar las estructuras del pensamiento. En otro momento dice: «¿Sabes por qué el mundo está dejando de serlo? Porque no sabemos llamar a las cosas por su nombre, ni con su antiguo nombre ni con otro nuevo, ya no inventamos palabras. Las palabras que se inventan ahora no son de este mundo». Además, como hemos mencionado en el apartado «barrera generacional», la Mujer critica a la Joven por decir palabrotas, ya que estas «ensucian la lengua».

9.2.5 Tema laboral: la profesión, las condiciones del trabajo

9.2.5.1 En las obras de Gabriel Ochoa

La obra *Se necesitan ascetas* trata de los trabajos con baja renumeración y el duro trato recibido de los jefes. El encargado del *Fast Food* trata a los personajes Albert y María con desprecio como hemos mencionado en el «Conflicto».

270 Gabriel Ochoa en *El alma de los trenes* trata otro aspecto laboral: David trabaja como corredor de seguros y tiene un puesto importante en la empresa Weinrichter. Desgraciadamente, este trabajo lo absorbe por completo, lo estresa demasiado y, a pesar de tener éxito, él se siente muy infeliz. Almudena, por otra parte, sufre una depresión que influye negativamente en su trabajo en el laboratorio de una empresa farmacéutica. Su jefe no le concede margen para recuperarse y desprenderse de los ansiolíticos y, a pesar de haber estado trabajando allí durante diez años, la despide. El tercer personaje, Davinia, se traslada a la ciudad para poder encontrar un buen trabajo. Hasta que lo encuentre, para poder mantenerse, trabaja en una línea erótica y realiza *streepteases* en un club nocturno. Finalmente, David la contrata en la empresa Weinrichter. Allí ve que los ritmos de trabajo son muy rápidos y las horas pasan a tanta velocidad como si no las viviera de verdad. Al final de la obra, los tres personajes deciden escapar de la vida infeliz que llevan en una ciudad que les aplasta: cogen el tren y van al pueblo de Davinia, que está junto a una playa. Davinia vuelve a su pueblo natal porque no puede vivir sin el mar, pese a que había conseguido su sueño: tener un buen trabajo en la ciudad.

La obra *El optimismo* trata del tema de la ambición en el trabajo y los medios para conseguir las metas, como hemos comentado en el conflicto y en «Las relaciones de pareja».

9.2.5.2 En las obras de Arturo Sánchez

Por otra parte, en la obra *Ruido*, los personajes denuncian la situación laboral en España: jóvenes con carreras universitarias importantes acaban trabajando como camareros y ven como sus sueños se esfuman.

Lo mismo ocurre con el personaje de Carlos en *Turquía*. Él es un arquitecto que ha tenido que autoaxiliarse porque no soporta la corrupción y la especulación o el hecho que en España no se ayude a científicos que diseñan proyectos inteligentes y útiles para la sociedad y el urbanismo, sino que se apoyan políticas urbanísticas según los intereses políticos y el enriquecimiento fácil de empresas afines a ellos. Carlos, en un país así, se sintió frustrado y por eso vive en Turquía, donde es profesor en la Universidad. Sin embargo, su autoexilio también tiene que ver con el derrumbe de un edificio que él había construido y la muerte de veinticinco personas.

271

En la obra *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)* el personaje de Kike menciona que uno sale de la escuela o de la universidad, busca cualquier empleo y se deja la salud en el trabajo y en cuanto a elegir entre dignidad y dinero uno, al final, elige el dinero.

9.2.5.3 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

Estos dos autores presentan la situación laboral de la mujer de una manera muy humorística (*Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*). Un actor dice que «la mujer es capaz de hacerlo todo, trabajar, llevar la empresa tan bien como lleva la casa». Entonces, al otro extremo del escenario aparece una mujer embarazada con un niño en brazos (un muñeco). Con la otra mano habla por teléfono en inglés mientras da saltitos ya que en un pie lleva el

maletín portapapeles. Al final, pierde el equilibrio y se cae al suelo.



272

La emancipación de la mujer la ha cargado con muchas tareas: ser madre, ocuparse de la casa y a la vez ser una perfecta profesional. Además, para poder competir en un mundo masculino muchas veces se esfuerza al máximo para ser mejor que los hombres y poder ser reconocida. La mujer no inspira confianza en un mundo ocupado solo por hombres; ellos no paran de desafiarla.

Galgos: en esta obra se recalca el tema de la inexistencia de salidas laborales para los jóvenes. En un momento de la obra unos estudiantes están matando sus horas cantando piezas infantiles, parodiando así la vida estudiantil. Sin embargo, en otra parte de la obra se remarca el hecho de que no haya puestos para los jóvenes. Igualmente, la escena de dar órdenes a los perros habla de la sumisión en el trabajo y de la obligación de satisfacer al jefe²⁸³.

²⁸³ No hace mucho (2012-13) fueron noticia las declaraciones de trabajadoras de Canal 9 que habían sufrido acoso bajo amenaza de perder el trabajo si acudían a la justicia. Por no mencionar otros casos en la administración pública: los funcionarios algunas veces están obligados firmar documentos para tramitar procedimientos ilegales a cambio de soborno, y si no acceden, bajo las amenazas de sus superiores.



Galgos: Cómo dar órdenes a un perro, alusión metafórica a las órdenes de los superiores en el trabajo. También podría aludir a cómo el poder lo controla todo y nadie se atreve a ejercer la crítica.

273 9.2.6 Vivir en sociedades organizadas

9.2.6.1 La política

9.2.6.1.1 En los textos de Gabriel Ochoa

Cuando necesites mi espacio (te lo voy a dejar) contiene una pequeña mención a las ciudades y sus ineptos alcaldes corruptos, quienes no se interesan realmente en la propia ciudad sino en su enriquecimiento personal.

9.2.6.1.2 En los textos de Xavier Puchades

Benestar: Esta obra trata por excelencia el tema de la política y de la corrupción: el telón se abre y se nos muestra inmediatamente el odio que rige las relaciones entre los personajes. Además, el político no tiene los pies en la tierra. Pasa su tiempo soñando con construcciones desvariadas mientras se divierte con las ecuatorianas. Construcciones que no satisfacen las necesidades

de la sociedad sino que son productos de su ambición y vanagloria. Finalmente, sus guardaespaldas lo traicionan y lo matan. El político exclama que lo recordarán por sus avenidas, algo que alude al proyecto de la alcaldesa de Valencia, Rita Barberá, sobre la prolongación de la avenida de Blasco Ibañez, y a la destrucción de partes antiguas e históricas de la ciudad. Después de la muerte del político, una catástrofe acecha: los Polos se derriten y un enorme *tsunami* va a destruir la ciudad. El autor no cree que la corrupción y la avaricia del ser humano puedan desaparecer, son rasgos innatos de la naturaleza humana. Por lo tanto, lo único que puede limpiar una ciudad es un diluvio, como en la Biblia. La obra se cierra con un discurso de la mujer del político, muy épico, prometiendo un trabajo esperanzador para el bienestar de los ciudadanos. Además, justo antes de la catástrofe, la alcaldesa no parece haber perdido su pasión por lo grandioso y dice que lo reconstruirán todo después. Al finalizar la obra, cuando los espectadores salen, el actor que hace de político, muerto ya, se mezcla entre ellos, un hecho que muestra que es difícil acabar con la corrupción en el ámbito político.

9.2.6.2 La indignación o la revolución como actitudes de respuesta

9.2.6.2.1 En las obras de Xavier Puchades

Tampoco: Cuando no había crisis, el hombre se aburría porque vivía en un mundo en el que todo se había logrado; por eso ahora la gente debería ir a las manifestaciones como si fuera un entretenimiento. Para ello, el protagonista abriría una empresa que se llamaría: «Huir de la realidad al tiempo que se transforma la realidad»²⁸⁴, para convocar a la gente que no sabe qué hacer con su tiempo libre: acudir a las manifestaciones. Especialmente llamará a los jubilados alemanes, que «se mueren como ballenas en nuestras

²⁸⁴ Puchades, Xavier (2002): «Tampoco», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, p. 79.

costas»,²⁸⁵ luego a los turistas. Por consiguiente, España será el epicentro creador de un nuevo mundo. Además, uno de los personajes especula sobre el futuro: los precios subirán tanto que la gente tendrá que «acostumbrarse a nuevos sabores»²⁸⁶ para vivir, es decir, a abrir persianas, volcar camiones y romper cristales en las tiendas.

El Viejo, en la obra *Erosión*, tira un fajo de billetes al mar, mientras pasea por el puerto explicando luego a otro personaje: «se abolió la propiedad privada, el Estado, el principio de Autoridad». Esto es un acto revolucionario contra el dios que adora el mercado: el dinero.

9.2.6.2.2 En las obras de Arturo Sánchez Velasco

Martes 3.00 a.m. Más al sur de Carolina del Sur. Los tres personajes de la obra viven en un garaje, Doc tiene como casa una tienda de campaña plantada en una plaza de aparcamiento. Un día vino el propietario de esta plaza reclamando el lugar para su coche. Entonces, Doc protesta: «No debería existir ni una persona sin hogar, ni gitanos, ni desocupados, ni inmigrantes ilegales, mientras haya tanto suelo ocupado por los coches»²⁸⁷. Después, se queja porque alguien aparcó una rueda y el morro dentro de su plaza de aparcamiento, dentro de su salón, y él no tenía dónde poner la tele. Piensa que debe protestar y que su protesta debería extenderse a todas las luchas: por el fútbol sin pago por visión previa, por el fútbol sin violencia, contra las minas antipersonas, por la supresión de todos los juegos: bingo, ruletas, bolsa... y al fútbol. Mía le contesta que debería salir a la calle a protestar; allí abajo, en el garaje, nadie le escucharía. Él dice que no puede dormir fuera sin atrapar una

275

²⁸⁵ Íbid, p. 79.

²⁸⁶ Íbid, p. 73

²⁸⁷ Sánchez Velasco, Arturo (1999): *Martes. 3:00. Más al sur de Carolina del Sur*, Concurso de textos teatrales para jóvenes autores, Marqués de Bradomín 1998, Madrid, Instituto de juventud, p. 67.

pulmonía. Piensa que debería hacer algo para salir en televisión, ya que los *mass media* tienen el poder. Entonces, como él es un erudito, consigue ir a uno de esos concursos televisivos de conocimientos generales. Y cuando termina de contestar a todas las preguntas correctamente, empieza a protestar sobre su situación, pero le cierran el micrófono. Tras un forcejeo con los demás concursantes, le hacen sentarse y calmarse. «Parece que es muy difícil cambiar algo en el mundo»²⁸⁸.

9.2.6.3 Crítica a hechos actuales

En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco

Galgos: Un texto de Arturo Sánchez que trata un tema de la actualidad en 2005: Cuando el PP proyectaba el gran trasvase de aguas del Ebro hasta Valencia y Murcia, el PP local de Valencia alentaba este proyecto con grandes manifestaciones populares de apoyo. Entre ellas, una paella gigante en los Jardines de Viveros, para la cual transportaron jubilados en autobuses desde Benidorm. Era un acto bastante ridículo según los autores, y Arturo Sánchez lo describió con mucho humor:

hay gente mucha gente
hay palomas sobre todo palomas
que se han arremolinado alrededor mío
tengo las palmas llenas de granos de arroz
los bolsillos llenos de granos de arroz
he cogido un paquete de arroz la fallera
para después hacérmelo yo en casa
pero lo estoy desperdiciando con las palomas
[...]

la gente () aplaude el número circense
() comparten con las palomas
el gusto por el arroz aunque en forma de paella
en valencia la gente come arroz

²⁸⁸ Íbid, pág. 67-68.

se le echa arroz como a las palomas
se convoca a las personas en un lugar público
100.000 personas un millón de personas
que acuden a una llamada les dicen
os vamos a dar una buena paella
les da igual salir en la tele²⁸⁹



9.2.7 Otros medios de alienación

9.2.7.1 El arte y su muerte

En los textos de Xavier Puchades

El tema principal de la obra *Desidia* es la muerte del arte de calidad por falta de recursos. A la gente le interesa más el arte comercial y superficial. Dos miembros de un circo se mueren porque ya no tienen trabajo. El arte de calidad, que no es un producto de gran consumo, muere porque la gente prefiere vivir superficialmente: es acrítica con la realidad, conformista y con una conciencia histórica embotada, es presa fácil de la publicidad consumista, disfruta lo mediocre y lo vulgar, etc. En esta obra se ridiculizan las revistas del

²⁸⁹ Sic.

corazón. Se hace un vídeo paródico de los artistas que están en la cumbre del *star system*. Les entrevistan con preguntas absurdas que causan la risa del espectador. Igualmente, a una cantante comercial se le realiza una entrevista en la que se recalca el hecho de ser inculta, vulgar y con ideas ridículas. Finalmente, se ofrecen toda una serie de consejos para convertirse en un ser consciente: dejar de ver la tele y las noticias de imágenes catastróficas que alimentan la pena, no comprar en los grandes almacenes en rebajas sino ir al pequeño comercio, dejar de ser indiferentes e insensibles...

9.2.7.2 La televisión

En los espectáculos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco

278

Galgos: Xavier Puchades en uno de los textos para esta obra habla de la venta de la intimidad y de la autodestrucción. Se basa en el suicidio de Carmina Ordoñez y de Billie Holiday y menciona que en la televisión todos los canales de su programación no tratan otro tema que el de Carmina Ordoñez. Sobre la corrupción de la televisión añade: «Allí está Billie / medio muerta en el hospital / entonces llama a su último amigo / para que le ayude a vender a la prensa / ALGO de su vida de yonki / a cambio de un puñado de dinero / que después se guarda en el coño / por si acaso, le dice a su último amigo / por-si-acaso-quién-sabe».

9.2.8 El ser humano y sus sueños

9.2.8.1 Sueños fracasados

9.2.8.1.1 En las obras de Xavier Puchades

Tampoco: Como hemos mencionado en el conflicto y en «La indignación o la revolución como actitudes de respuesta», la obra proyecta una

mirada pesimista sobre el futuro. Aparte de las revueltas mencionadas y de las subidas de precios, los interlocutores mencionan que en la Tierra solo sobrevivirán las ratas y las cucarachas. Los comunicantes están decepcionados y han perdido la motivación ante un mundo que no permite al ser humano realizarse y prosperar. Igualmente, remarcan la insensibilidad de la gente en muchos ámbitos: en el pensamiento, en la acción. Por otra parte, denuncian que el aburrimiento es otra «enfermedad» y que hay que huir de ella como sea. Muestra al ser humano insatisfecho de su vida, algo que choca con la vida tan cómoda que disfruta. Todo está logrado y el hombre se aburre.

9.2.8.1.2 En los textos de Arturo Sánchez

La obra breve *Ventanilla de reclamaciones*, trata la desilusión ante los sueños en la vida, como muy bien lo hemos descrito en el conflicto de la obra.

279

9.2.8.2 El aburrimiento de los seres humanos en las sociedades actuales

9.2.8.2.1 En las obras de Xavier Puchades

Tampoco: Como hemos mencionado en el apartado «Sueños fracasados», el hombre actual siente un gran aburrimiento. Los cuatro actores hablan de las luchas de las generaciones anteriores y de los ideales tan nítidos que ellos tenían, mientras que el hombre del siglo XXI vive en un mundo donde ninguna filosofía, religión o cualquier otra cosa en la que apoyarse, tiene vigor. El pensamiento está fragmentado. Sin embargo, en cada época hay algo por lo que uno tiene que esforzarse y cambiar; por lo tanto, estos jóvenes más bien no tienen ganas de luchar por nada en sus vidas. Todo lo han encontrado hecho y no han tenido que vivir una guerra como sus padres. Un hecho irónico es que harán un llamamiento a los turistas para acudir a las

manifestaciones, es decir, no a los propios españoles que deberían estar más interesados en mejorar España que los extranjeros. El autor da una buena imagen de la indiferencia que domina al ciudadano español.

En la obra *Erosión*, el personaje del Informático también habla de una vida en la que le falta el riesgo, en comparación con las generaciones anteriores que experimentaron las guerras, la pobreza, el hambre. Dice: «todo está preparado para no fracasar Nuestras vidas no tienen ningún riesgo En un día sabes lo que va a ocurrir el resto de la vida Si algún día tengo hijos los llevaré a hacer pesca submarina escalada libre paracaidismo peleas de perros Y les contaré las versiones originales del hombre del saco y del lobo Quiero que mis hijos crezcan con normalidad»²⁹⁰.

280

Desidia: es la obra cuya temática principal trata este tema: la inercia, el aburrimiento del ser humano. Como hemos analizado en el apartado «En las relaciones humanas», dos compañeras de piso discuten por discutir, por pura inercia. A continuación, se ofrece la etimología de la palabra «desidia» y se menciona su origen del griego antiguo: «*akedia*». Y este lema se relaciona también con las revistas de corazón y el interés de la gente por lo superficial: las personas famosas y los políticos; por eso una actriz acaba quemando las hojas de estas revistas.

²⁹⁰ Texto inédito, sic.



281

La acedia, el tedio, el aburrimiento del ser humano es una característica de nuestras sociedades. En esta obra el argumento está en segundo plano, se limita a contar que dos miembros de un circo carecen de recursos y se mueren. Lo importante eran los textos recitados por las dos actrices, textos sin ninguna narración concreta que comentaban fenómenos y problemas de la sociedad. Otro ejemplo es la denuncia al consumismo que rodea a la gente, mediante proyecciones de anuncios y decenas de bolsas de compras que tiran las actrices en el escenario. Las personas intentan llenar sus vidas sin sentido de productos, pero el alma se siente en un inmenso vacío. Afirma que «los humanos se aburren al carecer de impulsos y proyectos». Como solución, se ofrece toda una guía de cómo vivir más despierto, más activo. Veamos unos ejemplos:

no ver la tele hasta las 2 de la madrugada dejando los restos de comida secos en la mesa; bajar la basura todos los días, dejar de ser insensible; ser más activo en política, economía, deportes, cultura; no salir en los

programas televisivos; limpiar el coche y la mala conciencia, no albergar sentimiento de culpabilidad, quedar con viejos amigos, escuchar viejas canciones, no ser indiferente, no caer en los lugares comunes, volver a tener confianza todas las noches, cambiar el tema único de conversación cada mes.²⁹¹

9.2.8.2.2 En los textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

Escoptofilia: En un monólogo, el personaje confiesa que solo dice estupideces, porque lo ha tenido todo en la vida; habla de su caída, de que no hay nada por lo que vivir; antes la gente se arriesgaba más porque se bañaban en ríos y naufragaban en mares pero, ahora no hay ningún riesgo en la ducha y que lo único que le queda es salir a la calle o al campo para buscar aventuras hasta que lo maten.

282



²⁹¹ Texto inédito.

9.2.8.3 El suicidio

9.2.8.3.1 En los textos de Gabriel Ochoa

En *Cabrones, putas y maricones*, una mujer, el personaje 6, se suicida al ver que sus creencias de «solo sexo no matrimonio» han fracasado. Igualmente, en *El alma de los trenes* y en *Siempre que necesites mi espacio* observamos que los personajes viven en una ciudad moribunda en la que la gente se suicida en las vías del metro.

9.2.8.3.2 En las obras de Xavier Puchades

En *Azotea*, como hemos mencionado en el conflicto, se nos presentan dos hombres que se reúnen en una azotea, se conocen, pasan toda una tarde juntos charlando, para acabar suicidándose. No tenían motivos muy serios para hacer eso; nada trágico había ocurrido en sus vidas.

283

9.2.8.3 Los ansiolíticos

En *El alma de los trenes* (Gabriel Ochoa) y en *Ruido* (Arturo Sánchez) se presenta un síntoma muy característico de nuestra sociedad: Almudena en la primera obra, consume todo tipo de antidepresivos, como ya lo hemos comentado. En *Ruido* se utiliza un lenguaje duro y metáforas para expresar eso. La Acomodadora nos explica que la gente quizá busque algo para ocultar el miedo, por lo tanto se convierten en unos drogadictos que huelen a medicina. «Es posible que llegue un día en la que implenten chips bajo el brazo con el historial médico y que la gente irá por la calle con pegatinas en el maletero confesando su enfermedad».

9.2.9 El ser humano y su hábitat

9.2.9.1 La especulación; las construcciones que destruyen la parte histórica de una ciudad o el medio ambiente

9.2.9.1.1 En las obras de Xavier Puchades

En *Erosión* un pueblo se ha quedado sin habitantes. Hace años que se había secado el río cercano. Entonces, el ayuntamiento decide crear una atracción turística: construir una presa, traer peces exóticos, construir centros comerciales, cines; hundir el pueblo y traer un submarino para poder exponerlo. Este último es absurdo; el autor quiere hacer patente la locura de la explotación del medio ambiente. En otro momento de la obra los personajes hablan del mar: el petróleo que se vierte en el él, lo sucio que es y lo mal que huele el puerto.

284

9.2.9.1.2 En las obras de Arturo Sánchez Velasco

Mía en la obra *Martes. 3.00 A.M. Más al sur de Carolina del Sur*, busca desesperadamente el río y el mar, pero en su lugar encuentra un garaje. El crecimiento de las ciudades ha hecho cambiar el paisaje y aislar al hombre de la naturaleza. Y es muy probable que este garaje esté allí gracias a la desmesurada política de construcciones que destruye todo a su paso: bosques, ríos, parajes naturales al lado de la playa... para construir complejos turísticos.

9.2.9.2 La vida del ser humano en las ciudades

9.2.9.2.1 En las obras de Gabriel Ochoa

En *El alma de los trenes*, el metro aparece como símbolo de una ciudad impersonal, donde la gente va de un sitio a otro las horas punta enlatados (el

personaje de Davinia se asfixia y se marea). El metro transporta a toda esta gente pero en el fondo les absorbe la vida y los sueños. La vida se ha convertido en una rutina, solo trabajo-casa-trabajo; además, para la mayoría volver a casa significa volver a la soledad o perderse delante de la televisión.

En la obra *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)*, la gente vive en ciudades que se desmoronan, las personas mayores también están muriéndose en ellas, olvidadas y solas, y los personajes se sienten vacíos, se pierden, sus vidas se convierten en rutinarias, sin sentido, y la ciudad les engulle. También hay gente que se suicida en el metro, algo que también ocurre en *El alma de los trenes*. Los protagonistas tienen que encontrar maneras de vivir su vida para evitar la incomunicación entre las personas en las grandes ciudades y la pérdida de la identidad. Hay que caminar por las ciudades buscando el contacto con el otro. El estrés también afecta a la vida del ser humano y el personaje añora la época de sus abuelos cuando todo el mundo andaba sin prisas y se saludaban todos en la calle.

285

9.2.9.2.2 En los textos de Arturo Sánchez Velasco

Martes. 3.00 A.M. Más al sur de Carolina del Sur, ya hemos comentado en qué situación viven estos personajes. Muchos son los ejemplos de las condiciones en las que vive la gente en las grandes ciudades: familias enlatadas en pisos minúsculos, los alquileres son altos, escasean las zonas verdes. El hombre forma parte de la naturaleza, sin ella, no puede respirar, se estresa y se enferma: estrés, depresión, aburrimiento delante de la televisión, etc., son los fenómenos que caracterizan la sociedad hoy en día.

9.2.9.2.3 En las obras de Xavi Puchades y Arturo Sánchez Velasco

Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio: Una situación dramática llena de surrealismo habla del hormigón. Dos personajes, un *rock*er y un albañil, dicen que el *rock 'n roll* ha muerto y que lo importante es el hormigón «la base de nuestra civilización», porque esta ha avanzado gracias a él. Hacen una comparación entre varios cantantes famosos del *rock* y pop para resaltar que el hormigón es lo que vale. Hablan con el mismo entusiasmo y exaltan el camión, la «*formigonera*» (el texto está en catalán). Con estas actuaciones graciosas y extremas se refieren a la burbuja inmobiliaria y al hecho de que los hombres viven en ciudades *enlatados* en bloques de pisos y alejados de la naturaleza.

9.2.9.3 La vida en pisos

286

9.2.10.3.1. En los textos de Gabriel Ochoa

En la obra de vv. aa. *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)*, se mencionan los pisos construidos de tal manera que no se puede vivir en ellos. En el texto se habla de las ciudades masificadas pobladas de idiotas, de las fincas enfermas de aluminosis y con sus habitantes enfermos; de la gente perdedora con ganas de suicidarse, sin sueños. Solo hay pisos de lujo para los acomodados: políticos, futbolistas, etc.

9.2.9.3.2 En los textos de Arturo Sánchez Velasco

Ruido presenta también los problemas que tiene la gente que vive en pisos: la Acomodadora nos presenta a sus vecinos piso a piso: familias que viven en incomunicación con sus miembros perdidos cada uno en una vida con condiciones ínfimas o todo el día ante la televisión. La gente vive en el

vacío, son espectros. Viven en pisos de muy mala calidad, en fincas ya muy viejas, nunca restauradas, los pisos parecen trasteros y no viviendas —y con alquileres muy altos— donde el ser humano termina ahogándose.

En *Ventana*, vemos a sus protagonistas, como ya hemos descrito en otros apartados, que viven en unos pisos donde el único mobiliario son las ventanas colgadas de los techos, anhelando la naturaleza. Es un escenario metonímico que nos remite a las condiciones inapropiadas en las que viven en esta ciudad.

9.2.10 Lo sobrenatural

9.2.10.1 En las obras de Gabriel Ochoa

287 La obra *Camberra*, como hemos mencionado en el «Conflicto», trata de leyendas urbanas. Una azafata, Verónica, fue asesinada por su hermana. Desde entonces, si alguien repite tres veces «Verónica» en el aeropuerto enseguida encuentra una muerte trágica. El fantasma de un niño aparece pidiendo leche, es aquel que encontraron muerto en los servicios, su madre le había pedido que trajera leche para su hermanito pequeño.

9.2.10.2 En las obras de Xavier Puchades

El Hombre 1 ha quedado con el Hombre 2 en la azotea de un edificio. El 1 dice que mientras esperaba al otro escuchó voces de mujeres cantando y cree que habrán sido sirenas. El otro le añade que puede ser sirenas de montaña. En otro momento de la obra el Hombre 1 dice al 2 que no aparece su sombra, posible preámbulo a lo que va a ocurrir: va a dejar de existir y por lo tanto ya va desapareciendo del plano físico.



Azotea. 2011, Venezuela.

288

Erosión: En esta obra, el padre muerto del Informático deambula solo por el puerto llevando consigo un manojito de muchos billetes que tira al mar. Con ello quiere protestar contra la propiedad privada. En otro momento, el hijo excava en la tierra para encontrar gusanos de cebo para pescar y de repente extrae una trucha. Mientras padre e hijo están intentando encontrar gusanos, el padre desprecia mucho a su hijo y lo considera incompetente. Por lo tanto, el hecho de sacar una trucha desde la tierra puede significar una demostración de su valía.

Sima: La Mujer explica que están bajo el nivel del mar y cuando frota un poco la pared sale agua salada, algo muy extraño por tratarse de los aseos de un centro comercial. Otro elemento: los textos o fechas que han escrito la gente en las puertas de los inodoros son del 1943 o del 1312. Quizá la presencia de esta ficción es para enfatizar más las diferencias generacionales que pueden haber en distintas épocas o simplemente para dar más interés a la obra. La Mujer escapa por el inodoro y la Joven se queda atrapada entre las tantas puertas de los aseos.

9.2.11 La vida llega a su fin

9.2.11.1 La vejez

En el texto de Xavier Puchades

Desaparecer: Ana, la protagonista, encuentra en la playa a un viejo que corre todas las mañanas para tratar de mejorar su estado de salud. Aunque va acompañado por su mujer, cada uno corre por separado para evitar ver sus rostros viejos y feos todas las mañanas. Por eso, cuando encuentra a Ana se alegra, porque así ha podido disfrutar de un rostro joven y agradable. Cuando se entera que ella ha perdido su bolso, le propone un trato: que le dejará algo de dinero para ir a desayunar con él aunque el texto no nos revela qué quería él a cambio.

289

9.2.11.2 La muerte

En el texto de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

La obra *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* de la vida y de la muerte. Por ejemplo, algunas veces mencionan información de muertes en guerras y otros conflictos.

9.3 La trama-estructura

9.3.1 En las obras de Gabriel Ochoa

Cabrones, putas y maricones: en esta obra tenemos *ordo naturalis* con elisiones entre las situaciones dramáticas. La trama es sintética: se presentan las relaciones que se desarrollan entre los distintos personajes en unas semanas o quizá meses, hasta llegar al matrimonio. Al final se da un salto para presentar el encuentro final de las parejas en la playa después de unos años.

Lo que interesa contar es la pasión al inicio de la relación y el aburrimiento que surge después en los distintos matrimonios. El final es trabado ya que sigue la evolución lógica de los hechos. La estructura es tripartita: (a) planteamiento: las tres chicas se enfadan con los hombres y sus tres amigos, (b) nudo: los chicos intentan aproximarse a las chicas y arreglar las relaciones que tenían. Por otra parte, las chicas, por estar enfadados con los chicos secuestran a un homosexual, lo tienen atado en la casa de una de ellas y pretenden matarlo practicando sexo sin parar; (c) desenlace: libran al X (el chico homosexual), las dos parejas deciden casarse y pronto experimentan el aburrimiento en su matrimonio. La tercera chica se suicida y el homosexual X vive feliz con otro homosexual, el chico 5. Un giro sorprendente en la obra es que las dos chicas se quedan embarazadas por el homosexual que tenían atado en casa y no por los maridos con los que se casaron.

290 *Se necesitan ascetas*: La trama sigue su curso lineal en el tiempo y es sintética: asistimos a la acción que transcurre mientras Albert trabaja en el *fast-food* hasta su marcha, sin embargo no se nos indica si todo esto ocurre en unos días, semanas o meses. Un punto de giro importante en el argumento sucede cuando le llega una carta a Albert donde se le comunica que ha ganado un concurso de dibujo y le van a organizar una exposición. La estructura es tripartita: (a) planteamiento: Albert y María entran en el *fast-food* para trabajar y el encargado les explica cómo son las condiciones. (b) Nudo: el encargado no les trata bien; además, el sueldo no es suficiente para mantenerse o pagar el alquiler. (c) Desenlace: Albert gana el concurso de dibujo y deja el trabajo para centrarse en pintar sus obras. La obra termina con Albert invitando a María para ir al cine (final trabado).

El alma de los trenes: Todos los hechos siguen su curso lineal en el tiempo, por eso tenemos *ordo naturalis*. Entre las situaciones dramáticas hay elisiones temporales y eso ayuda al avance de la acción. La trama es sintética: los varios incidentes que les suceden a los personajes a lo largo de unos meses.

El final es trabado: los tres protagonistas deciden escapar de la esclavitud que regía sus vidas, lo abandonan todo para irse de la ciudad, probablemente a la casa del pueblo de Davinia, que está al lado del mar. Un punto de giro es el inesperado embarazo de Almudena y su posible problemática gestación a causa de los antidepresivos que se estaba tomando. Cuando Almudena iba de camino al médico para abortar, se encuentra en el metro por casualidad con David, el padre, a quien le pide volver a estar juntos. Almudena menciona, por otra parte, que quizá haya esperanza y que exista algún paraíso donde ellos podrían ir para vivir de verdad, por lo tanto deciden tomar el tren a un destino desconocido. No obstante, la solución, como un *deus ex machina*, viene al encontrarse en el tren con Davinia que vuelve a su pueblo natal porque no podía vivir sin el mar. En la situación final los tres están en la playa. La estructura es tripartita: (a) la ambientación de la obra: la depresión de Almudena, su relación con David, la búsqueda de trabajo en la ciudad por Davinia; (b) nudo: Almudena deja a David, algo que le hace sufrir mucho, también se da a conocer el embarazo. Davinia encuentra varios trabajos hasta aterrizar en la empresa donde está David. (c) Finalmente, el embarazo es el acto que impulsa el desenlace: tal como lo hemos mencionado arriba.

50 ASA, (o cuando una filmación en super 8 te provoca una duda): esta pieza breve, que contiene las reflexiones del autor, comienza por una introducción sobre la memoria, tras la cual hace referencia a la videograbación y sus recuerdos infantiles, después a los recuerdos de su abuelo y sus reflexiones existenciales sobre la vida y lo que busca en ella, para pasar a confesar su impotencia ante las cosas que quiso hacer pero no pudo. Finalmente, atestigua que escribe por la necesidad de querer. Termina con una frase de Robert Bresson: «el cine sonoro ha inventado el silencio»²⁹².

²⁹² Ochoa, Gabriel (2002): «*50 ASA, (o cuando una filmación en super 8 te provoca una duda)*», en *{Las} memoria*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 2, p. 44.

Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar), de Jacobo Pallarés, Ángel Sáiz, Rafa Palomares y Gabriel Ochoa. El texto tiene escasas acotaciones y eso dificulta la comprensión la obra. Las acciones remarcarían una estructura más clara que solo los textos y los monólogos no pueden reflejar. En general, la estructura viene marcada por la historia de dos personas que acaban de irse a vivir juntos y los problemas con los que se enfrentan paulatinamente. Al final, reflexionan sobre cómo van a estar dentro de 10 años: tienen miedo a que la ciudad les engulla y dudan de si pueden tener un hijo o no. Entre esta historia se intercalan otros textos que hablan de los problemas de la sociedad o los problemas de un tercer personaje, Maribel. Ella comenta su enfrentamiento con el vacío que siente, sus problemas económicos y el hecho de que no pueda pagar la hipoteca, etc. La obra termina con tres textos: cada personaje relata lo que la ciudad significa para él.

292 En la obra *El optimismo*, tenemos *ordo naturalis* en los hechos, aunque la historia empieza *in medias res*: Pedro, en la escena 1, después de hablar sobre su vida laboral, nos cuenta que todo empezó aquel día en que descubrió que oía voces. En las escenas siguientes nos cuenta la historia. Hay elisiones entre las situaciones dramáticas y la trama es sintética, puesto que enfoca la historia en los hechos de los últimos meses. La estructura es tripartita: (a) planteamiento: Pedro busca trabajo y tiene una entrevista en una inmobiliaria, donde consigue un mes a prueba. (b) Nudo: Pedro desde el principio de la obra oye una voz, a veces incluso complementa lo dicho por los personajes. Esta voz pertenece a la escritora, aunque Pedro no lo sabe, que se sitúa en un lateral de la escena y escribe lo que se representa. En el trabajo Pedro consigue ser el mejor vendedor de la empresa aunque se le resiste una anciana que no quiere comprarse un piso. A Pedro le preocupa tanto eso que en casa empieza a distanciarse de su mujer. Finalmente, ella no aguanta esta situación y lo echa del domicilio común. Cuando su jefe dimite, porque siente que va a tener un derrame cerebral, cede su puesto a Pedro. Él contrata a otro empleado para

cubrir su propio puesto, a Xavier, (en este caso tenemos una recurrencia: se repite exactamente la escena de cuando el jefe contrató a Pedro). Más adelante vemos que Xavier será el nuevo novio de su mujer. Pedro llega a ser muy insolente y la voz de la escritora, Patricia, le dice que su vida autodestructiva ha empezado y él acabará como su jefe. (c) Desenlace: Pedro, al escuchar que la autora lo quiere matar, emprende un viaje para conocerla. En el encuentro, la autora le acusa de que se haya convertido en un mentiroso. Al final, le pregunta cuál es el verdadero sueño de su vida y Pedro contesta que quiere ser escritor. Después de reflexionar sobre cómo quiere que sea su vida, decide escribir su propia historia. A continuación, se repite la escena dos, en la que Pedro se despertaba para ir a la entrevista del trabajo, con la diferencia que en su lugar es Xavier (final circular).

293 La estructura de la obra *Camberra*, de Gabriel Ochoa y Maribel Bayona, es diferente, porque en la historia principal se intercalan otras leyendas (interpolaciones). Tenemos *ordo naturalis* para todas las historias que se representan. Y para facilitar la acción, aparecen elisiones entre las distintas situaciones dramáticas. Además, en el argumento se interpola también la presencia de Yolanda, una actriz que hace de narradora (mediadora entre el público y la obra) aparte que además cuenta su experiencia y otra breve historia. En el argumento principal tenemos (a) el planteamiento: alguien asesina a Verónica justo antes de salir su vuelo (ella es azafata). (b) Nudo: Llega Marta, la detective, encierra a los sospechosos en una sala y empieza a investigar el asesinato. La verdad es que no es muy competente y su investigación se aleja de la verdad. Aquí se intercalan las historias: *El viajero del tiempo en busca del elixir del amor*, la experiencia personal de la narradora Yolanda: cambió su asiento con otra pasajera en el avión y se salvó de un accidente. Después, se intercala la tercera leyenda: *El espacio Schengen*. (c) Desenlace: con la presencia de un médium, Lucía, se aclara el asesinato y se

descubre que la hermana de Verónica, Violeta, fue la que la asesinó en el lavabo de chicas.

En la obra *Papilas gustativas*, no hay un hilo argumental. Distintas situaciones dramáticas que incluyen, cuentos, juegos, etc. componen este espectáculo. Las acciones tienen un ritmo en sí que intercala momentos entre tensión y distensión o entrelaza momentos tristes con humor.

Den Haag sigue un *orden naturalis*. En un principio los hechos respetan el orden cronológico y observamos varias analepsis en las escenas 9, 10 y 11, donde la familia cuenta el entierro del tío Julián, al que asistieron María y su marido (un *flash back/analepsis* narrado). Acto seguido, es de noche y María, que es sonámbula, entra en trance. En una transmigración de almas aparece la abuela en su lugar y habla del abuelo, su marido, que estuvo en la cárcel durante la guerra y más acontecimientos de aquella época (otro *flash back* narrado). En la escena 10, tenemos otra analepsis representada esta vez: el día que murió la abuela y cómo lo vivió Gabi. Igualmente, en la siguiente escena (11) tenemos otro *flash back* narrado cuando los hermanos recuerdan hechos de la adolescencia. El resto de la obra sigue el orden cronológico. Entre las situaciones dramáticas hay elisiones que ayudan al avance del argumento, por consiguiente la trama es sintética. No hay un final en la obra, el autor pone como título en la última escena: «no intentar una solución, un final»; de hecho, la obra queda con un final abierto: la familia organiza las Navidades. Como final sorprendente, pide que si no es creativo que lo envíen a La Haya, donde vive su hermano David. Acto seguido, lo meten en una jaula y se lo llevan de escena. La obra sigue la estructura clásica: planteamiento, nudo (disputas familiares, la presupuesta existencia de una hermana, la venta del piso), y desenlace: la Navidad. La ausencia de un final llamativo explica la necesidad de añadir un final relacionado con la impotencia creativa.

9.3.2 En las obras de Xavier Puchades

Azotea: mientras estas dos personas se conocen se mantiene un *ordo naturalis* y entre las distintas situaciones dramáticas hay elisiones en el tiempo transcurrido. Tenemos unas analepsis narradas, cuando cuentan historias de su pasado. Los dos comparten una parte del día, parece que es pronto por la tarde, por consiguiente la trama es analítica. Esta obra no tiene un claro esquema tripartito: en la primera situación dramática tenemos el planteamiento: dos personas que han quedado en la azotea de un edificio alto para hacer algo. Mientras avanza la obra, cada vez se conocen más gradualmente y su relación tiene altibajos; algunas veces se llevan bien; otras, no. En el último momento, asistimos al desenlace: los dos hombres habían quedado para suicidarse juntos. El texto nos ofrece un epílogo opcional: solo se suicida el Hombre 1, el otro solamente hacía su trabajo.

295

Sima: La historia se presenta con orden cronológico (*ordo naturalis* de los hechos) y aunque parece que las dos protagonistas pasan unas horas o un día en los aseos (trama analítica) hay elisiones temporales. Tenemos la interpolación de un cuento sobre un lugar en que el idioma perdió la fuerza de expresar los pensamientos de la gente. La estructura es la siguiente: en la situación dramática I se nos ofrece el planteamiento: (a) la Mujer y la Joven encerradas en los aseos; la Mujer no ayuda a la Joven para salir, sino que le cuenta la historia del idioma. Parece ser su madre. (b) Nudo: En la II, la Joven se tranquiliza y la Mujer le explica qué tipo de juego hay que hacer para salir de allí; hay que bailar y cantar, y también jugar al escondite y adivinar el nombre de la Mujer y escribirlo con un rotulador en la puerta. III: La Mujer revela que tenía una hija y le confiesa que esta Joven es su hija. (c) Desenlace: Juegan al escondite, la Mujer sale a una playa y la Joven se queda perdida en las interminables series de puertas del aseo público (final trabado).

Desaparecer. Los acontecimientos siguen su orden natural cronológico (ordo naturalis) y entre las situaciones dramáticas tenemos elisiones temporales. Ana llega a la comisaría cuando ya haya perdido su bolso (*in medias res*) y en una analepsis narrada nos cuenta cómo lo perdió. El final es lógico, por lo tanto trabado, y la estructura es la siguiente: (a) planteamiento: situación dramática I: Ana llega a la comisaría. En las siguientes: tenemos las distintas aventuras de Ana buscando su bolso en la playa y los encuentros que suceden cada vez. (b) Clímax: en la IV, Ana se encuentra feliz por haber perdido el bolso aunque sabe que desaparecerá ella también, y en la V se lo confirma la Chica que encuentra. (c) El desenlace es la VI: Ana encuentra su bolso y (VII) acude a la comisaría para retirar la denuncia del robo, pero al final se va ella dejando el bolso allí; acto seguido, el policía llama para denunciar la desaparición de Ana.

296 *Erosión.* La trama respeta el orden lineal de los hechos, aunque tenemos una analepsis: el Informático recuerda cuando iba con su padre a pescar; más adelante menciona que su padre está muerto. La obra no se divide en partes, pero se ve un claro cambio de lugares y escenarios. En esta obra, aunque presenta una narración, un argumento en concreto, vemos que este no se trata de un asunto con su planteamiento, nudo y desenlace. Son situaciones dramáticas que les suceden a los personajes y un pretexto para que el autor hable de los fenómenos que identifica en su entorno, unos problemas básicamente sociales: la distancia generacional y el desprecio del padre hacia el hijo y demás temas mencionados en el apartado del «Conflicto». Al final, hay un «epílogo innecesario» en el que los protagonistas salen de la realidad teatral para preguntarse qué quiere decir el autor con esta obra.

Desidia. Como no hay una narración en esta obra, no podemos hablar de la organización temporal de la trama, ni delimitar su macroestructura. Sin embargo, el propio autor ha dividido el montaje en tres partes: «Los payasos», «Las fieras» y «Los artistas». El motivo, como un hilo que conecta las

situaciones dramáticas, según se ha mencionado en el conflicto, es la gente del circo y por lo tanto cada parte contiene alusiones a ellos. La obra arranca con la fuerte discusión que acaba en una pelea entre las dos mujeres. Es una situación dramática muy impactante, un comienzo muy dinámico que atrapa el interés del espectador. Otro elemento es la video-proyección de payasos mientras una actriz habla de la desidia y de la etimología e historia de la palabra. Contrasta mucho, escuchar situaciones en las que los seres humanos se aburren y a la vez contemplar las felices caras de los payasos.

297 En la segunda, «Las fieras», se proyectan fotos de animales de circo y las actrices hacen un histórico de los domadores que han muerto despedazados por los leones. En la última parte, aparecen las situaciones dramáticas que hablan de la vida precaria de los artistas, que no tienen trabajo ni qué comer, y nos presentan su muerte, mediante la muerte de las dos protagonistas. Como no hay un hilo narrativo, cada situación dramática es sorprendente, como los puntos de giro inesperados en las obras narrativas. En una se oye el anuncio que ofrece la oportunidad de tener una experiencia maravillosa llena del placer con las líneas eróticas, mientras vemos que las dos protagonistas corren y chocan contra la pared, como contraste entre el placer y la violencia. En otro momento de la obra Ruth recita el siguiente texto:

Hola, soy pasiva y vulnerable, manipulable y explotable, [...] soy presa fácil de la publicidad consumista y hasta de la propaganda política, [...] soy conformista y mi conciencia histórica está embotada, [...] poseo una interpretación superficial de la realidad, me adapto al gusto medio y a los modos de vida homogéneos y estereotipados por eso soy feliz y tú no [...].

Todo eso lo recita mientras se arrastra por el suelo para seguir el micrófono que cambia de lugar su compañera Ana. Se trata de una clara metáfora sobre la gente que vive de este modo: acaba arrastrándose, viviendo en la mentira y no

anda de pie como las personas lúcidas, porque está manipulada; no disfruta de su libertad.

Benestar. Los distintos sucesos de esta obra siguen el orden cronológico y entre las diversas situaciones dramáticas tenemos elisiones. Cuando los personajes hablan de sucesos de pasado, tenemos unas analepsis narradas, por ejemplo, cuando la madre y la hija narran sobre la fiesta del cumpleaños de la última. La estructura es la siguiente: (a) planteamiento: son elecciones y el político se prepara para ellas, (b) nudo: se encuentra con su hija que está a favor de otro partido. Él tiene unas aventuras con unas ecuatorianas y sus guardaespaldas lo graban para poder acusarlo públicamente. (c) Desenlace: los guardaespaldas lo matan y luego se matan también entre ellos. Tenemos el discurso de la mujer del político hacia los ciudadanos en la escena final, un poco antes del *tsunami* que se avecina porque los Polos se derriten.

298

Después. Esta pieza sigue el orden cronológico de los hechos (*ordo naturalis*) y el tiempo es continuo, no hay elisiones temporales. Cuando recuerdan momentos del pasado común tenemos unas analepsis narradas. La trama es analítica, porque se trata de unos momentos que Él se imaginaba, justo antes de llamarla por teléfono. La estructura se divide en dos partes: (a) el planteamiento: Él imagina que Ella está en su casa y entabla unas conversaciones con Ella. (b) El desenlace: decide llamarla por teléfono aunque no sabemos si Ella le contesta (final trabado). Hay dos puntos de giro sorprendentes: cuando hablan de las canciones que escuchaban juntos Él menciona a Adriana Calcanhotto. Ella le contesta que no escucha esta música porque le da pena y no puede comprender cómo Él escucha durante meses la misma canción: *Cantada*, de esta cantante. En aquel momento «*Ella podría sacar una guitarra de no sé dónde y adoptar la pose de Adriana Calcanhotto*», como se indica en la acotación. Al final de la obra, cuando Él decide llamarla, Ella aparece en su casa escuchando esta canción, es decir todo lo contrario que Él pensaba de ella.

9.3.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco

Los hechos se presentan en *ordo naturalis* en la pieza breve: *En-Cadena*. Hay elisiones entre las distintas situaciones dramáticas de la obra por lo que tenemos trama sintética y se describe una historia que se desarrolla en más de cuarenta años. Lo que interesa al autor no es dar una detallada historia, sino la repetición de una historia que es atroz, así como describir los sentimientos de los personajes encarcelados. El final es trabado, lógico: el joven sale de prisión en busca de aquel hombre que lo encarceló para matarlo, pero en el último momento se arrepiente. Las tres piezas de esta obra tienen una estructura muy clara: (a) planteamiento: un hombre mata a un vagabundo en un callejón y acusa a un joven que estuvo allí; el joven va a la cárcel. (b) Nudo: durante los veinte años que pasa en la cárcel el joven no piensa en otra cosa que cuando salga irá a matar al hombre que lo acusó injustamente de este crimen. (c) Desenlace: el joven sale —ya es un hombre— y cuando sale va a su casa donde su padre lo desprecia y lo insulta. De ahí se dirige al callejón y mata al hombre, que ahora es un vagabundo. Justo venía un joven para buscar unos cartones al callejón, y entonces el hombre acusa al chaval del asesinato. Y la misma historia se repite otra vez, lo único que cuando este joven sale de cárcel y se dirige al callejón para matar al hombre que lo encarceló, al final le deja vivir (final trabado).

En *Ventana*, los sucesos cuentan con un orden cronológico lineal (*ordo naturalis*) y también tenemos elisiones entre las situaciones dramáticas; la trama es analítica porque los hechos transcurren en varios días y la historia se centra en unos hechos muy concretos. La estructura es la siguiente: (a) (escenas 1-4) planteamiento: la vida del Hombre y de la Mujer, que sueñan con ver la naturaleza mediante las ventanas. El Francotirador, que busca un buen punto para la protección del Presidente en el desfile; y el Cliente, que tiene goteras en su habitación que le ha vendido el Vendedor (aparte de ser Francotirador trabaja en una inmobiliaria). Además, intenta venderle terrenos. (b) Nudo

(escenas 5-8): El Vendedor intenta vender alguna casa al Cliente. El Francotirador y la Administradora hablan de cuál sería el mejor ángulo para vigilar durante el desfile. (c) Desenlace (escenas 9-10): El Vendedor decide abandonarlo todo e irse; el Cliente, por el contrario, se queda en su habitación y el Hombre y la Mujer miran la puesta de sol, ven que les sobra mucho tiempo. En general, la estructura de esta obra es muy abstracta, no se ve claramente el avance del argumento en las diferentes partes. Incluso, podríamos dividirla solo en planteamiento y desenlace. Más bien es una muestra de estas vidas abstractas y no realizadas en las que están inmersos sus personajes: ellos no viven sus sueños, no viven sus propias vidas, por eso el argumento es casi inexistente.

300 La estructura de *La bailarina en la caja de música*, no tiene una forma clásica, simplemente se nos presentan momentos de la vida de la bailarina: ella se nos presenta diciendo que no es una puta y pide que dejen de mirarla. Cuenta luego que se acuesta con un vecino aunque no le gusta; que ha trabajado de plañidera; recuerda su infancia traumática con su madre, etc. Así que no se comenta una historia con hilo argumental, sino momentos de la vida de la protagonista, aunque sean del pasado cercano o lejano.

En *Ventanilla de reclamaciones*, la historia empieza *in medias res*. La trama es analítica, se nos presentan los últimos momentos del soliloquio de esta persona mayor justo antes de la hoguera final (final trabado). En esta pieza breve; (a) (planteamiento), el protagonista nos cuenta lo que le prometieron; (b) (nudo), nos presenta qué ocurrió realmente mientras permanecía dormido en esta habitación en la que no oía nada; y (c) (desenlace), la habitación se prende fuego y él arde con ella.

Los acontecimientos en la obra *Martes. 3:00 a.m. más al sur de Carolina del Sur*, siguen el orden cronológico por eso tenemos *ordo naturalis*. Entre las situaciones dramáticas tenemos elisiones que ayudan a un avance más rápido

de la acción, por lo tanto nos encontramos ante una trama sintética (se supone que Mía está con ellos unos días o unas semanas, ni ella lo tiene claro). La estructura es la siguiente: (a. planteamiento): al principio Mía, busca el río; (b. nudo), Mía sigue perdida preguntando como puede llegar al mar o al río, se pierde por la ciudad y Don, el otro personaje que encuentra allí, tampoco la puede ayudar. Él la lleva a Doc, un personaje con muchos conocimientos que vive en una tienda de campaña puesta en un aparcamiento del garaje. Él intenta dar a Mía y a Don clases de orientación y geografía, para que Mía se sitúe, aunque ella no se muestra capaz de asimilar este aprendizaje. (c. Desenlace): Al final, Doc va al concurso televisivo. La obra termina con Mía y Don anunciando el fin de la obra. Los personajes salen de la realidad teatral para comentarlo, por lo tanto tenemos final casual, ya que no sigue el argumento de la historia.

301 La obra *Soledad en hora punta*, sigue un orden cronológico lineal (*ordo naturalis*), sin elisiones. La trama es analítica, porque el tiempo de la obra consiste en lo que tardan los personajes en pronunciar sus monólogos, antes de pasar el metro. La estructura: (a. planteamiento): Él está en el andén y se da cuenta de la presencia de Ella. Necesita dinero para el billete y se lo pide. (b. Nudo): Cada uno en monólogos alternos cuenta sobre su vida, su soledad, su trabajo: Ella nos cuenta de su trabajo en la línea de la esperanza por la noche. Él por otra parte ve su vida como un viaje en soledad. (c. Desenlace): Ella ve que Él extiende la mano pidiendo dinero, pero ella no comprende sus palabras, solo siente frío, explica que había dejado su abrigo a otro vagabundo y no tiene nada que darle. Él insiste. Pasa un tren sin parar. Ella sigue en el andén y Él desaparece. Por lo tanto, Él podría ser un fantasma. El final es casual, porque él desaparece aunque el metro no ha parado, un elemento sobrenatural.

La trama de la pieza breve de *Desfiladero* no tiene una historia en su argumento, como hemos mencionado y analizado en el conflicto.

El argumento en sí no es importante en la obra *Ruido*; sirve más bien como pretexto para que los protagonistas reciten sus monólogos y expongan los problemas que tienen en sus vidas. Hay elisiones en la trama —por lo tanto es sintética— (además cuenta una historia que sucede en días o semanas), y el argumento sigue el orden cronológico (*ordo naturalis*). La estructura es la siguiente: (a) planteamiento: el Espectador (profesor) está en la sala de cine. Como la sala está vacía a su lado se sienta la Acomodadora y empiezan a conversar. Cuando se va el profesor se le olvida su teléfono móvil y lo recoge la Acomodadora. (b) Nudo: el profesor llama varias veces a su móvil para poder recuperarlo. La Acomodadora le cita en varios sitios: al principio en el ayuntamiento, luego en la estación de ferrocarril, incluso en una feria, pero ella nunca se presenta. Entonces, cada uno llama al teléfono del otro y empiezan a recitar sus largos monólogos. En algún momento se encuentran en el cine y ella le dice que le dará su móvil y queda con él de nuevo. (c) Desenlace: el profesor llama a la Acomodadora y le deja mensaje en el buzón de voz: que no acudirá a la cita y le da su dirección para que acuda ella a su casa. Cuando ella llega lo encuentra «convertido en un cubo de chatarra» (final trabado).

Entre las situaciones dramáticas tenemos elisiones, por eso la acción avanza más rápido en la obra *Turquía*. La estructura es la siguiente: (a) planteamiento: Gloria llega a Turquía y se desmaya en el aeropuerto, por eso llaman a Carlos, su ex novio, para que acuda, porque encuentran su número de teléfono en el bolsillo de Gloria. Como no hay otro avión le pide que se quede en su casa hasta al día siguiente. (b) Nudo: en casa está la mujer actual de Carlos, Sibyl. Ella se enfada por tener que hospedar a una ex-novia de su marido. Al final tiene paciencia y la aguanta durante veinte días. Gloria varias veces acudió al aeropuerto pero perdía el avión. Un punto de giro sorprendente es que aparece Marc en Turquía para recoger a su mujer Gloria. Entre Marc y Gloria hay problemas y su relación no va para adelante. Marc y

Carlos se conocen y tampoco lo llevan bien entre ellos. Gloria explica a Marc que Carlos está muriéndose de cáncer. (c) Desenlace: Marc acompaña a Gloria a casa de Carlos y Sibyl para recoger su maleta e irse; pero se quedan a cenar, ya que Sibyl había cocinado platos típicos. En la cena se descubren los crímenes de cada uno por negligencia, y Carlos pronuncia un discurso despreciando a España y a sus arquitectos, ya que la corrupción es lo que les domina. Al final, Sibyl pide a Marc que se vaya, ya que Gloria no lo quiere y él no puede ofrecerle nada. Marc se levanta de la mesa escondiendo un cuchillo para ir a matar a Carlos, Sibyl lo observa y forcejean, finalmente, Sibyl mata a Marc (final trabado). La cena entre los cuatro en casa de Carlos es un hecho que da un giro sorprendente ya que no se explica lógicamente. Hay pequeñas diferencias en la trama entre el texto y la representación: se habían eliminado unas escenas que no tenían tanta importancia y en la escena final, en el texto, están los tres personajes, Marc, Carlos y Sibyl forcejeando con el cuchillo, pero el final es el mismo: Marc muere.

303



Turquía, escena final.

9.3.4 En las obras de Arturo Sánchez y Xavier Puchades

Para la obra *Escoptofilia* se han obtenido solo unos fragmentos del texto, por lo tanto no se puede proporcionar ningún comentario sobre la trama.

Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio es una obra que no tiene una narración en sentido estricto, es decir, una historia, sino distintas situaciones dramáticas en las que se habla o se pone el foco en hechos en los que a priori el espectador no se detendría a reflexionar. Las situaciones dramáticas siguen un curso lineal donde cada vez se toca un tema o bien distintos temas relacionados entre sí.

9.4. Personajes

9.4.1 En las obras de Gabriel Ochoa

304

Cabrones, putas y maricones: los personajes se nos aparecen fragmentados, de ellos solo conocemos sus opiniones sobre el sexo y el sexo opuesto, sus gustos, su actividad sexual. No sabemos nada más sobre su pasado, a qué se dedican, su familia, etc. En el texto apenas hay acotaciones, por lo que tampoco se nos ofrece información sobre su apariencia y edad exacta. Se sobreentiende que son jóvenes y lo que los caracteriza son las creencias estereotipadas que tienen sobre el sexo opuesto. Los chicos dicen de ellas que son unas «calientapollas»²⁹³, porque los abandonan sin tener sexo. Ellos siguen unos doce mandamientos: «no te humillarás ante las mujeres, te tirarás a todo bicho viviente, tendrás apetito sexual viendo *Los vigilantes de la playa*; beberás cerveza viendo el fútbol [...]», etc.²⁹⁴ La mujer 2, por otra parte, desde el inicio de la obra, se enfada con su chico 1 (los personajes llevan números, no nombres) y por consiguiente rompe con él. Ella y sus amigas empiezan a

²⁹³ Texto inédito.

²⁹⁴ Fragmento del texto inédito.

despreciar y a odiar a todos los hombres hasta llegar a practicar la denominada «guerrilla sexual». Ellas también tienen ideas estereotipadas sobre los chicos: dicen de ellos que piensan con el pene. Al final, las parejas se reconcilian y se casan. Eso indica que los personajes son redondos y no planos, porque al principio no querían escuchar nada del matrimonio pero finalmente se entregan a él sin condiciones. Excepto un personaje: la mujer 6, que se mantiene fiel al principio de «solo sexo, no matrimonio» y se suicida al ver que sus amigas eligen otro camino. Al final, las dos parejas, casadas y con hijos descubren que el matrimonio es un aburrimiento y añoran sus años de estar solteros.

305 *Se necesitan ascetas:* no hay acotaciones que definan físicamente los personajes pero se sobreentiende que son jóvenes. Solo hay tres y si faltara alguno la obra no podría sostenerse, son, por lo tanto, pertinentes. Entre Albert y María hay simpatía y solidaridad y no falta una cierta atracción mutua (se besan y al final de la obra van al cine juntos). Albert es gracioso, sonriente y anima a María; le explica que este comportamiento es su única salida cuando está en apuros, porque en su interior es más bien pesimista.

El alma de los trenes: El autor nos ofrece con exactitud la edad de los personajes: Almudena 52 años, David 32 y Davinia 21 años. Físicamente no se describen los personajes, sin embargo, Davinia debe de ser muy guapa y con un cuerpo muy atractivo ya que la contratan en un *peep show* como *stripper*. Almudena, hundida en una depresión por la pérdida de su marido, debe de aparecer en escena decaída, descuidada por el continuo insomnio y por la adicción a los antidepresivos. David, por otra parte, debe aparecer con trajes, puesto que su trabajo está en una oficina, la empresa de seguros Weinrichter. Como hemos explicado en el apartado 9.2.2. «El ser humano atrapado en una vida marginal», estos tres personajes, deciden abandonar sus vidas y sus trabajos en la ciudad en busca de una vida más libre, lejos del estrés y todo aquello que les condicionaba. Por lo tanto, son redondos.

50 ASA, (o cuando una filmación en super 8 te provoca una duda): en esta obra solo tenemos las reflexiones del autor en primera persona, no hay personajes ni un argumento en sentido convencional.

Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar), de Jacobo Pallarés, Ángel Sáiz, Rafa Palomares y Gabriel Ochoa. No hay descripciones para los personajes ni tampoco se sabe más de ellos aparte de sus problemas, sus estados de ánimo y su relación con la ciudad que habitan; por consiguiente, aparecen fragmentados. En general, en esta obra el argumento tiene una importancia secundaria, lo significativo es cómo se sienten los personajes y sus reflexiones, que se ofrecen en un lenguaje metafórico.

El optimismo: en esta obra tenemos el punto de vista privilegiado porque la voz de la escritora interviene en el argumento, mueve los hilos de la acción y habla con el protagonista, Pedro. Incluso, esta obra revela el trabajo previo de un escritor para la focalización de sus personajes: cuando Pedro conversa con la autora, ella le pregunta qué quiere ser y cómo quiere ser. Él mismo se hace preguntas existenciales sobre quién es, qué es lo que le gusta, etc. Al final, decide ser escritor. Pedro parece cobrar vida real: al escuchar la voz de la autora que va a tener el mismo destino que su jefe (él dimitió porque iba a tener un derrame cerebral), emprende un viaje en busca de su autora y cambia su destino fatídico. Es cuando empieza a vivir con conciencia y ser él mismo el creador de su vida. Por otra parte, nos recuerda la obra de Unamuno *Niebla* en la que tenemos un caso parecido: el protagonista quiere conocer al autor para evitar su muerte, aunque, al contrario que ocurre en *El optimismo*, no lo consigue.

En la obra *Camberra*, de Gabriel Ochoa y Maribel Bayona, no sabemos nada de los personajes, su pasado, su carácter, su familia. Son personajes fragmentados a excepción de las dos gemelas: sabemos que la envidia de Violeta hacia su hermana desde la infancia fue lo que la ha impulsado a

matarla. En general, los personajes aparecen bastante estereotipados: Raquel presume de su vida, de ir al gimnasio y tener un cuerpo bonito, tiene celos de su novio y sospecha que tiene ligues con otras mujeres; Marta, la detective, se muestra muy incompetente para averiguar quién mató a Verónica. Su comportamiento es cómico y causa la risa. Otro personaje, Yolanda, no participa en la acción, sino que hace de narradora: se encarga de la introducción antes de cada historia, se dirige inmediatamente al público o incluso, sentada entre él, grita cuando hay una escena de terror, por ejemplo. Su papel es de mediadora entre el público y la obra, impulsa las reacciones de este, como si fueran las risas de una serie. Por otra parte, el personaje de Sofía, en la historia de las dos gemelas, chasquea los dedos durante la acción para pararla y poder dirigirse al público y preguntarles, por ejemplo: «¿sabéis quién es el asesino?»²⁹⁵. Así sale de la ficción teatral y del argumento y consigue captar la atención del público.

307

Los dos personajes, Miguel y Ésti, en la obra *Papilas gustativas* lograban ganarse la simpatía del público e intentaban conectar con él mediante recursos como, por ejemplo, hacerle partícipe en juegos o dirigirle la palabra. La actuación era natural, casi eran ellos mismos, porque no actuaban dentro de una historia concreta, sino participaban en juegos, creaban historias y contaban otras. Sabían muy bien entrelazar momentos de tristeza o risa para mantener la atención del público y tener un equilibrio y ritmo en la obra. Hay que remarcar que estos personajes rompían con la cuarta pared, se dirigían a los espectadores, los hacían partícipes y se movían por los laterales de las gradas del público. Mediante otros recursos, como juegos, encuestas, etc., intentaban despertar los sentidos de los espectadores y la memoria y eso porque el objetivo del espectáculo era recalcar y revalorizar el momento y la vivencia. Apostaban por «sentir la vida», incluso aunque se tratasen de momentos corrientes de la vida diaria.

²⁹⁵ Fragmento del texto inédito.

La familia de Gabriel Ochoa son los personajes de la obra *Den Haag*. Al principio, el autor nos proporciona la edad de cada uno y durante la obra se revelan varios datos de la vida de los personajes. Por lo tanto, los personajes no son fragmentados, sino tienen su propia historia antes de la obra. Las relaciones entre los personajes se basan en el apoyo mutuo y el cariño. Tienen, por supuesto, diferencias y algunas veces discuten pero no se trata de situaciones graves. En general, no hay conflictos entre ellos. Durante la obra recuerdan también historias de miembros de familia que ya no están vivos, como es el abuelo o incluso cuentan historias de experiencias pasadas.

9.4.2 En las obras de Xavier Puchades

308 *Azotea*: En las acotaciones se nos informa que los dos Hombres tienen un aspecto parecido y que van vestidos de oscuro como si volviesen de algún tipo de ceremonia laboral²⁹⁶. El Hombre 1 parece ser un romántico, menciona la existencia de las sirenas y cree en ellas. Cada personaje miente: el Hombre 2 dice que está ahí por culpa de las mujeres, porque no hubo una mujer en su vida, aunque más tarde lo desmiente. El Hombre 1 le cuenta que era presentador en la televisión, pero lo echaron del trabajo, aunque confiesa que esto fue una mentira. Mientras la obra avanza, los dos Hombres empiezan a sincerarse y a dejar de mentir, aunque al lector aún le quedan dudas, puesto que en la acotación inicial el autor dice que «siempre mienten». Los dos están de acuerdo en que tienen una comunicación perfecta entre ellos, porque cada uno ha intimado con el otro contando fragmentos de su vida. Antes de tirarse al vacío, subido en la barandilla de la azotea, el Hombre 1 dice que está a punto de ser feliz, parece que el suicidio es mejor que vivir, quizá porque no ha encontrado un sentido en su vida. El suicidio final puede simbolizar la

²⁹⁶ Puchades, Xavier (2000): *Azotea*, Albacete, Edisena. La edición no estaba en la biblioteca y hemos utilizado el texto digital que nos envió el autor.

libertad por el hecho de que uno se tira al vacío, ya no hay nada por lo que preocuparse. Mediante estos fragmentos, los espectadores tienen que reconstruir el puzle de la imagen real de estos dos Hombres.

309 *Desaparecer*: Ana es un personaje al que le pesa la soledad, trabaja en una fábrica de coches, vive en su piso sólo y es romántica. Por ejemplo, no tira una lata y la deja días en la pila porque se encariña con ella, o sigue las personas en la calle para sentirse que va andando acompañada. Ana confiesa que se siente feliz por perder el contenido de su bolso, por no poder volver a su casa, ya que no tiene las llaves, o por no poder conducir o ir al trabajo. Pero no nos explica por qué se siente así. Y tampoco por qué abandona su bolso. Eso significa que ella también desaparecerá, pero no se trata de una pérdida espiritual, sino de una desaparición ciudadana, oficial. Parece que no es consciente de la esclavitud que supone vivir bajo un determinado sistema, el control que eso conlleva, y conscientemente no quiere emprender ningún viaje para conocerse a sí misma; por lo tanto, elige este camino por intuición y no por decisión consciente. No tiene una profundidad, es más bien superficial, porque se queja de su soledad y le habla de dietas a un inmigrante que está más sólo que la una y no tiene qué comer, aparte de un bote de aceitunas. Por otra parte, su personaje marca una evolución; al principio no quería nada más que encontrar su bolso, pero lo abandona al final. Los demás personajes son los transeúntes que encuentra por la playa: el Chico, un fanático racista; una chica que también había perdido su bolso y tiene el don de la intuición; un Hombre con una sonrisa cegadora que intenta seducir a Ana, y un viejo que intenta dejarle dinero a cambio de algo que no se nos revela. Estos encuentros nos recuerdan el viaje de El Principito. Igual que el príncipe visitaba los distintos planetas y encontraba gente que ponían de manifiesto la naturaleza humana (el avaro, etc.), Ana encuentra otros personajes que revelan distintas características.

Sima. La madre y la hija se encuentran después de muchos años y en vez de ver cómo se abrazan, asistimos a los reproches de la madre por diferencias generacionales. Por otra parte, la Hija tiene un vago recuerdo de que una vez odió mucho la cara de la Mujer que tiene delante. Además, no hay ningún indicio de amor entre ellas, es más, la Madre engaña a su propia hija y la abandona en los aseos. La relación entre estas dos personas no es nada fácil. En un principio la Joven se pone muy nerviosa y padece un ataque de pánico. Mientras pasan tiempo juntas ella confía en la Mujer que tiene delante y sigue sus juegos, aunque parezcan desvaríos, porque de repente se pone a bailar o a cantar como única manera de salir de allí. Los juegos que le propone son absurdos y es una metáfora de los mandatos absurdos que pueden dar gente de una generación anterior cuando imponen reglas anticuadas y sin sentido a los jóvenes.

310 *Erosión:* el mismo título indica el paso de tiempo y el desgaste que este produce. Ana, viviendo en una sociedad occidental aburrida, confusa y sin ideales, convive con un chico Informático. La familia de ella lo salvó cuando eran pequeños. Ella está desorientada, no sabe qué hacer con su vida, a dónde dirigirse, y encuentra a la Mujer, una prostituta inmigrante a quien pide le enseñe el oficio. El Informático, por otra parte, tiene que afrontar sus fantasmas: un trabajo que no le gusta, pues trabaja encerrado en casa, y por eso le gusta inventarse historias sobre sus compañeros del trabajo —que no tiene— u otros incidentes de su entorno laboral ficticio. Recuerda a su padre que lo despreciaba cuando iban juntos a pescar. Por otra parte, la madre del Informático está viviendo sólo en el pueblo, como hemos mencionado en el conflicto. Todos estos personajes y los demás: la prostituta, el inmigrante que yace durante días en el puerto, el padre muerto; todos indican el paso del tiempo que desgasta y una existencia nada prometedora. La decadencia rige sus vidas y tampoco hay una luz al fondo del callejón sin salida. Los personajes, entre ellos no tienen algún conflicto, salvo las discusiones por

asuntos triviales entre Ana y el Informático. Los problemas los tienen con la vida misma. Además, son personajes de los que poco se sabe de su vida anterior, salvo la historia de la Vieja. Son unos personajes fragmentados viviendo una vida aún más fragmentada y desilusionada. No viven sus vidas en plenitud. Están perdidos en un rumbo sin sentido, sin objetivo; están perdidos en un océano que se llama civilización occidental, que no respeta la integridad del ser humano y su hábitat: la naturaleza.

311 *Desidia.* En esta obra, como ya hemos mencionado, no hay una historia, aparte de la vida que experimentan las dos protagonistas. Son artistas del circo que están sobreviviendo, ya que no tienen trabajo: el arte está muriendo, porque la gente se interesa por los productos artísticos de consumo masivo. En esta obra no hay un texto teatral corriente con sus acotaciones, sino los diálogos de los personajes sin ninguna indicación didascálica. Estos personajes se visten con ropa corriente actual y aparte de su profesión y la precariedad en la que viven no sabemos nada más sobre ellos; por lo tanto se trata de personajes fragmentados. No le interesa al autor contar una historia, sino hablar sobre la precariedad del arte. A pesar de la discusión inicial entre las dos compañeras de piso, no tienen algún otro conflicto, y su discusión es sobre asuntos triviales. Más bien esta tensión es el resultado de la pobreza en la que viven y de la falta de medios para sobrevivir: todo el día encerradas en casa, sin recursos económicos ni trabajo; todo ello acaba con los nervios de las protagonistas. La escena final, la muerte de las chicas —y con ella la muerte de la cultura— resulta ser muy poética, a la vez que crea un ambiente de ritual. A oscuras, las dos recitan sus textos oyendo mentalmente la música de un funeral y preguntan si los espectadores oyen también eso. Una manera de transmitir el mensaje y concienciar el público.

Benestar. Las relaciones familiares entre los miembros de la familia del político las subraya el odio: con su mujer nunca se amaron, él la trataba de una manera muy distante y fría incluso cuando quería que tuvieran un hijo. Ella

sabe de sus aventuras con otras mujeres y se enfada con él. Sin embargo, la madre tampoco lo lleva bien con la hija: ella tiene recuerdos muy desagradables de su infancia y sus convicciones políticas son contrarias a las de su padre en el que ve solo una política de corrupción y no una política social para que haga frente a los problemas de los ciudadanos. La hija tiene una relación con uno de los guardaespaldas y plantea derrocar a su padre, empezando por divulgar el vídeo de sus aventuras con las prostitutas ecuatorianas. El político, por otra parte, por su comportamiento y por los proyectos que anuncia, aparece muy incompetente y poco realista. No hay descripciones sobre el aspecto físico de los personajes. En general, los personajes son planos, no vemos ningún desarrollo en su personalidad mientras avanza la obra.

312 *Después:* Esta obra tiene solo dos personajes: Él y Ella. A pesar de eso, en la representación tenemos dos personas más, una actriz y un actor, que ayudan en la representación: sujetan y mueven las almohadas para acunar a los personajes cuando están en cama, o mueven los muñequitos que se parecen a los personajes, o les dan los objetos necesarios para la obra: el cd de la música que escuchaba Él, etc. Los muñecos que se parecían a los protagonistas eran como una proyección de ellos mismos lo que confería un rasgo muy romántico al montaje. En el texto no se describen los personajes, pero en el DVD de la representación los actores son jóvenes, y van vestidos de pijama, ya que todo esto lo sueña Él mientras está en cama. De los personajes no se nos da ninguna información más: quiénes son, a qué se dedican, etc., solo sabemos que ellos se conocieron hace dos años y se separaron hace unos meses, y que Él vive encerrado en su casa por no poder soportar esta ruptura. No interesa contar una historia, sino el estado del desamor. El final es muy esperanzador y optimista, porque Él decide pasar a la acción cogiendo el teléfono para llamarla. Es un cambio que sucede en su personaje, decide salir

de este estado pasivo del mundo onírico que, al fin y al cabo, no le sirve para nada, sino solo lo hunde más en la depresión.

9.4.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco

Los personajes en la obra *En-Cadena* se caracterizan por su degradación: comen en la basura, viven en la calle. Sufren un proceso de deshumanización en la cárcel donde veinte años parecen solo el mismo día. Cuando hablan los personajes en monólogos, sus reflexiones son de lo más deprimentes: el ser humano metafóricamente se describe con imágenes de carnes podridas, de basura, de sangre podrida, de olor a alcohol y otras más repulsivas aún. Igualmente, el joven tiene una familia donde su padre lo trata como si fuera el peor del mundo, lo rechaza, lo desprecia y por consiguiente el joven lo odia. En esta obra el ser humano no es nada más que el resultado de unos engranajes que lo tienen atrapado; unas ciertas vivencias condicionan su vida de tal forma que el individuo no puede salir, no puede ser libre. El bucle de la historia que se repite dos veces en total muestra estos engranajes que lo aplastan. Los protagonistas responden a un estímulo como si fueran el perro del experimento de Pavlov y los behavioristas. Viven aplastados en condiciones ínfimas donde pierden por completo la condición humana, porque les falta la conciencia, el rasgo que principalmente distingue al hombre de los demás animales. Sin la conciencia no pueden salir de esta esclavitud que rige sus vidas.

No hay descripciones físicas de los personajes en la obra *Ventana*. Tampoco se nos revela más información sobre el pasado de ellos o su carácter. Hemos hablado bastante de la vida de estos personajes en los apartados correspondientes. El personaje más extraño es el Cliente que ni siquiera sueña con nada. Se queda conformado en la habitación que está aunque el techo tiene muchas goteras. Su vida no le dice nada, está agujereada

por todas partes, pero él, sigue viviendo así y no quiere cambiar nada a pesar que el Vendedor le incita a soñar y a querer hacer algo mejor en su vida. La Mujer vive una vida en el vacío, dice ella que lo único que le queda es contar los meses, las semanas, los minutos y los segundos, «y te das cuenta que el tiempo va comiendo tus propias palabras».²⁹⁷ Esta obra, como otros espectáculos montados en común con Xavier Puchades, habla también de lo atrapado que está el ser humano en su vida actual. Habla de la *Desidia* (obra de Xavier Puchades) el hecho que los personajes experimentan una vida que no les representa pero tampoco se activan para cambiarla. Los personajes se acomodan en una rutina y aunque se quejan —«todo está mal»— se quedan paralizados sin poder *hacer* nada. Recuerda un poco el mundo en el que vivimos hoy en día: hay crisis, hay corrupción pero tampoco se cambia nada, se votan cada vez a los mismos políticos y tampoco se reestructura la riqueza del mundo.

314 No hay descripciones para el aspecto físico de la bailarina, (*La bailarina en la caja de música*), aunque ella, en su largo soliloquio, se describe a sí misma como fea, con una marca en la sien, y sin rostro. Cuando era pequeña, su madre la pegaba, por eso puede girar solo hacia la izquierda, porque su derecha se le paraliza a veces. También afirma que ha dejado de gritar ya que la música cursi tapa su voz y también ha dejado de llorar porque así les resultaba más atractiva a los hombres. La vida de este personaje carece de iniciativa personal, no es ella quien lleva su vida, sino los hechos que la arrastran.

Sobre la persona mayor de *Ventanilla de reclamaciones* no se nos revela nada, aparte de este viaje que contrató. No se da más información más allá de su apariencia física (viejo y decrepito), y de que va vestido como un típico

²⁹⁷ Sánchez, Arturo (1998): *Ventana*, en *Stichomythia*, sección «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/obras/VENTANA.pdf> (consultado el 7/9/2012), p. 30.

jubilado de vacaciones en Benidorm, pero nada más sobre su pasado o algún otro dato personal. Hay mucha similitud entre este personaje y la vida que lleva la gente de hoy en día. Un joven se prepara, estudia, termina una carrera, para salir a un mundo donde no hay trabajo, porque hay una crisis económica y no tiene suficiente ingresos para vivir. Está ciego y con su voz amordazada; se ve esclavizado en un mundo sin futuro, en el que le han robado la dignidad en el trabajo, las oportunidades de realizarse como ser humano y le han condenado con sueldos precarios, como un ilota, degradando así peligrosamente su calidad de vida.

315 Mía, Don y Doc de la obra *Martes. 3.00 a.m. más al sur de Carolina del Sur*, son personajes fragmentados, no se sabe nada más, aparte que Mía está casada y tiene hijos y que Don hace pruebas de seguridad para coches, estrellándolos contra la pared. La obra no nos ofrece datos de cómo han llegado a vivir en un garaje, ni sobre sus familias ni sobre su pasado. De la apariencia física de los personajes tampoco se nos proporciona ninguna información. No tienen ningún conflicto entre ellos sino con la sociedad, por tolerar estas condiciones en las que viven.

Como en otras obras de Arturo Sánchez, en *Soledad en hora punta*, no se sabe nada de los personajes, sobre su pasado, cómo son físicamente, sobre su familia. Él siente que está como en un desierto, cuando está en la estación a la que no llega ningún tren. Una vida que es un callejón sin salida se simboliza en esta estación desértica. Él dice, al principio, que no está realmente en el andén, porque si piensa en otra parte entonces solo el peso de su cuerpo está allí, no él mismo. Dice «que en realidad no me muevo, no hablo y por tanto no necesito de su dinero, puesto que yo pertenezco al accidente».²⁹⁸ No tenemos más información a qué accidente se refiere; sin embargo, como Ella no le

²⁹⁸ Sánchez, Arturo (2002): «Soledad en hora punta», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, p. 84.

dirige la mirada a él cuando habla, sino que mantiene la mirada hacia el público y cuando él habla Ella no lo entiende, es muy posible que Él esté muerto y en escena esté su fantasma, por así decirlo. Además, cuando Ella cuenta su encuentro con Él, utiliza tiempo indefinido algo que refuerza la anterior suposición.

En la obra *Desfiladero* solo hay un personaje que habla de las dificultades de la emigración.

Solo hay dos personajes en la obra *Ruido*, el profesor de historia (Espectador) y la Acomodadora de cine. Como es común en las obras de este autor, no se sabe mucho del pasado de los personajes: solo nos enteramos de sus profesiones y las dificultades que afrontan, pero nada más sobre sus vidas, su familia, etc. Tampoco se explica el hecho de que la protagonista cita tantas veces al profesor en varios sitios para entregarle su móvil, aunque no acuda nunca. Esta situación sirve de pretexto para que los protagonistas puedan pronunciar sus largos monólogos mediante las llamadas telefónicas. La Acomodadora fue alumna de este profesor y tiene una mente crítica ante los hechos de la sociedad descritos en el conflicto. El profesor se siente «un acabado», ya que nadie aprecia sus esfuerzos. La Acomodadora es la única testigo de su vida antes de su fin. Él no tiene ni amigos para contarles sus penas y la única persona que escucha sus monólogos es ella. El hecho que el Espectador se convierte en «un cubo de chatarra» refleja lo que piensan de él los alumnos y compañeros del instituto. Es un final muy pesimista.

Los cuatro personajes de la obra *Turquía* están viviendo cada uno su propia pesadilla: Sibyl siente la amenaza hacia su familia al llegar una ex novia de su marido. Mientras Gloria está en casa, las dos mujeres intercambian conversaciones más bien inamistosas y en las que Sibyl confiesa las infidelidades que comete su marido. Aun así, había conseguido un cierto equilibrio en la familia y teme que Gloria quiera llevarse a Carlos de vuelta a

España. Además, le confiesa que quiere pasar los últimos momentos de la vida de Carlos en el calor del hogar. Por eso, Gloria es una persona extraña. Por otra parte, Sibyl, es el personaje que con más sensatez habla durante la obra y su comportamiento es muy razonable. Es normal que no quiera a Gloria en su casa y la crítica que aplica frente a los discursos de su marido es más que lógica. Incluso, su comportamiento es muy generoso, porque aunque no le cae nada bien Gloria, la apoya y la defiende: pide a Marc que se marche, porque ya nada le puede ofrecer y porque Gloria no lo necesita. Y no es menos su valor: cuando, al final de la obra, ve que Marc tiene el cuchillo escondido en la mano y con la intención de lanzarse a por Carlos, ella se atreve a luchar contra él para detenerlo. Sin embargo, en ella pesa un pasado oscuro: ella provocó un accidente en su trabajo en el que murieron trece personas.

317

Gloria, por otra parte, es una persona desequilibrada porque, aunque sabe que no puede volver con Carlos, tampoco puede vivir sin él. Dice que desea verlo muerto para saber que ya no existe esta opción en su vida. Por otra parte, ha intentado varias veces suicidarse, algo que revela su psique atormentada. En la obra no se revela el porqué.

Carlos, por otra parte, vive amargado en el extranjero y no es de extrañar que esté muriendo de cáncer: la amargura lo está consumiendo. Él se siente fracasado, porque cada vez que entregaba proyectos innovadores se llevaba humillaciones por respuesta. Se dio cuenta que lo único que querían era divertirse con él. Vio que en España los «politicuchos han conseguido lo que ninguna guerra ha conseguido, lo que ningún movimiento social ha conseguido, lo que ninguna revolución y ni siquiera la mayor de las dictaduras ha conseguido. El mayor de los consensos y la aniquilación de disensión. [...] cada vez queda menos gente que no congracie con la lógica reinante y la filosofía operativa»²⁹⁹. Con este régimen actual, ya no existe reflexión crítica ni

²⁹⁹ Sánchez Velasco, Arturo: *Turquía*, Valencia, Sansay, p. 78.

resistencia. En Bolivia, hace diez años tuvo lugar un incidente desgraciado en el que murieron veinticinco personas por el derrumbe de la fachada de un centro social. Eso acabó con su prestigio, como se lo recuerda Marc, y Carlos también sufre por eso.

Finalmente, Marc es una persona muy vehemente, ha matado dos hombres por celos pero no se nos revela nada más sobre él en la obra. Sibyl acaba trágicamente con su vida en la última situación dramática. La información sobre los personajes corresponde más bien a la profesión de cada uno, a la vida de la pareja Sibyl y Carlos y a los problemas que tiene cada uno, pero no sabemos nada más sobre el pasado de los personajes o sus familias. Físicamente tampoco sabemos cómo son los personajes, no se revela nada sobre estos aspectos en el texto. En la representación, Gloria es una chica que se viste muy moderna y elegante: tiene el pelo corto rubio y viste falda corta negra y camiseta blanca. Sibyl, lleva también falda corta marrón y camisetitas con tirantes y los hombres van vestidos de matices oscuros, camisas negras o grises y pantalones negros. Se trata de ropa normal, ubicando así los personajes en la escala de lo real, gente que podría ser de nuestro entorno.



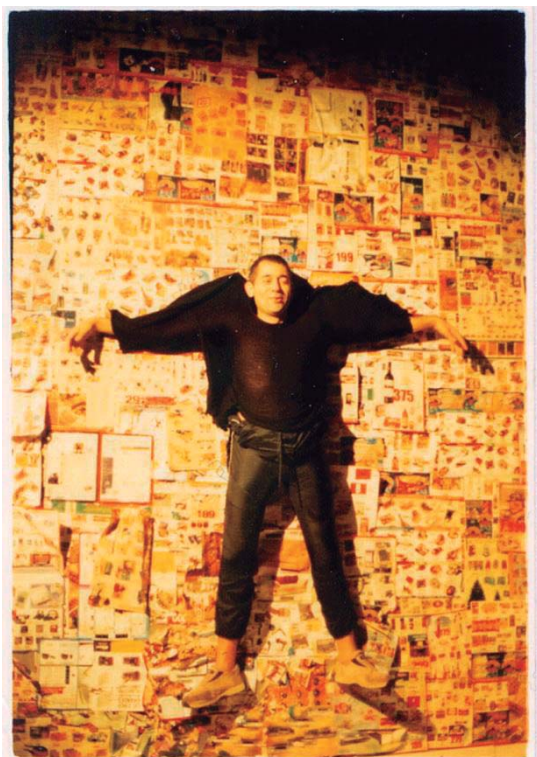
Merce Tienda (Gloria)

9.3.4 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

En *Escoptofilia*, los personajes son dos, Xuso y Eda, que aparecen en escenas muy atrevidas: en la cama, teniendo sexo, despertándose, peleando, ridiculizando la intimidad, hablando de su aburrimiento. Por mencionar un ejemplo, vemos que la chica coge una grapadora y grapa a su pareja en la pared, como forma de ironizar los altibajos que puede tener una relación en pareja. Es muy aclaratoria la información que nos proporciona Xavier Puchades:

Por lo que respecta a la interpretación, nos acercamos a algunos rasgos de *Body art*. Muchos *performers* han puesto a prueba sus límites físicos: autoagresiones, extenuación, etc. Los actores de la Carnicería —y también en *Escoptofilia* de los Manantiales— ejecutan acciones incómodas y agotadores (*El dinero, Conocer gente, comer mierda*). Algunas

acciones, recuerdan a las de Bruce Naumman, como también los momentos de violencia aplicada a objetos y muñecos.³⁰⁰



320

Escoptofilia

Como ya hemos mencionado, en *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* no hay una narración, una historia, tenemos seis actores que representan distintas situaciones dramáticas, pequeños *sketches*. Por consiguiente, cada actor personifica distintos personajes, aunque no siempre cambian de vestuario. Hay personajes como los obreros que trabajan en la construcción, la madre, el *rock*er, el ejecutivo, etc.

³⁰⁰ Puchades, Xavier (nov. 2001): «Nuevas tendencias escénicas», en *Acotaciones en la caja negra*, n.º 5, p. 12.

9.5. Tiempo

9.5.1 En los textos de Gabriel Ochoa

Cabrones, putas y maricones: Entre las situaciones dramáticas se aprecia condensación. No sabemos el tiempo total de los hechos: si lo que se desarrolla en escena dura unas semanas o unos meses, aunque de todas maneras al parecer la obra describe el período de unas semanas. Solo en la escena final nos trasladamos a la playa donde están las dos parejas, con sus hijos «crecidos»; por lo tanto habrán transcurrido un par de años entre las dos últimas situaciones dramáticas (1 y 2 de la parte IV). Si existe condensación entre las situaciones dramáticas, tenemos aceleración en la velocidad externa. El ritmo general de la obra es normal, no tenemos una aglomeración de sucesos que provocaría un ritmo vertiginoso. La obra no ofrece referencias temporales para poder ubicarla en una época, se sobreentiende que se sitúa en la actualidad y por lo tanto la distancia temporal es cero.

321

Se necesitan ascetas: No hay indicios en la obra sobre cuánto tiempo Albert y María trabajan en el *fast-food*. Como son dos situaciones dramáticas, se entiende que entre ellas hay una condensación, pero no se sabe de cuánto tiempo; suponemos que sería de días o semanas. Por consiguiente, en la velocidad externa hay aceleración. Y la distancia temporal es cero: la obra se sitúa en nuestros días.

El alma de los trenes: Aunque el tiempo total de los sucesos no queda patente, se puede calcular que toda la obra se desarrolla en un mes o quizá un poco más. Por lo tanto, tenemos condensación entre las situaciones dramáticas y aceleración en la velocidad externa. Además, tenemos unas situaciones dramáticas que se desarrollan simultáneamente en escena; Se llama *Trilogía de espacios*: la trama tiene lugar en el *peep-show*, en la casa de David y en

casa de Almudena. La música, como hilo común, nos lleva de un espacio a otro. La distancia temporal es cero, es una obra situada en nuestra era.

50 ASA, (o cuando una filmación en super 8 te provoca una duda): Aunque no hay historia en esta obra, las reflexiones del autor sobre la memoria y sobre sí mismo se remontan desde su infancia.

Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar), de Jacobo Pallarés, Ángel Sáiz, Rafa Palomares y Gabriel Ochoa. Para esta obra, carecemos de referencias sobre el tiempo transcurrido entre las situaciones dramáticas, puesto que la historia que se cuenta no tiene tanta importancia, lo que rige es la abstracción, aunque sí que se concretan los problemas con los que se enfrentan los personajes. La única referencia temporal es al final de la obra, cuando la pareja reflexiona sobre cómo serían después de diez años (prolepsis narrativa, no escenificada). La obra, tiene distancia temporal cero, ya que presenta los problemas que caracterizan la sociedad de hoy en día.

322

El optimismo, cuenta una historia que se desarrolla en unos meses y la referencia la ofrece Pedro, el protagonista, quien menciona que después de cuatro meses ya estaba bien integrado en el trabajo. Por lo tanto, podemos calcular que toda la obra se desarrolla en medio año o quizá más. Tenemos condensación en la velocidad interna, ya que hay elisiones entre las distintas situaciones dramáticas. Eso hace que tengamos aceleración en la velocidad externa. La distancia temporal es cero; no se define el año que transcurre la historia, pero se sobreentiende que los acontecimientos tienen lugar en nuestra era.

En la obra *Camberra* (Gabriel Ochoa y Maribel Bayona), los acontecimientos en la historia principal de las gemelas ocurren en un mismo día, aunque tenemos pequeños lapsus temporales entre las distintas situaciones dramáticas. Por eso asistimos a condensación en la velocidad interna y aceleración en la velocidad externa. La historia secundaria de *El*

viajero en el tiempo en busca del elixir del amor tiene lugar en la sala de espera para el embarque del vuelo a Camberra, y como no hay elisiones entre las situaciones dramáticas tenemos isocronía (toda la historia tiene una unidad temporal, la espera para coger el avión). La historia *El espacio Schengen*, aunque es muy breve, contiene un lapsus temporal, por eso tenemos condensación y aceleración respectivamente. Todas las historias ocurren en nuestra época (distancia temporal cero), para la última se menciona incluso el año, 1997, mientras que para las demás se sobreentiende que el tiempo es el actual, algún año de las dos últimas décadas.

La obra *Papilas gustativas* se componía de distintas situaciones dramáticas de contar cuentos, juegos, encuestas, etc. Todas estas acciones ocurrían una tras otra, a un ritmo normal y, como hemos mencionado en el apartado «Personajes», se entrelazaban acciones más intensas con otras más relajadas. Las historias que se contaron o interpretaron estaban extraídas de la actualidad (distancia temporal cero).

323

Entre las situaciones dramáticas de *Den Haag* hay elisiones; por eso tenemos una condensación en la velocidad interna y una aceleración en su externa. Aunque no se nos comunica el tiempo total en el que transcurren los acontecimientos, parece que todo se desarrolla durante unos meses hasta un año como mucho. La distancia temporal de la obra es cero, ya que trata de la familia del autor y sobre sucesos recientes y basados en hechos reales. El autor nos proporciona la referencia temporal exacta: al principio de la obra tenemos la fecha del correo electrónico que recibe Gabi: 11 de enero 2010.

9.5.2 En los textos de Xavier Puchades

Azotea. El tiempo dramático en esta obra es muy corto: dos Hombres comparten una tarde en la azotea de un edificio muy alto hasta las primeras

horas de la noche. Entre las situaciones dramáticas hay elisiones, por ejemplo entre la I y II vemos que llega la noche, como está acotado al principio de la II. Por consiguiente, tenemos condensación en la velocidad interna y aceleración en la externa. Hay un momento que se dilata, cuando los dos personajes se tiran por la barandilla o cuando se tira uno (hay dos finales opcionales), allí los personajes hablan de una manera ralentizada y el tiempo transcurre más lento. La distancia temporal es cero, se trata de una obra de nuestra era, aunque por no tener referencias pertenecientes a una época concreta podría tener un valor ucrónico. Para mi sorpresa, he descubierto que hay dos representaciones de esta obra: una que se ubica temporalmente en la actualidad y otra que, con previo cambio del vestuario, se ubica en tiempos más remotos, como lo indica el vestuario de la siguiente foto.

324



Azotea: representación 2002, por Ex-voto producciones.

Sima. En esta pieza breve y radiofónica el tiempo de los hechos puede extenderse entre unas horas o un día. Como hay elisiones entre las situaciones dramáticas, tenemos condensación en la velocidad interna y aceleración en la

externa. Aunque es una obra con un fuerte elemento fantástico, resulta ser una obra de nuestro tiempo (distancia cero), por el espacio de la obra y los diálogos de los personajes.

Desaparecer. El tiempo transcurrido en esta obra es una noche y el amanecer siguiente, por lo tanto tenemos trama analítica. De toda la vida de Ana, nos centramos solo en el último día antes de su desaparición oficial. Las distintas elisiones subrayan una velocidad interna en condensación y la externa en aceleración. Se trata de una obra actual, por eso la distancia temporal es cero, aunque como no hay referencias temporales reales podemos decir que adquiere un valor ucrónico, podría tener como referencia cualquier época.

Erosión. El tiempo transcurrido no se especifica en esta obra, podría ser unos días, semanas o meses, aunque sí que tenemos indicaciones sobre la ubicación temporal: «amanece», «medianoche», etc. Por lo tanto, está llena de elisiones entre una situación dramática y otra. Eso tiene como resultado que la velocidad interna sea condensada y la externa acelerada. Se trata de una obra contemporánea, por eso la distancia temporal es cero. El autor no nos informa sobre la duración total de los hechos, parece que eso no importa, ya que los personajes, perdidos en sus vidas, están también perdidos en el tiempo. Están desubicados y apartados de una vida feliz.

Desidia. En esta obra no hay una narración, por eso no se puede hablar de velocidad interna o externa. Sin embargo, hay un buen ritmo ya que hay situaciones dramáticas que alternan tensión y distensión. Por ejemplo: hay una situación en la que las actrices se mueven con sus sillones con ruedas desde un lado del escenario al otro siguiendo una música nostálgica, de violines, que recuerda la calidez del interior de una casa. No obstante, la siguiente escena es muy dura: las dos protagonistas recitan sus textos a gritos, diciendo que son artistas con premios y reconocimientos, pero destinadas a morirse de hambre porque la gente prefiere la televisión a verlas a ellas. La distancia temporal es

cero, porque el autor habla de problemas de nuestro entorno con referencias, por ejemplo, a unos vídeos de artistas de la actualidad.



326

Benestar. El tiempo de la obra son los dos últimos días de la vida del político, antes de que lo maten (trama analítica), y como entre las situaciones dramáticas tenemos elisiones, se explica así la condensación en la velocidad interna y la aceleración en la externa. Se trata de una obra actual, por eso la distancia es cero. Al autor le interesa presentar el panorama político de su ciudad, la corrupción, las relaciones conflictivas, por eso, la obra presenta un grado alto de verosimilitud.

Después. En la obra no tenemos elisiones temporales, por lo tanto tenemos isocronía en la velocidad externa e interna. El ritmo de esta obra es variado y equilibrado, hay momentos tiernos entre la pareja y otros en el que ellos se enfadan o sufren por la ruptura. No hay ninguna indicación temporal para saber en qué año se ubica la obra, pero por el vestuario y el escenario se sobreentiende que es una obra de actualidad, por eso la distancia es cero. Sin

embargo, este texto, por carecer de referencias, podría pertenecer a cualquier época sin ninguna necesidad de cambiar nada en el texto.

9.5.3 En los textos de Arturo Sánchez Velasco

Algo más de veinte años transcurren en la primera y segunda parte de la pieza breve *En-Cadena*. Para la tercera parte no se nos informa del tiempo transcurrido, pero lo más probable es que el joven B haya pasado también veinte años en la cárcel. Entre las situaciones dramáticas hay elisiones, por lo tanto tenemos condensación en la velocidad interna y aceleración en la externa. No se menciona en qué año tienen lugar estos acontecimientos, aunque en la tercera parte Vagabundo C lee unos titulares del 50 aniversario de la bomba atómica, de forma que el fin de la obra tiene lugar en 1995 y por lo tanto la distancia temporal es cero.

327

Aunque en la obra *Ventana* no tenemos indicación de cuánto tiempo pasa entre las situaciones dramáticas, se puede calcular por el argumento que los hechos transcurren en unas semanas. Tampoco se nos informa de la ubicación temporal, es decir, en qué año sucede todo, pero como su historia es contemporánea, tenemos la distancia temporal cero. Como entre las distintas situaciones dramáticas, tenemos elisiones temporales, la obra tiene condensación en su velocidad interna y aceleración en la externa.

En la pieza breve *La bailarina en la caja de música*, no tenemos una historia sino varios recuerdos independientes de su vida, por lo tanto tenemos condensación en los hechos. Tampoco se nos informa cuándo ocurre todo eso, pero se sobreentiende que son sucesos de nuestra era, por eso tenemos distancia temporal cero.

En la pieza breve *Ventanilla de reclamaciones* tenemos isocronía, toda la obra es el soliloquio final antes de quemarse el protagonista y por lo tanto en

la velocidad externa también tenemos isocronía. Por los datos mencionados en el argumento, es una historia contemporánea, por eso la distancia temporal es cero.

En la obra *Martes. 3.00 a.m. más al sur de Carolina del Sur*, no se nos informa de cuánto tiempo transcurre desde que llega Mía. Esta llega un martes al garaje y cuando descubre que aquel día era martes se da cuenta que está una semana con ellos, aunque Doc le dice que solo han pasado unas horas y que se trata del mismo martes. Eso muestra la pérdida de la conciencia que sufre Mía. Por otra parte, la distancia temporal es cero, se trata de una obra que ocurre en la era que vivimos. Entre las distintas situaciones dramáticas tenemos elisiones, por consiguiente hay condensación en la velocidad interna y aceleración en la externa.

328

En la escena de *Soledad en hora punta* que transcurre en el andén, el tiempo coincide con el tiempo que están los personajes recitando sus monólogos antes de pasar el tren; por lo tanto, tenemos isocronía tanto en la velocidad interna como en la externa. Esta obra no presenta indicios de cuándo se ubica temporalmente, pero por mencionar que Soledad trabaja en la línea de la esperanza deducimos que se trata de una obra actual (distancia temporal cero). Por otra parte, Ella cuenta en tiempo pasado su encuentro con un vagabundo que le pedía dinero. A la vez vemos en escena el vagabundo que recita su monólogo (Soledad no puede escuchar lo que le dice), por eso es posible que el vagabundo que cuenta su propia historia en tiempo presente y pide dinero a la señora sea el vagabundo de la historia que cuenta ella. Por consiguiente, asistimos a dos tiempos presentes en el escenario.

Desfiladero, no tiene una historia con un hilo argumental en concreto y por lo tanto no podemos hablar del tiempo de la historia. La distancia temporal es cero, aunque por la manera en que se nos presenta este tema de

emigración y con sus dificultades universales, podemos decir que la distancia también es ucrónica, ya que vale para todos los tiempos.

La distancia temporal de la obra *Ruido* es cero, porque el argumento sucede en una ciudad en época contemporánea. Como hay elisiones entre las situaciones dramáticas, hay condensación en la velocidad interna y aceleración en la externa.

Turquía: Los comentarios indirectos a las obras de Calatrava (Carlos desprecia estas obras) nos dan una referencia temporal del espectáculo que se sitúa en nuestra actualidad (distancia temporal cero). Como hay elisiones en el texto tenemos condensación en la velocidad interna y aceleración en la externa.

9.5.4 En los textos de Xavi Puchades y Arturo Sánchez Velasco

329

Para las dos obras de *Escoptofilia* y *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* tenemos distintas situaciones dramáticas y no una historia concreta, por eso no se puede hablar del tiempo; eso sí, son espectáculos que se ubican en la actualidad del año que se representan, recogiendo además noticias de aquel tiempo. El ritmo de estas obras se constituye por situaciones dramáticas llenas de tensión y otras más tranquilas.

9.6 Espacio

9.6.1 En las obras de Gabriel Ochoa

Cabrones, putas y maricones: Los espacios en los que se mueven los personajes son la discoteca, la casa de las chicas, el bar, aunque estos lugares se intuyen por lo que dicen los personajes, ya que no hay acotaciones que los

definan. Por ejemplo, cuando se reúnen los chicos, no sabemos si están en una casa, en la calle o en un bar.

Se necesitan ascetas: todos los acontecimientos tienen lugar dentro del *fast-food* y fuera, justo en su entrada. Dice la acotación inicial: «Un cartel, ese cartel, en la puerta de un *fast-food*. Dos personas se acercan».³⁰¹

El alma de los trenes. En esta obra hay una gran variedad de espacios: la casa de Almudena donde la vemos víctima de la depresión y su incesante toma de pastillas antidepresivas; la casa de David; el *Peep-show*, donde trabaja Davinia; la cafetería donde desayuna David y habla por teléfono por cuestiones de trabajo; el laboratorio farmacéutico donde trabaja Almudena; la consulta médica donde le anuncian a Almudena que está embarazada; las diversas escenas en los vagones de metro; un parque infantil con sus columpios, donde conversan David y el jefe de otra empresa sobre cuestiones de negocios; los servicios, donde se encuentran Almudena y Davinia; las oficinas de seguros de Weinrichter, donde trabaja David y más adelante Davinia también; el tren que cogen los tres personajes para irse de la ciudad; y la playa de la situación dramática final. Unos ejemplos de las acotaciones: «3 En el metro», «4 En una cafetería», «5 En WC chicas de una cafetería». También, como se ha descrito en el apartado del tiempo, tenemos simultaneidad de espacios. Otro ejemplo es la escena 25: *uniformidad en el espacio* entre el *Peep-show* y la casa de David. En ella David se imagina a Davinia bailando, para luego pasar a hacer el amor con ella en su casa. Por último, algunas escenas se proyectan en vídeo: cuando Davinia busca trabajo y hace colas para entregar su currículum, hace entrevistas y finalmente come una pizza antes de entrar en el *Peep-show*. Todos estos espacios nos ofrecen una

³⁰¹ Ochoa, Gabriel (2002): «Se necesitan ascetas», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, p. 51.

perspectiva clara y directa de la vida de los personajes, tanto en su intimidad como en su vida pública, y nos muestran las dificultades que afrontan.

Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar), coescrita con Jacobo Pallarés, Ángel Sáiz y Rafa Palomares. Para esta obra no tenemos ninguna acotación espacial. Solamente, por lo que dicen los personajes, intuimos que algunas escenas se desarrollan en la casa de la pareja.

En la obra *El optimismo*, los espacios que predominan son el despacho de Pedro, el piso piloto que quiere vender, la casa de Alicia y de Pedro, el despacho del agente literario, el despacho de la escritora. Por otra parte, hay otros lugares que no se concretan, como las escenas oníricas de Pedro. Veamos unos ejemplos: «Habitación de matrimonio», «Un piso piloto. Completamente vacío. En el suelo hay pintura. Aspecto reluciente. Una ventana con la persiana cerrada. Limpio y blanco».³⁰²

331

La obra *Camberra* (Gabriel Ochoa y Maribel Bayona) tiene como macro-espacio único: el aeropuerto de Los Rodeos, en Tenerife. Aunque no se describe este espacio con acotaciones, se sobreentiende que será una sala amplia que posiblemente se transformaría hasta permitir escenificar la sala de espera para el embarque, el lugar donde interroga Marta a la gente, etc. No se detallan los cambios producidos en el espacio para representar los distintos lugares del aeropuerto.

Para la obra *Papilas gustativas*,³⁰³ el escenario de la representación en Espacio Inestable³⁰⁴ era minimalista: había una mesa grande, sillas, unas cajas que contenían los objetos necesarios, un portátil para leer los correos electrónicos que intercambiaban los actores con el autor y que también se proyectaban en grande. Otras proyecciones fueron fotos de los actores

³⁰² Texto inédito.

³⁰³ El autor no nos ha facilitado el texto, sino el DVD de la obra, por lo tanto el comentario se basa en la representación.

³⁰⁴ en Valencia, el 2012.

cuando estuvieron de paseo por la ciudad con unas personas mayores. Igualmente, se proyectaban los folios escritos para contar las historias.

Las acotaciones no nos revelan los espacios de la obra *Den Haag*, pero algunos se sobreentienden por lo que dicen los personajes. En la representación que tuvo lugar en Espacio Inestable³⁰⁵ se escenificó la casa de los padres, el espacio que más predominó en la obra. También, a la derecha del escenario, encima de una construcción minimalista, estaba la casa de Gabi. Para las escenas en la casa de la alumna de Javi cuando le daba clases se utilizó el mismo espacio de la casa de los padres.

9.6.2 En las obras de Xavier Puchades

Azotea: esta obra tiene solo un único espacio durante toda la obra, la azotea de un edificio alto, con su barandilla correspondiente. Informa la acotación inicial antes de empezar la obra:

Azotea del edificio más alto de la ciudad.

Una de las esquinas de la barandilla queda en el centro de la escena. De esta forma, a derecha e izquierda, se pierde en diagonal en la profundidad de la azotea.

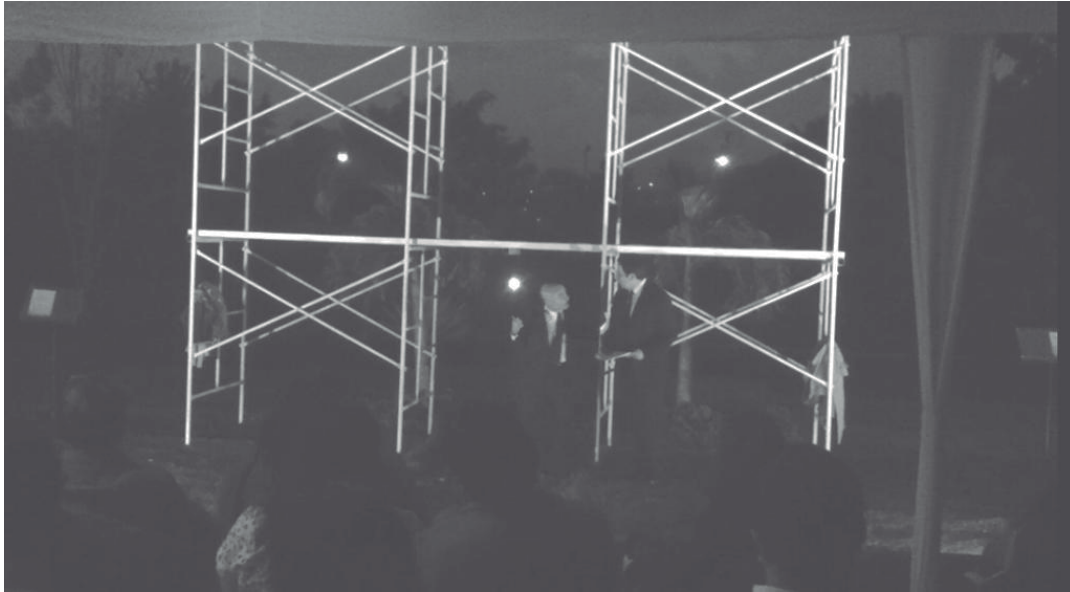
La azotea es blanca, inmensa, casi un desierto.

*El cielo es de un azul intenso.*³⁰⁶

El único objeto que utilizan los actores son los cigarrillos que fuman. Por lo tanto, el vacío escénico tiene una conexión muy importante con el vacío al que se tiran para suicidarse. Además, también podría significar que sus vidas están vacías, se sienten aburridos, por lo tanto, nada más puede importar como para traer objetos personales.

³⁰⁵ En Valencia, en 2013.

³⁰⁶ No hemos podido conseguir la edición, por lo tanto la referencia es de la copia digital que nos proporcionó el autor.



Azotea: la representación que se montó en Venezuela.

333 *Desaparecer*. Los espacios de esta obra se mueven entre la comisaría — además la obra se inicia y termina en este mismo espacio circular—. La comisaría representa el estado y el hecho que la obra empieza y termina en este lugar muestra la importancia que tiene el estado en nuestras vidas. Nada se puede hacer sin una identificación, sin los datos fiscales. Otros espacios son los distintos lugares de la playa a los que Ana se desplaza para para buscar su bolso y hablar con los transeúntes. Hay diferencias en los sonidos que llegan del mar, algunas veces son fuertes y otras veces no, depende de los distintos momentos de la noche, y eso también marca un ritmo en la obra y le da una riqueza. Veamos unos ejemplos de acotaciones espaciales: «Oficina para tramitar denuncias en una comisaría».³⁰⁷ «Paseo de la playa. Noche [...]».³⁰⁸ «El mar detenido, no se escuchan olas».³⁰⁹

³⁰⁷ Puchades, Xavier (1999): «Desaparecer», en *Marqués de Bradomín 1998, Concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Madrid, Instituto de juventud, p. 157.

³⁰⁸ *Ibid*, p. 166.

³⁰⁹ *Ibid*, p. 170.



Con los pies en la arena; con este título se montó la obra *Desaparecer* por la compañía Teatro Universidad UDLAP, en Puebla, México y con la dirección de José Raúl Cruz.

334

Sima. El espacio es único durante toda la obra: los aseos de un centro comercial. La acotación inicial nos informa: «Se abre una puerta de unos servicios públicos. Se escucha el hilo musical habitual en un centro comercial, la voz lejana de alguna dependienta por los altavoces, el murmullo de los ávidos compradores de la nada. La puerta se cierra».³¹⁰ Tal como se describe en las acotaciones, habrá de ser un espacio icónico, imitando los servicios de un centro comercial. Los objetos que se utilizan son el secador de manos, las pilas y las puertas de los inodoros. El espacio utilizado y el encierro de las dos mujeres simbolizan la dificultad de las relaciones cuando hay distancia generacional. Entre las personas hay incomunicación y viven como en un callejón sin salida. Nada fluye cuando las personas no tienen intención de considerar la época en la que vive la otra persona e intentar comprenderla. Fuera está el mar, pero ellos viven encerradas sin ninguna fluidez armoniosa en sus vidas.

³¹⁰ Texto inédito.

Tampoco: en esta obra el espacio es abstracto, no hay concreción de ello en las acotaciones. Podemos imaginarnos que están en un estudio de televisión, en un *reality show*.

Erosión. Todas las escenas tienen lugar en la casa del Informático, en la ciudad, en el pueblo y en el puerto. Veamos unos ejemplos de unas acotaciones espaciales:

Escena 1: La ducha, Escena 2: Amanece ahora sobre un extenso campo de tierra seca. A un extremo, una planta de interior alta de hojas pequeñas con algunas ramas secas se agarra débilmente al suelo. A veces la mueve el viento. Al otro extremo, dos hombres: el Viejo, de pie, y el Informático agachado, viste con traje y corbata.

La construcción de un acuario podría aludir a Valencia, ya que su acuario se inauguró el 2002 y la obra está escrita entre 2001 y 2003. El acuario es el más grande de Europa y abarca los ecosistemas más importantes del planeta. Xavier Puchades critica las obras desmesuradas en Valencia, puesto que esta ciudad tiene otras necesidades más urgentes que construcciones grandiosas.

*Desidia*³¹¹: El espacio de la representación reflejaba en un principio el piso donde viven las dos protagonistas, de tipo minimalista, pues solo vemos los sillones, los periódicos amontonados, un pinchadiscos, y las lámparas. Las paredes están cubiertas de parches: trozos de varios tapices, pegados uno encima del otro y rotos con sus fragmentos colgando, hecho que contiene el elemento de lo destruido, de lo decadente, de lo que ya ha perecido; símbolo del arte no comercial, por carecer de fondos. Si con esta obra se habla de la precariedad del arte, la casa vacía de muebles representa esta situación.

³¹¹ El texto no proporcionaba acotaciones, por lo tanto nos hemos basado para este comentario en la representación.

Además, las actrices a veces corren y hay mucho movimiento en escena, por lo tanto, un escenario cargado de muebles resultaría inapropiado.



336

Benestar. Los espacios utilizados para esta obra son: el inodoro de la casa del político, el jardín, su dormitorio y una carretera cercana a la mansión donde vive. Se trata de una obra que tiene lugar en Valencia, los personajes hablan a veces en valenciano y mencionan que el idioma es el idioma de su patria. Veamos unos ejemplos de las acotaciones espaciales: «El polític assegut a un vàter amb una revista del cor a les mans». «La dona camina amb la llengua fora per una carretera, amb una cigarreta i una copa». «... els escoltes fan ronda pel jardí».³¹²

Después. El espacio de la representación fue muy minimalista, había solo una cama que estaba colgada del techo y a mucha distancia del el suelo. La acotación textual informa de lo mismo: «Todo podría empezar en una cama gigantesca, una cama-casa donde vemos a ELLA y EL...».³¹³ Los actores están en la cama, casi durante toda la obra, aunque se ponen en pie: hay una barra cerca del techo por la que se pueden sujetar o colgar, algo que tiene como

³¹² Texto inédito.

³¹³ Texto inédito.

resultado que los actores tienen un amplio abanico de movimientos. Los objetos empleados fueron un cepillo enorme, un CD y los dos muñecos que se parecían a los actores.

9.6.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco

La celda del joven, un callejón y la habitación de Vagabundo C son los espacios que están presentes en la obra *En-Cadena*. Se trata de espacios oscuros, degradados acordes con la temática: los personajes encadenados a unas vidas de las que no pueden salir. Veamos la acotación inicial espacial:

337

Callejón oscuro. Cartones latas vidrios maderas cajas tabloncillos periódicos viejos un negro o pardo (quién sabe ahora) más cartones que puedan servir de algo cacerolas inservibles botellas de whisky y litronas de cerveza la humedad de otoño tras los charcos y las manchas de las paredes fachadas en claroscuro más oscuro que claro la luz medias de una farola y de una ventana insomne el olor la náusea el vómito de un cuerpo carcomido por el alcohol.³¹⁴

Ventana. Como la obra habla sobre la reclusión en que prácticamente viven los personajes, el espacio escénico también refleja eso: todo transcurre en tres habitaciones. En la habitación A vive el Hombre y la Mujer; la habitación B es la que quiere alquilar a corto plazo el Francotirador para su trabajo y la C es donde vive el Cliente a pesar de las goteras. Lo único que tienen son las ventanas por las que sueñan con la naturaleza o con otro tipo de vida. Las ventanas se cuelgan de los techos en este espacio minimalista donde no hay paredes ni muebles según las descripciones de las acotaciones destinadas a simbolizar habitaciones de una casa (espacio metonímico). Además, las ventanas se pueden subir/bajar o quitar o cambiar de lugar. Estos

³¹⁴ Sánchez Velasco, Arturo (mayo-julio 1997): *En-Cadena, Primer Acto*, n.º 269, año III, p. 66, sic.

tres espacios existen simultáneamente en escena, aunque la acción que ocurre en ellas alterna cada vez, no es simultánea. Veamos la acotación inicial sobre el espacio:

ESPACIO

HABITACIÓN A

Habitación cuadrada. No hay paredes. Suelo acotado por luces. Los marcos de las ventanas cuelgan del techo. Hay una por cada pared. Excepto en el lateral derecho (Este), donde se abre una puerta. Las ventanas van bajando desde el techo. Habitan HOMBRE y MUJER.

HABITACIÓN B

Habitación rectangular alargada hacia el foro. Ventanas orientadas al Norte (foro) y al Oeste (lateral izquierdo). Habitan FRANCOTIRADOR y ADMINISTRADORA (la misma MUJER de A.)

338

HABITACIÓN C

Habitación rectangular prolongada hacia el lateral derecho, donde se abre un tragaluz en el techo. Ventana al Sur (público), que irá bajando hasta llegar a ras de suelo. Ventana interior al fondo, siempre cerrada. Puerta abierta a la izquierda. Habitan **CLIENTE** (también HOMBRE en A) y VENDEDOR (o FRANCOTIRADOR).³¹⁵

No hay ninguna acotación que nos delimite el espacio en la pieza breve *La bailarina en la caja de música*, pero sin embargo sus recuerdos suceden en varios lugares, en la casa de su infancia, en el piso de vecino, en el ascensor de la finca, en el lugar del trabajo, etc.

³¹⁵ Sánchez, Arturo (1998): *Ventana*, en *Stichomythia*, sección «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/obras/VENTANA.pdf> (consultado el 7/9/2012).

Como lo describe muy bien la acotación escénica, el espacio de la pieza breve *Ventanilla de reclamaciones* es una habitación en penumbra, donde hay una cesta de globo colgando del techo y dentro está el protagonista que lleva los ojos vendados. Un espacio claustrofóbico, para hablar de una vida que no tiene nada que ofrecer al individuo: «Habitación en penumbra. Las escasas luces marcan la silueta de la cesta de un globo suspendida en el aire a poca altura. En su interior se asoma un hombre. Viejo y decrepito. Lleva una venda en los ojos».³¹⁶

El espacio elegido para la obra *Martes. 3.00 a.m. más al sur de Carolina del Sur*, de Arturo Sánchez, es muy original. Propone que sea un garaje real y si esto no es posible que imiten la estructura de uno. Veamos la acotación:

Preferiblemente, el lugar de representación debería ser un parking subterráneo. Un espacio cuyas condiciones de extrema humedad, áspera textura de cemento gris y molestos pilares (que hacen imposible precisamente lo que se supone que vienes a hacer, aparcar) lo hagan idóneo. Condición indispensable, un suelo alfombrado de símbolos flechas y acotaciones de todo tipo. A todo esto se le añadirá un carril bici pintado en el suelo y franjas quebradas en negro y amarillo en algunos muros. Cabina del guardia y una plaza de garaje tomada por el campamento de Doc.

339

El espacio refleja cómo se sienten los personajes, tal como lo hemos mencionado en el conflicto. La falta de luz del día es otro rasgo simbólico, para remarcar la vida en condiciones inhumanas y la falta de la conciencia: los personajes están perdidos en la oscuridad.

El espacio de la obra *Soledad en hora punta* se limita al andén de una estación de metro, un lugar adecuado para marcar el contraste entre dos

³¹⁶ Sánchez, Arturo (1998): «Ventanilla de reclamaciones», en *Stichomythia*, «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/Otros/Breve1.htm> (consultado el 10/9/2012).

personas que se sienten solos entre miles de personas que circulan allí. Veamos la acotación espacial inicial: «Andén de metro. Paso de un tren. Él y Ella se ignoran hasta que Él la descubre unos metros a su lado [...]».³¹⁷

Desfiladero se escribió para acompañar la exposición de las fotografías *Éxodos* y este mismo espacio se utiliza igual en la obra. La protagonista menciona que quiere sacar fotos a los espectadores para participar en el concurso internacional de fotografía humanitaria *Éxodos*. Mencionamos la acotación inicial sobre el espacio: «Mujer de clara procedencia balcánica apostada en la pared. Cuando se acerca la gente reacciona con expectación, con naturalidad, [...]».³¹⁸

En *Ruido* el espacio de la representación es la sala de cine que, algunas veces, sin cambio de situación dramática, se transforma por la iluminación en la habitación del Espectador y por último en la habitación de la Acomodadora. En todos estos espacios solo se hace referencia a los objetos más importantes: la pantalla del cine, las dianas en la casa del profesor; por consiguiente, estos lugares son muy minimalistas. Vemos unos ejemplos: «puede ser ahora cuando/ espectador aparecer iluminado en su habitación/ [...]».³¹⁹ «Espectador en su cubículo/ teléfono fijo micrófono suelto».

El aeropuerto, la casa, la cocina, el salón, el museo donde trabaja Sibyl son los espacios dramáticos de la obra *Turquía* de Arturo Sánchez. No se nos ofrecen descripciones detalladas de estos espacios, solamente los objetos necesarios cada vez para la acción. En la representación, estos espacios quedaban totalmente vacíos, aunque en el texto los personajes mencionaban un sofá o una mesa, pues en el espectáculo no había ningún objeto,

³¹⁷ Sánchez, Arturo (2002): «Soledad en hora punta», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, p. 83.

³¹⁸ Sánchez, Arturo (2001): «Desfiladero», en *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Instituto de la Juventud y Ñaque editora, p. 26.

³¹⁹ Texto inédito, sic.

probablemente para hacer resaltar los actores y la acción; cada personaje necesita amor, vive su propia pesadilla sin ello y en un espacio completamente desnudo eso se hace más patente. Los únicos muebles que aparecieron eran los de la escena final: la mesa y las sillas para la cena. En la primera escena la acotación dice: «Terminal de aeropuerto. Espacio diáfano sembrado de residuos y cuerpos tendidos. **Ella** en pie inmóvil en medio de todo. Deja un maletín en el suelo. Finalmente saca un móvil. Marca un número. Aguarda respuesta».³²⁰ En la representación, la escena quedaba totalmente vacía y Ella, Gloria, está sola en escena. Otro ejemplo de una acotación espacial y el inicio del diálogo:

3. Cocina

Ella en medio en pie, la maleta inmóvil a sus pies. **Mujer** y **Él** la reciben en medio del salón. **Mujer** lleva un cuchillo en la mano y delantal con manchas de sangre de conejo.

341

Mujer/ Una cocina, es tan aborrecible, una barra americana, como suele llamársele a esta repugnante solución, del todo aborrecible [...].³²¹

[...]

Ella/ Álex. (*Duda.*) No quisiera echarlo de su cuarto, puedo dormir en el sofá.³²²

Como ya hemos comentado, en el escenario no había ninguna cocina americana y ningún sofá y los personajes hablaban de pie en un escenario completamente vacío.

Como hemos visto la mayoría de las obras de Arturo Sánchez, como también en un gran número de obras de los años que investigamos, los espacios son indefinidos, abstractos, podrían ser en cualquier parte del mundo, y sus personajes se encuentran desubicados. Sin embargo, observamos que en *Turquía* el lugar es tan concreto que incluso contiene el

³²⁰ Sánchez, Arturo (2012): *Turquía*, Valencia, Sansy Ediciones, p. 23.

³²¹ *Ibidem*, p. 33.

³²² *Ibid*, p. 36.

título a la obra. A pesar de este referente espacial concreto, esa desubicación sigue estando vigente también para los personajes de *Turquía*, con el autoexilio de Carlos, el intento de Gloria a reencontrarse con él y el viaje de Marc para recuperar esta última. El rasgo común entre Turquía y los personajes son los enfrentamientos, por eso este país resulta un lugar muy apropiado para poner en escena las historias de los protagonistas. Porque el espacio trae consigo otros conflictos subyacentes, como muy bien lo explica Josep Lluís Sirera en el prólogo³²³ de la edición de la obra y nos gustaría detallar un poco más: el conflicto entre Grecia y Turquía, que data desde la época medieval y la conquista de Constantinopla (Estambul) en 1453. Durante la I Guerra Mundial, Grecia con la presidencia de Eleuterio Benizelo quiso hacer realidad el sueño de recuperar las costas de Turquía en el Egeo, uniendo así las tierras en las que habían vivido los griegos desde las primeras colonizaciones en la Edad del Bronce. Desgraciadamente, por la falta de apoyo de los demás países aliados de la Triple Entente, junto a errores políticos y estratégicos por parte de Grecia, la operación concluyó en lo que se denominó la Catástrofe de Asia Menor y la sangrienta expulsión de los griegos de estos territorios. Desde entonces, el odio entre estos dos países sigue vivo en mayor o menor grado, según las circunstancias históricas. En Turquía, la historia se reescribe: todo lo que es griego está desarraigado, incluso cuando se trata de los antiguos templos y restos griegos que quedan allí:

Él/ (*A Mujer*). Sybil, explícale eso de la ciudad enterrada con tres mil años de antigüedad. Toda una civilización sepultada por completo por las cenizas de un volcán.

Mujer/ Es mucho decir civilización a un templo rodeado por cuatro casas de campo.

Ella/ Templo, griego. Lo digo, por la cercanía.

(*Mujer se muestra tensa*).

³²³ Sirera, Josep Lluís: «Viajeros sin retorno: *Turquía* de Arturo Sánchez Velasco, una reflexión en tiempo presente», en *Turquía*, Valencia, Sansy Ediciones, p. 6.

Él/ (*Didáctico*). Gloria, aquí no existe lo griego. Esto es Turquía, recuérdalo.³²⁴

9.6.4 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco

El espacio dramático en la obra *Escoptofilia* es la casa de la pareja, Xuso y Eda. Es un escenario minimalista donde los personajes sacan en escena solo los objetos que van a necesitar para cada situación dramática: cintas, ropa, colchones, grapadora, un muñeco, etc. Los textos de Xavier Puchades no contenían ninguna acotación espacial, mientras que las partes de Arturo Sánchez no se han podido obtener.



343

Para *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* el espacio no es concreto, cada vez cambia según la situación dramática y la mayoría de las veces es abstracto, como las diversas escenas surrealistas, extremas y abstractas que se representan. La escena está vacía, minimalista, solo tenemos los objetos necesarios para cada situación. En los textos no había acotaciones espaciales.

³²⁴ Sánchez Velasco, Arturo: *Turquía*, Valencia, Sansy, p. 34.



9.7 Las acotaciones

9.7.1 En los textos de Gabriel Ochoa

344

Cabrones, putas y maricones: Como hemos mencionado en el apartado «Personajes», las acotaciones son muy escasas en este texto: a veces se menciona cuando sale un personaje o se describe alguna acción «el 2 tiene la mano en la bragueta de 1», «2 besa a 1».³²⁵

Se necesitan ascetas; esta obra tiene suficientes acotaciones para marcar las acciones (operativas) y las espaciales que indican el espacio. Por ejemplo: «[...] en la puerta de un *fast-food*. [...]» o «Ambos se miran. Cruzan la puerta».³²⁶

El alma de los trenes. Hay muchas acotaciones aclaratorias presentes en esta obra; espaciales, operativas, corporales, etc. que ayudan a visualizar de cómo sería la obra escenificada. Unos ejemplos: «En el *peep show*», «Ambos se miran», «Murmura para sí». Incluso hay acotaciones diegéticas escritas con mucho lirismo:

³²⁵ Texto inédito.

³²⁶ Ochoa, Gabriel (2002): «Se necesitan ascetas», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, p. 51.

[...] la ciudad funciona a un ritmo frenético palpita a 24 fotogramas y adquiere velocidades de vértigo la gente pasa sin mirarse sin mirarte sin alma ocultada bajo una capa de timidez la ciudad engulle personas a ritmos agigantados dentro y fuera del metro en los barrios periféricos y en los núcleos comerciales ahoga y ahoga hasta causar la asfixia (sit. dramática 27).³²⁷

También hay muchas situaciones dramáticas en las que el personaje realiza acciones sin hablar y la acotación describe lo que está pasando: «David iluminado solo por las ondas hertzianas del televisor contempla una película porno las imágenes se reflejan levemente en algún espejo o cuadro de la habitación...».

345 *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)*, de Jacobo Pallarés, Ángel Sáiz, Rafa Palomares y Gabriel Ochoa: hay escasas acotaciones que indican algunas acciones: «se balancea», «una sirena de ambulancia los dos atentos se angustian».³²⁸ Como hemos mencionado en el apartado «La trama-la estructura», era difícil de imaginarse las acciones de los personajes por la falta de acotaciones; se quedaba todo incompleto, algo que repercutía también en la comprensión.

En la obra *El optimismo*, las acotaciones son las necesarias para poder tener una perspectiva completa de cómo sería la representación. Describen la acción en escena, informan de los espacios y del mobiliario necesario, de los movimientos de los actores, de los sonidos, del estado de ánimo que se debería reflejar en los intérpretes, etc. Un ejemplo: «Habitación de matrimonio. Dos personas en la cama (A y P, pareja). Dos mesitas de noche. Libros y utensilios en ellas. Un armario».³²⁹

³²⁷ Texto inédito.

³²⁸ Texto inédito.

³²⁹ Texto inédito.

En *Camberra* (Gabriel Ochoa y Maribel Bayona) abundan las acotaciones que son claras y precisas, y están destinadas a comprender lo sucesos en escena, las acciones de los personajes, la expresión de sus sentimientos («asustada», «cambiando el rostro sonriendo»),³³⁰ los sonidos que se oyen, la presencia concreta del personaje en escenario, etc. Por otra parte, falta la información sobre los cambios de espacios, si se añaden objetos, etc. Solamente se entiende el espacio por otras acotaciones operativas: «ella cierra las puertas de la sala».

La obra *Papilas gustativas*, de Gabriel Ochoa, tiene un proceso creativo muy diferente, y por lo tanto no existe un texto previo con acotaciones que luego fuera escenificado. La obra fue un resultado de las diferentes «tareas» que el director iba proponiendo a los actores. Las diferentes acciones iban fijándose poco a poco durante los ensayos.

346

Las acotaciones para la obra *Den Haag* son muy claras y nos ambientan enseguida en el escenario. Describen los movimientos de los actores (operativas), los sonidos o las voces en *off*, las canciones que se oyen, las expresiones de los actores, etc. No se nos informa sobre los espacios o los objetos presentes en el escenario, aparte de los que utilizan los actores y son necesarios para la acción.

9.7.2 En los textos de Xavier Puchades

Azotea. Esta obra no contiene tantas acotaciones en cuanto a los movimientos de los actores, eso lo deja el autor en manos del director. Sin embargo, las acotaciones que marcan el transcurso de tiempo o las iniciales para describir el espacio están bien definidas.

³³⁰ Texto inédito.

Desaparecer; el texto tiene las acotaciones adecuadas para la comprensión de la obra con sus acotaciones sonoras (sobre los sonidos del mar), por ejemplo: «El sonido de las olas se escucha muy cercano».³³¹ Otras didascalias son espaciales: «Ana busca su bolso por papeleras y entre la arena».³³² Un ejemplo de una operativa: «Arruga la denuncia y se la mete en la boca»,³³³ y una psicológica: «Se encienden de repente luces de karaoke. Ana abre los ojos y se asusta. Avergonzada trata de disimular. Esconde el micrófono por detrás de la espalda, lo acaba tirando lejos. Sonríe».³³⁴

Sima. Las acotaciones son las necesarias para comprender los espacios, los movimientos de los actores, las acciones, los sonidos, sus estados psicológicos: reírse a carcajadas, llorar, ponerse nervioso, etc. Unos ejemplos: «Se escucha una voz [...] de una mujer adulta», «Forcejea la puerta», «Violenta», «Asustada».

347

Erosión; las acotaciones son muy claras en esta obra: al principio de cada situación dramática se nos da la información del tiempo y del espacio. Además, en el texto se encuentran las acotaciones operativas que definen los movimientos de los actores, junto con las sonoras, psicológicas, etc.: «La ducha», «Se escuchan unos golpes», «Se descubre, a cierta distancia y en la penumbra, junto a un cesto de ropa sucia, una mujer: es Ana».³³⁵

El texto de *Desidia* es un texto en el que solo figuran los fragmentos que recitan las protagonistas. No hay ni una sola acotación. Sin la grabación del DVD que tuve a mi disposición, sería imposible comprender la obra. Porque no hay una historia fija, sino distintas acciones que se complementan con unos textos. En esta obra la acción es muy importante, incluso a veces diríamos que

³³¹ Puchades, Xavier (1999): «Desaparecer», en *Marqués de Bradomín 1998, Concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Madrid, Instituto de juventud, p. 162.

³³² *Ibid*, p. 162.

³³³ *Ibid*, p. 185.

³³⁴ *Ibid*, p. 170.

³³⁵ Texto inédito.

es más significativa que el propio texto. La imagen es muy importante, ya que la palabra cobra sentido a través de los sucesos en escena y las acciones de los personajes.

Benestar. Las acotaciones de esta obra explican muy bien los espacios, la música, los movimientos de los actores, el estado anímico; por eso el texto no representa ninguna dificultad al lector a la hora de imaginar lo que ocurre en escena. Por ejemplo: «alguien toca la puerta», «los guardaespaldas hacen una ronda en el jardín», «Aparece la hija»,³³⁶ etc.

Después; el texto tiene las acotaciones necesarias para indicar la música, el espacio o los objetos que se utilizan. Sin embargo, para los movimientos que acompañan todas estas partes dialogadas no hay acotaciones, dejando así mucha libertad a los actores y al director a la hora de montar esta obra. En la representación que vimos en un DVD resultó que la kinésica de los personajes era muy rica y acompañaba armoniosamente sus discursos. La obra tiene un toque de suavidad, ligereza y poesía, a pesar de tratar la depresión del protagonista.

348

9.7.3 En los textos de Arturo Sánchez Velasco

Las acotaciones son muy precisas en la pieza breve *En-Cadena*, de Arturo Sánchez. Hay detalladas acotaciones que nos informan del escenario (escénicas), los movimientos de los actores (operativas) y otras simplemente nos informan de la edad de los personajes o su ropa (corporales), sonoras y temporales:

Celda/Hombre/Sombra-Hombre. Hombre C en la celda.

Aparecerá la sombra de Hombre B, que hablará con voz en off.

³³⁶ Texto inédito.

Encerrado en esta jaula. Sin barrotes. Solo el negro de mi conciencia.³³⁷

Igualmente, en *Ventana* las acotaciones son muy claras sobre todo lo que ocurre en escena y sobre los espacios. Veamos unos ejemplos: «Pausa», «Mira a su espalda», «Sin ventanas, azotea acotada por luces».³³⁸ No hay acotaciones que informen sobre el tiempo.

En la pieza breve *La bailarina en la caja de música*, de Arturo Sánchez, no hay ni una acotación. *Ventanilla de reclamaciones* tiene solo tres acotaciones que informan sobre el espacio y el silencio final a causa de la hoguera que se prende al terminar la obra.

Hay muchas acotaciones que dejan claro lo que ocurre en escena o las que describen el espacio en la obra *Martes. 3.00 a.m. más al sur de Carolina del Sur*. Otras acotaciones como operativas, sonoras, psicológicas, etc., nos informan sobre el lugar del actor en el escenario, su gestualidad y movimientos o los estados de ánimo que expresa su cara. Veamos unos ejemplos: «Carril bici. Mia sigue su línea con el plano en la mano. Don, transeúnte de sombrero prisas por cruzar la calle. Chocan, o Mia hace que choquen».³³⁹ «Mirada de desamparado. Don contrariado. No sabe qué decir. Oscuro».³⁴⁰

Solo hay dos acotaciones en la pieza breve *Soledad en hora punta* (pieza breve), al inicio, que nos informa del espacio y al final que nos comunica que pasa un tren sin parar y que Él desaparece. Sin embargo, en su monólogo Ella

³³⁷ Sánchez Velasco, Arturo (mayo-julio 1997): *En-Cadena*, en *Primer Acto*, n.º 269, año III, p. 74.

³³⁸ Sánchez, Arturo (1998): *Ventana*, en *Stichomythia*, sección «Monografías», p. 35, <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/obras/VENTANA.pdf> (consultado el 7/9/2012).

³³⁹ Sánchez Velasco, Arturo (1999): *Martes. 3:00. Más al sur de Carolina del Sur*, Concurso de textos teatrales para jóvenes autores, Marqués de Bradomín 1998, Madrid, Instituto de juventud, p. 36.

³⁴⁰ *Íbid*, p. 37.

menciona que Él extiende la mano para pedir dinero. Veamos un ejemplo, la acotación final: «Paso de tren sin parada. Cuando vuelve la tranquilidad, Ella está sola. Él ha desaparecido».³⁴¹

Desfiladero tiene las acotaciones precisas para la comprensión de la obra. Como es una pieza breve, tenemos solo tres acotaciones que nos informan de los movimientos del personaje: «señala», «silencio con palabras a punto de salir. Miradas de impaciencia. Espera alguna reacción».³⁴²

Las acotaciones en la obra *Ruido* describen el cambio de los espacios, los movimientos de los personajes, las acciones más importantes, algunos objetos, para poder imaginarse y comprender la obra en su puesta en escena. Sin embargo, faltan muchas acotaciones que determinarían las acciones de los actores a la hora de recitar sus largos monólogos, suponemos que eso quedaría en manos del director y la aportación de los actores. Veamos un ejemplo de la acotación inicial: «sobre ruidos gritos y carcajadas/ reflejos de una pantalla de cine/ una hilera con cuatro-cinco butacas/ espectador en un extremo/ con un cubo de palomitas/ acomodadora al otro extremo».³⁴³

350

En la obra *Turquía* las acotaciones son abundantes y nos informan sobre lo que sucede en escena: cambio de espacios, movimientos de los personajes, sentimientos reflejados en los actores, los sonidos o las anunciaciones en la situación dramática del aeropuerto, etc. No hay información sobre música, aunque en la representación entre las situaciones dramáticas se añadieron canciones o a veces sonidos desquiciantes. Veamos

³⁴¹ Sánchez, Arturo (2002): «Soledad en hora punta», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, p. 88.

³⁴² Sánchez, Arturo (2001): «Desfiladero», en *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Instituto de la Juventud y Ñaque editora, p. 29.

³⁴³ Texto inédito, sic.

una acotación: «Terminal despejada, sin cuerpos. Llega Hombre maleta en mano. La deja descansar en el suelo. Por detrás llega Ella. Hombre gira».³⁴⁴

9.7.4 En los textos de Arturo Sánchez Velasco y Xavier Puchades

Para *Escoptofilia*, como ya hemos mencionado, solo se han obtenido los textos de Xavier Puchades. Estos contienen escasas acotaciones: «Eda de espaldas al público le grita a las paredes sin tocarlas, sin golpearlas, yendo de un lado a otro», «pausa», «Comen la pizza delante de los espectadores». Por lo tanto, resulta dificultoso comprender la obra, ya que los textos cobran sentido con el acompañamiento de unas ciertas acciones.

Lo mismo ocurre para la obra *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*, cuyo texto no tiene ninguna acotación, todo lo que hemos comentado ha sido posible gracias al DVD de la obra.

351

9.8 Lenguaje

9.8.1 En los textos de Gabriel Ochoa

Cabrones, putas y maricones, de Gabriel Ochoa: El lenguaje es coloquial, con muchas palabras en argot y, especialmente, con vocabulario referente a lo sexual e insultos. El discurso se forma a base de diálogos cortos, con alternancia rápida a veces, muy adecuado para reflejar las discusiones o lo que están tramando. Solo hay un soliloquio del personaje femenino justo antes de suicidarse. Los diálogos cortos avivan la obra y mantienen el interés del público, además, dan un impulso a la acción.

Se necesitan ascetas, de Gabriel Ochoa: el lenguaje, como en la mayoría de las obras tratadas, es coloquial, actual, sin dificultad alguna en comprenderlo,

³⁴⁴ Sánchez, Arturo(2012): *Turquía*, Valencia, Sansy Ediciones, p. 69.

con contestaciones más bien cortas (menos de una línea) aunque no faltan algunas contestaciones más largas (de 4-5 líneas). Se trata de una obra breve, por consiguiente, como es una obra con un argumento concreto, hacían falta contestaciones breves para favorecer el desarrollo de la acción.

El alma de los trenes: en esta obra sobre todo hay diálogos en tono coloquial, y también hay soliloquios que revelan los pensamientos de los personajes: Oímos las preocupaciones y los miedos de David a no ver a Almudena entrar en el metro para ir al trabajo. El tono es poético.

No llega se habrá dormido
Tiene que cambiar de vida y de camello
Peligra su existencia como siga este camino
No quiero que se pierda [...].³⁴⁵

352 Otro ejemplo del lenguaje poético: David y Almudena hablan del metro: «Todos necesitamos cariño dentro de vagones como estos mira toda esa gente bajar al metro alienta su suicidio

Son el alma de los trenes me lo dijiste tú un día
Somos... los cuerpos son la columna vertebral del vagón nuestro
pensamiento el alma de los trenes... aquí circulan miles de ilusiones
de ideas frustraciones certezas desasosiegos y todos se bajan en una
estación cualquiera y se dirigen a su nido suicida para escuchar solos
el pequeño altar doméstico... no quiero perderte». ³⁴⁶

50 ASA, (o cuando una filmación en super 8 te provoca una duda). Este texto está escrito en primera persona, es una pieza muy íntima, habla de sí mismo mediante un lenguaje directo y muy cercano en el cual faltan los puntos en los signos de puntuación, para así remarcar el fluir continuo del pensamiento.

³⁴⁵ Fragmento de la obra inédita.

³⁴⁶ Fragmento de la obra inédita.

Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar). El registro de lenguaje es coloquial, aunque hay partes muy metafóricas destinadas a remarcar el estado de ánimo de los personajes:

ni siquiera cuando me caigo me tiro al suelo pataleo / sufro en ocasiones estados de estrés paranoias desgastes hormonales y patinazos de neuronas [...], «permitir que la ciudad entre en tu casa y salir corriendo», «caer hasta que los codos o quizás la barbilla se resientan caer sobre la alfombra o sobre el suelo desnudo o sobre el asfalto o sobre cuerpos descuartizados o sobre cuerpos desnudos calientes desequilibrarme sobre ellos cuantas veces aguante mi cuerpo a la espera de una respuesta a esta realidad caer subir y volver a caer caer y subir el cuerpo inerte [...]».³⁴⁷

353 También hay diálogo en esta obra, aunque a veces parece que los personajes hablen cada uno por turnos, diciendo lo que tienen que decir pero sin mantener una conversación entre ellos ligada a un argumento de una historia concreta (falta de correspondencia).

En la obra *El optimismo*, de Gabriel Ochoa, el lenguaje es coloquial y la presencia de los diálogos es lo que prevalece en la obra.

Igualmente, en la obra *Camberra* (Gabriel Ochoa y Maribel Bayona) prevalecen los diálogos, excepto en las introducciones previas a las historias presentadas por Yolanda y dirigidas al público. El lenguaje es de registro coloquial y no supone ninguna dificultad.

El lenguaje que utilizaron para el espectáculo *Papilas gustativas*, es coloquial. A diferencia de las demás obras, los actores se dirigen al público y lo hacen partícipe mediante preguntas, encuestas, etc. Es una obra que mantiene siempre el interés del público.

³⁴⁷ Fragmento del texto inédito.

Como es usual, en la obra *Den Haag*, el lenguaje es actual y coloquial. Esta obra contiene diálogos y contiene solamente un soliloquio final, cuando el autor Gabi pide que si ya no tiene inspiración sería bueno que lo enviaran a La Haya, al lado de su hermano.

9.8.2 En los textos de Xavier Puchades

Azotea: Dos hombres se encuentran por primera vez y entablan unas conversaciones antes de morir; por consiguiente el registro es coloquial, directo, adecuado para la comunicación entre dos personas. El tono es tranquilo, no hay enfados, aunque sí que hay altibajos en el tono: a veces se llevan bien, otras no. A pesar de que han quedado para suicidarse, no hay tristeza en sus palabras, no hay emoción frente a este hecho. Han quedado para morir y ya está, no hay nada especial en ello.

354

Desaparecer; el lenguaje de esta obra es coloquial con partes dialogadas. A veces Ana recita partes de largos parlamentos que podrían ser perfectamente monólogos, ya que no tienen nada que ver con lo que habla con el otro personaje, por ejemplo cuando se encuentra con el extranjero. El silencio de este indica su incapacidad de comunicarse. También tiene partes cargadas de metáforas: «Nací a escondidas, no quería que nadie supiese que había llegado, y eso debió marcarme para siempre [...]»³⁴⁸. O cuando habla Ana sobre la lata de atún:

[...] me da lástima tirar cosas a la basura, una les coge cariño a las cosas. Recuerdo un día que tuve una lata de atún vacía en el fregadero una semana, toda una semana allí, abierta, incluso llegué a

³⁴⁸ Puchades Xavier (1999): «Desaparecer», en (vv. aa.) Concurso de textos teatrales para jóvenes autores, Marqués de Bradomín 1998, Instituto de juventud, Madrid, p. 163.

pensar a fregarla, y justo el día que decidí tirarla a la basura, me corté con ella. Me mordió asustada, seguro [...].³⁴⁹

Esta cita poética muestra lo cariñosa que es este personaje y que, a falta de una compañía humana, se encariña con las cosas.

Sima. Como es usual, el registro de esta obra destinada a un programa radiofónico es coloquial. Algunas veces nos remite a un lenguaje más o menos filosófico:

La moraleja es que esa lengua, tan evolucionada, satisfacía bastante bien las necesidades de comunicación del reino pero... [...] Pero ya no podía adecuarse a las estructuras del pensamiento.

[...]

¿Sabes cuál es nuestro problema, estúpida? ¿Sabes por qué el mundo está dejando de serlo? Porque no sabemos llamar a las cosas por su nombre, ni con su antiguo nombre ni con otro nuevo, ya no inventamos palabras. Las palabras que se inventan ahora no son de este mundo. Y tú y yo estamos encerradas en una de ellas.

355

[...]

Estamos en un lugar que cada cierto tiempo cambia de nombre. Y sólo es posible descubrir su nombre desde dentro de él, pero...

Con este tipo de diálogo, el autor hace que el público reflexione sobre la lengua y la conciencia, ya que a veces el ser humano habla por inercia y no por ser consciente. Por ejemplo, uno se enfada continuamente con su madre, tiene una conducta rebelde y contesta automáticamente con un «no» a todo lo que le dice, incluso cuando quiere decir «sí».

Erosión. El lenguaje es coloquial y algunas veces roza lo poético: «Tus dedos Son tus dedos Se han acostumbrado a tocar otras superficies Las yemas

³⁴⁹ *Ibíd.*: p. 164.

de tus dedos solo soportan una ligera presión no aguantan ya el roce de esta tierra tan seca [...].³⁵⁰ Toda la obra es dialogada y no hay monólogos.

Desidia; esta obra presenta un lenguaje directo y sincero, los personajes no tienen reparos en hablar sobre los problemas de la sociedad y llamar a las cosas por su nombre. A veces el lenguaje está lleno de tensión, hay partes que se repiten hasta tres veces y otras que las protagonistas las pronuncian a gritos. Incluso, se utiliza la primera persona singular; una manera más indirecta que la segunda persona para aconsejar al otro y referirse al público. Se da toda una lista de directrices para que uno pueda vivir libre de la «enfermedad actual»: la desidia:

Procuraré sentir un poco más lejos de lo único que ahora siento:
la insensibilidad de mi insensibilidad hacia nuestra insensibilidad
[...]

356

Nunca saldré -bajo ningún concepto- a uno de esos programas
a pedir perdón a mi pareja,
pedir perdón a algún miembro de mi familia
pedir perdón al mundo en su conjunto
[...]
No volver a quedarme hasta las dos de la madrugada viendo la tele
con los restos de la cena ya secos sobre la mesa
[...]³⁵¹

Otras veces el lenguaje llega a rozar la poesía:

R.- Era el mismo autobús que siempre sigue un hombre, es como un perro de esos que ataban a los carros, pero sin cadena, corre a la misma velocidad, a veces se le puede ver desde la ventanilla y te sonrío. Sus suelas están gastadas. Cuando el autobús se detiene en una parada, saluda a la gente que baja. Algunos le dan unas monedas,

³⁵⁰ Texto inédito.

³⁵¹ Texto inédito.

otros bajan la mirada. Cuando el autobús se pone en marcha, sigue corriendo.

A.- Quiero salir de aquí. Volver a pasear por las calles, los cielos de septiembre, las playas en invierno, el cansancio bien ganado: lo único que verdaderamente ganamos al acabar las semanas...

Y para terminar, aquí otro ejemplo del lenguaje trágico del final de la obra:

Te vas a morir de hambre nos vamos a morir de hambre nos dejarán morir de hambre y el ruido de nuestros estómagos nos espantará y acabaremos por comernos unos a otros qué hubiera dicho mi padre su hija convertida en una antropófaga convertida en una salvaje con lo fácil que hubiera sido todo con lo sencillo pero no, quise morirme de hambre lentamente sin prisa mírate te estas muriendo de hambre y cuando quieras darte cuenta ya será demasiado tarde dónde querías ir a parar qué te creías estás en los huesos se te marcan las tripas y las venas nos acabaremos comiendo los unos a los otros de hecho ya nos estamos comiendo un día despertarás si es que aún puedes dormir y te faltará una pierna o un brazo y ese ruido el ruido que hace tu estómago es espantoso no sé hacia dónde mirar me voy me voy a morir de hambre así no se puede hacer arte se van a morir de hambre y nadie lo podrá evitar eso.

357

Benestar. Esta obra está escrita en valenciano y castellano coloquial. El político siempre se expresa en castellano, algo que es raro por ser Valencia su ciudad natal y él su alcalde. Incluso, cuando se expresa en valenciano hablando con su hija, ella se extraña y se lo reprocha: «Ara parles la nostra llengua...? Mira que bé, una cosa que em podries haver ensenyat i no ho has fet mai...»; y él le contesta que habla valenciano solo cuando está enfadado y cuando está en actos públicos³⁵². Normalmente, los políticos valencianos de derecha hablan en castellano en los actos públicos. Cuando está con las chicas

³⁵² Texto inédito.

ecuatorianas, él habla en castellano y ellas en valenciano, y dicen que han aprendido este idioma para poder integrarse mejor en la sociedad. El político no habla su idioma natal, probablemente porque no encuentra ninguna conexión con él, no tiene sentimientos patrióticos. En la obra existen algunos monólogos: el del político mientras está en el baño y el de su mujer, en el cual habla con odio sobre su marido.

Tú no sabes con quién estás hablando. Este texto es un monólogo y está dirigido a la nueva generación. Como es un texto escrito con un tono violento hacia la nueva generación, su intención es *cantarles las cuarenta* y hacerles ver la realidad; el lenguaje es denso, duro y con mucha tensión, podemos imaginar que el actor estaría gritando en escena, a juzgar por las mayúsculas utilizadas en el texto. Para referirse a la generación vieja utiliza el «nosotros» y respectivamente el «vosotros» para la nueva. Veamos un ejemplo:

358

LA ÚNICA IDEOLOGÍA, LA ÚNICA SEGURIDAD QUE UNA PERSONA PUEDE TENER ES LA DE ENCONTRARSE Y DESPUÉS MOSTRAR A LOS QUE LE RODEAN LO QUE HA ENCONTRADO. VOSOTROS NUNCA HABEIS SALIDO NI ENTRADO A BUSCAROS, Y NO PODÉIS ENSEÑAR NADA. OS HAN COMPRADO CON CHUCHERIAS, OS HAN COLONIZADO Y OS HABÉIS DEJADO HACER PORQUE ESTÁBAIS CÓMODOS, PORQUE POR UN TIEMPO PUDISTEIS CREER QUE ESO QUE VIVIAIS ERA LO QUE HABÍA QUE CONSEGUIR. Y AHORA ESTAIS CON ESAS BARATIJAS EN VUESTRAS MANOS Y NO PODEIS COMPRAR NADA. TENIAIS QUE HABERNOS TIRADO ESAS BARATIJAS A LA CARA Y HABERNOS ESCUPIDO DESPUÉS A LA CARA, GRITADO QUE ESO NO ERA LO QUE BUSCABAIS.³⁵³

Después. Como la obra trata del amor y del desamor, los celos, el pasado común en una relación, hay partes que son muy románticas y otras más bruscas cuando, por ejemplo, se enfadan los personajes. Igualmente, hay otras

³⁵³ Texto inédito, sic.

partes que son muy amenas. Aunque, al tratarse de un montaje poético, cuando dicen cosas que podrían dar pena, no causan este efecto porque hay dulzura entre los personajes; se ve claramente que aún se quieren:

Ella: Tú eres que no entiende nada. Me fui hace meses ¡meses!

Él: Y cada vez estás más guapa.

[...]

Él: Estamos en primavera. Hoy hace dos años que nos conocimos y tú ni te acuerdas... ¿Tengo que acodarme de todo por los dos? Fue el 13 de marzo por la tarde, en mi casa, en mi cama. Después de follar como locos por primera vez, salimos a la calle / y fuimos juntos a la manifestación, yo te apretaba fuerte la mano para no perderte, éramos un mismo cuerpo, me trastornaba el olor de tu piel en la mía/
[...].

359

9.8.3 En los textos de Arturo Sánchez Velasco

El lenguaje utilizado en la pieza breve *En-Cadena* es de registro coloquial. Como los personajes viven en un mundo marginal y oscuro hay una rica fraseología para describir eso en sus largos monólogos. Además, a veces se convierte en un lenguaje crudo y muy visual:

Sólo recuerdo que pensé un segundo, mientras me echaba contra la silla, que todo era un sueño. Pero todo olía a muerto, a muerto envuelto en un saco de dormir. Yo no era más que carne podrida y triturada envuelta y apelmazada en un saco de piel. [...] Mi piel es vieja. Está reseca. Agrietada. Y de pronto miles y miles de gusanos abotargan mi cuerpo y lo hinchan hasta dar de sí, salen en torrente por todos los orificios y grietas de mi cuerpo³⁵⁴.

³⁵⁴ Sánchez Velasco, Arturo (1997): *En-Cadena*, en *Primer Acto*, n.º 269, año III, mayo-julio, p. 88.

Como es común en las obras contemporáneas, el lenguaje de la pieza breve *La bailarina en la caja de música*, es también coloquial y el estilo muy directo. La bailarina, en un largo soliloquio nos cuenta sus reflexiones, sus sentimientos, sus recuerdos. Nos describe su mundo interior. No hay diálogos y para las partes del relato donde otro personaje habla, se utiliza el estilo indirecto.

El lenguaje de *Ventanilla de reclamaciones* es coloquial y el tono es muy directo; el protagonista nos cuenta el viaje paradisiaco que le prometieron y en vez de esto se encuentra frente a un abismo, ciego y solo en una habitación casi a oscuras. Su soliloquio está lleno de su desilusión y hay un fuerte contraste entre frases que describen las vacaciones que iba a tener: «dulce viaje», «un final feliz», «los paisajes más hermosos», «un lugar seguro», «una isla lleno de amazonas», y otras que describen su situación actual: «nos lo han prohibido todo, nos han prohibido mirar, nos han prohibido oír», «este abismo, esta noche dormida que nos ciega», «los abismos se disfrazan de un palpable infinito»,³⁵⁵ frases que pese a todo contienen un cierto lirismo.

El registro del lenguaje utilizado en *Soledad en hora punta* es coloquial. Aunque se alterna el turno de los personajes, ellos no están dialogando entre sí, cada uno recita su monólogo, que parece más bien soliloquio, para reforzar aún más la soledad que sienten estos dos personajes.

Arturo Sánchez tiene muchos ejemplos de lenguaje poético en sus obras: en *Ventana*, la Mujer empieza el discurso hablando de la naturaleza y el conocimiento.³⁵⁶ Más adelante, el Hombre elabora muchas metáforas sobre la extensión de una escalera para elevarse kilómetros encima de la tierra: «si

³⁵⁵ Sánchez, Arturo (1998): «Ventanilla de reclamaciones», en *Stichomythia*, «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/Otros/Breve1.htm> (consultado el 10/9/2012).

³⁵⁶ Sánchez, Arturo (1998): *Ventana*, en *Stichomythia*, sección «Monografías», p. 7, <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/obras/VENTANA.pdf> (consultado el 7/9/2012).

hubiese una escalera y se alargase como levantando los brazos hacia arriba, hasta que quedara suspendida en su extremo a alturas estratosféricas y sólo apoyada en un punto, como un palillo hincado en una aceituna...»³⁵⁷. Por lo demás, es un lenguaje de registro coloquial donde tenemos diálogos; no hay ningún monólogo.

Hay partes dialogadas, monólogos o soliloquios en la obra *Martes. 3.00 a.m. más al sur de Carolina del Sur*. El registro es coloquial. El diálogo ayuda al avance de la acción, mientras que en los monólogos cada personaje se abre más para expresar sus sentimientos, su ideología, sus problemas o dar alguna información sobre su pasado. Tenemos también indicios de un lenguaje literario y estilizado mediante atrevidas metáforas, sin dejar de ser conceptual. Mía, por ejemplo, habla de esta forma sobre los grandes conceptos:

361

O me ahogo o me muero de sed: una de dos. Las grandes ideas son como enormes pantanos embalsados o como los desiertos más resecos. Eso ya depende de la necesidad real de pensar. [...] La vida, por ejemplo, se me queda ancha de mangas. Me reseca la garganta. Las palabras se convierten en auténtico barro. La necesidad de hablar de mi propia vida me deja perdida entre las más áridas dunas.³⁵⁸

Desfiladero, pieza breve, utiliza también un lenguaje coloquial. Tenemos un soliloquio de la única protagonista que se dirige directamente al público. En algunas obras, cuando no hay otro personaje en escena, el monólogo busca más la complicidad del público.

El monólogo es lo que prevalece en la obra *Ruido*, aunque hay también partes dialogadas más breves. El registro es coloquial y el tono es muy directo, describe los problemas de los personajes o aquello que observan en la sociedad sin ningún reparo en hablar claro, sin ningún eufemismo. Una fuerte

³⁵⁷ Pág. 8.

³⁵⁸ Pág. 28.

claridad y sinceridad presiden el lenguaje, no hay frases destinadas a suavizar la descripción de un problema, sino que el lenguaje es duro y algunas veces incluso sarcástico con metáforas atrevidas.

La obra *Turquía*, de Arturo Sánchez, consiste principalmente en diálogos, aunque también hay algún que otro monólogo, sobre todo del personaje Carlos, quien habla enfadado y amargado. El registro es coloquial y el texto no presenta ninguna dificultad en comprensión. El discurso más largo es de Carlos, que describe en el su enfado ante la situación laboral en el campo de la arquitectura en España; utiliza insultos y un lenguaje que demuestra su amargura, su enfado y el rechazo hacia todos los aquellos arquitectos que lo despreciaron.

9.8.4 Xavi Puchades y Arturo Sánchez Velasco

362

El lenguaje utilizado en los textos de Xavier Puchades para *Escoptofilia* es muy directo, chocante y coloquial. Merece la pena mencionar las palabras de Xavier Puchades sobre los textos escritos de esta obra:

- textos que estaban cerca del soliloquio y que se dirigían al espectador de forma convencional.
- textos que se decían de cara a la pared cuando estaban dirigidos al espectador.
- textos que se escuchaban en la oscuridad y se recitaban entre susurros en la penumbra.
- textos que se improvisaban por el actor siguiendo los acontecimientos políticos y sociales de la semana (una especie de «minidiario» satírico por su estrecha complicidad con el espectador).
- fragmentos morbosos de radio nocturna.
- textos de un emisor habitualmente masculino dichos por una actriz.

- textos abstractos dichos con naturalidad.
- confesiones absurdas interpretadas desde la aparente seriedad de los *talk show*; etc.³⁵⁹

Por ejemplo, frases muy fuertes representan el estado de ánimo de los personajes:

Está todo crujiendo y no sé si estoy arriba o abajo, / a la derecha o la izquierda, dentro o fuera. / Cada vez que abres la boca / Cada vez que abro la boca, tiemblo / Sólo dices estupideces, sólo digo estupideces / [...] Veo, veo demasiado, últimamente pienso que mis ojos, / van a reventar, ya no pueden más, ¿cómo puede aguantar?

En las obras *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* y *Escoptofilia*, siguiendo las pautas de unos espectáculos con imágenes que impactan cuentan con un lenguaje sincero y poético unos fenómenos y problemas de la sociedad: veamos un fragmento de *Escoptofilia*:

363

vi a alguien escondido en un desierto como yo yo lloraba como una gota de agua separada del mar las nubes lavaban el polvo acumulado en las terrazas y en cada uno de mis pasos estuvo la meta del universo cuando las tijeras correteaban por las calles abiertas y la ropa blanca de los policías volaba manchada tropezamos en aquella cabina de teléfonos sin números entre los dedos buscábamos un sentido a todo esto entre tus dientes restos de pan recién hecho la risa explotó cuando nuestras pieles sintieron el roce de la ropa que se había rozado con la otra ropa tan extraña [...].³⁶⁰

Un ejemplo de *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*:

[...]

³⁵⁹ Puchades, Xavier (2003): «Palabras cansadas respiran agitadamente en la escena...», en (vv. aa.) *La palabra y la escena, (Acción teatral de la Valldigna III)*, eds. Monleón, José y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, p. 149.

³⁶⁰ Texto inédito, sic.

ENTRE 1860 Y 1899 MUEREN 5 MILLONES DE PERSONAS EN 106 GUERRAS.

LA PIEL QUE CUBRE LOS ÓRGANOS INTERNOS RESISTE APENAS DOS O TRES DÍAS.

LA I GUERRA MUNDIAL SE LLEVÓ 9 MILLONES DE SOLDADOS. EL 20% DEL TOTAL DE MUERTOS ERAN CIVILES.

EN LA PRIMERA SEMANA, ALGUNOS ÓRGANOS CONSERVAN SU FORMA ANATÓMICA ANTES DE CONVERTIRSE EN UNA PAPILLA FÉTIDA QUE LLENARÁ PROVISIONALMENTE EL CRÁNEO, EL TÓRAX Y EL ABDOMEN.

EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA MURIERON CASI MEDIO MILLÓN DE PERSONAS, SIN CONTAR EXILIADOS.

EN LA TERCERA SEMANA, EL HÍGADO SE DESCOMPONE.

[...]³⁶¹

9.9 Presencia de otros medios y lenguajes artísticos en las obras: baile, pintura, proyecciones, otros medios tecnológicos, etc.

364

9.9.1 En las obras de Gabriel Ochoa

En la obra *El alma de los trenes* tenemos unas proyecciones con yuxtaposición de imágenes: vemos al personaje de Davinia en colas para entrevistas de trabajo, hablar por teléfono, entregar currículum y finalmente entra en el *peep-show* para trabajar de *stripper*. La combinación del teatro con proyecciones es un ejemplo de la doble faceta del autor como cineasta y dramaturgo. Otro ejemplo: se proyectan en un cartel luminoso, como lo indica la acotación, los pensamientos de los pasajeros del metro: «La gente ya no silba por las calles / El índice de natalidad debe haber bajado con respecto al año pasado que pasa ¿follamos ahora? [...]».³⁶² Por otra parte, la música juega un papel muy importante en la obra, ya que el autor menciona los títulos de

³⁶¹ Texto inédito, sic.

³⁶² Texto inédito.

las diversas canciones que tienen que sonar en momentos concretos, aunque sugiere que podrían ser sustituidas por otras.

En la obra *El optimismo*, hay varias proyecciones: al inicio se proyectan unas definiciones del significado de la palabra «optimismo»: «El optimista encuentra una respuesta para cada problema. El optimista es una parte de la respuesta. [...]»³⁶³. En la situación dramática 3 (la entrevista de Pedro), se proyecta el cuestionario que ha rellenado Pedro para el puesto, y en la situación dramática 13 vemos el dicho formulario en proyección rellenado por Xavier, el que va a cubrir el puesto de Pedro, ya que a él lo han ascendido. Tales proyecciones añaden más inmediatez al espectáculo.

Como es usual en las obras de Gabriel Ochoa, proyecciones, grabaciones de sonido, SMS, correos electrónicos y otros medios de comunicación como videoconferencias por *skype* abundan en la obra *Den Haag*. Además, en la acotación preliminar se nos aclara que los correos electrónicos entre los miembros de la familia son reales y las partes que van escritas con otro tipo de letra son ficticias.

365

9.9.2 En las obras de Xavier Puchades

Azotea. En la representación realizada en Venezuela, entre los dos actos hubo una pausa con canciones interpretadas en directo. La presencia de música en vivo da un tono más nostálgico al hecho de la muerte.

Desidia; esta obra está repleta de video-proyecciones: de fragmentos muy cortos de entrevistas de famosos, para demostrar lo inútil que es estar al tanto de las vidas de la gente del mundo de la fama. Esta actividad es una consecuencia de la desidia que siente el ser humano y de su falta de interés por reflexionar más sobre algo más profundo. También hay proyecciones de

³⁶³ Texto inédito.

anuncios, ya que el consumismo pretende llenar el vacío que siente el corazón del ser humano. Igualmente, hay proyecciones de los domadores, porque la obra trata también de los artistas que se juegan su vida con las fieras, etc. La música desempeña un papel muy importante, tenemos piezas de música diferentes, un amplio abanico que abarca desde música clásica hasta el *hard rock*, cuando, por ejemplo, se pelean las protagonistas o cuando el autor quiere demostrar el frenesí del consumismo llenando el espacio de decenas de bolsas que traen las actrices. Igualmente, las luces se utilizan en la obra para escenas en penumbra, como por ejemplo en la escena final de *la muerte* de las artistas del circo, y empleando lámparas cerca de las paredes, para dar un tono cálido en la casa de las protagonistas.

9.9.3 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco

366

En el fragmento de la grabación *Escoptofilia* obtenido había una proyección de película porno y también la proyección de algunos momentos íntimos de Xuso.

9.10 Dirigirse al público y el grado de la participación de este

9.10.1 En las obras de Gabriel Ochoa

Entre las obras de Gabriel Ochoa, la que más hace partícipe al espectador probablemente sea *Papilas Gustativas*. Como hemos mencionado en el apartado «Personajes», los actores mediante encuestas, juegos, preguntas, etc., intentan convertir al público de pasivo en activo. El objetivo de esta obra es despertar los sentidos y apreciar los momentos corrientes de la vida diaria, por lo tanto técnicas de este estilo son muy apropiadas. Rociar con perfumes al público, repartir cacahuets o hacerles recordar momentos felices son

acciones que ayudan a mantener vivo el interés del espectador, apuestan por la inmediatez y consiguen ofrecerles una diferente experiencia.

En *Camberra* hay una narradora, Yolanda, que se dirige inmediatamente a los espectadores e intermedia entre la ficción de la obra y el público. Al final de la obra, para intensificar el terror y para hacer más viva la experiencia teatral, aparte de jugar entre la realidad y la ficción, Yolanda cuenta al público que no viajan a ninguna parte porque son los viajeros que murieron en el accidente aéreo de 1977 ocurrido en el aeropuerto de Los Rodeos, Tenerife. Los pasajeros iban a Camberra, Australia, y este accidente provocó el mayor número de fallecidos en la historia de aviación.

9.10.2 En las obras de Xavier Puchades

367

Desidia; las actrices, después de las entrevistas con los famosos y las preguntas absurdas, cogen el micrófono y se dirigen al público para preguntarles sobre asuntos triviales: «¿cómo consigues tener tu pelo así?», «¿qué harás con todo este dinero?», etc. Son preguntas que remarcan la desidia que caracteriza las triviales conversaciones de la vida diaria de personas que no se ocupan de nada importante.

9.10.3 En la obra de Arturo Sánchez Velasco

En *Desfiladero*, como hemos explicado en el conflicto, los espectadores se ponen en fila para un imaginario desfiladero. Con eso se consigue más vivacidad en el espectáculo; el autor quiere concienciar al público sobre las experiencias peligrosas de los emigrantes.

9.10.4 En la obra de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

Escoptofilia busca causar un fuerte impacto al espectador. Situaciones dramáticas muy atrevidas con textos que se dirigen directamente al público hacen que la obra sea muy viva. Cuando los actores comen *pizza*, reparten la mitad al público, lo que refleja la intromisión del mundo real en el ficcional. En otros momentos hacen muecas e intentan asustar a los espectadores. Otro ejemplo es cuando Eda proyecta fotos en la pared y pide la opinión del público, aunque habitualmente nadie se atrevía a decir nada.

9.11 Obras que pretenden concienciar el público

9.11.1 En los textos de Gabriel Ochoa

368

Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar) describe varios fenómenos sociales en su argumento y además utiliza un estilo en su discurso para provocar la reflexión y estimular la crítica por parte de los espectadores. Hemos mencionado que el teatro se abstiene de didactismos, pero sin embargo hay ejemplos en que los textos incitan al público a actuar de forma diferente. Unos ejemplos son los consejos siguientes: «no permitir que la ciudad entre en tu casa» (la impersonalidad y la incomunicación), «buscar constantes en tu vida para agilizar tus procesos mentales», «maldigo la educación que no despierta el interés por la curiosidad de conocer a la gente y sus rostros y evocar la casualidades como causalidades», «significar un poquito para la gente con la que te cruzas en la calle en tu ciudad laberinto»³⁶⁴ (para que el sujeto no se pierda en la masa).

³⁶⁴ Texto inédito.

9.11.2 En los textos de Xavier Puchades

Desidia. Hay autores que consideran que en las obras teatrales no se debe hablar de problemas actuales para denunciar o proponer soluciones, como indica Luis Miguel González Cruz, porque «de eso se ocupan los periódicos y el Congreso de los Diputados»,³⁶⁵ sin embargo, esta obra comunica directamente con el público y le ofrece toda una lista de procedimientos para escapar de la desidia. Esto no quita valor a la obra: cada autor tiene su propio estilo y a veces hay que dejar los mensajes muy claros. Además, el teatro también es un hecho político, una asamblea, que va más allá del entorno parlamentario. Es la política del autor y no la de los diputados en el Parlamento. Ana, una de las protagonistas, recita en primera persona unas directrices para huir de la desidia:

369

No compraré en las rebajas de los grandes almacenes
intentaré volver a la amabilidad de los pequeños comercios
cuando ya no existan
[...]
No me acercaré a curiosear en los accidentes de tráfico
cuando algún cuerpo permanezca inmóvil entre la muchedumbre
antes que nada respetaré la intimidad de la muerte
apartar la mirada
[...]
Mi tema único de conversación lo cambiaré cada mes
[...]³⁶⁶

³⁶⁵ González Cruz, Luis Miguel (2007): «El teatro: manual de instrucciones», en *Escribir para el teatro*, de vv.aa. n.º 2, Colección Laboratorio Teatral, XV Muestra de teatro español de autores contemporáneos, Alicante, 87.

³⁶⁶ Texto inédito.

9.11.3 En los textos de Xavi Puchades y Arturo Sánchez

La mayoría de las obras presentan una historia, un argumento a través de lo cual el autor transmite su mensaje al público. Sin embargo, hay obras en las cuales el actor se dirige directamente al público, le presenta algún problema que afecta al ser humano y le propone soluciones. Mediante un lenguaje muy directo, deja las ideas claras y propone incluso ideas para actuar. Algunos ejemplos pueden verse en la obra *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*. Al final de la obra sale un actor que representa una especie de sabio de la antigüedad que habla un idioma ininteligible. En su regazo tiene una mujer muerta. Otra actriz, a su lado, lee la traducción de lo que dice el sabio haciendo un llamamiento a los espectadores: tienen que vivir tantas cosas y hay que hacerlas buenas, tienen de dejar de ser portarse como ignorantes, deben apagar la tele y dejar de creer en los periódicos porque «la realidad empieza cuando acaba vuestra piel y se abren vuestros ojos». Les pide que escuchen la propia respiración y la del prójimo, salir a la calle a comer con los demás en sillas como lo hacían los abuelos, así evitarán la incomunicación y la inseguridad. Les pide que trabajen en lo que les guste, porque las carreras universitarias con más salida profesional también caducan y la competitividad beneficia a muy pocos. Reivindicar que no quieren ser nada porque es el primer paso para sentir la vida por dentro. Hay que buscar la esperanza. Finalmente, acaba el discurso diciendo: «Superman ha muerto».

9.12 El absurdo en las obras

9.12.1 En los textos de Xavier Puchades

Desaparecer. Las escenas con el policía, cuando Ana va a declarar que ha perdido su bolso, rozan el absurdo: cuando el policía le pregunta el nombre de Ana y ella da también sus apellidos el policía se enfada, repitiendo que si se

equivoca lo tiene que hacer desde el principio. Al final, cuando Ana le pregunta si cree que lo encontrarán, él muy enfadado contesta: «¿tengo pinta de saberlo? [...] ¿cree que tengo que ver algo con el robo de su bolso? [...] ¿es esto que usted quiere, denunciarme? [...] pues bien, [...] mi número [de placa] es el 22, dos huevos, ¿entiende? [...] Y si no quiere que me enfade, que se me hinchen las dos parejitas de huevos, ya está usted saliendo por esa puerta para buscar su bolso por la playa».³⁶⁷ Se trata de un comportamiento fuera del contexto pragmático y totalmente absurdo que causa la risa de los espectadores. Además, podría servir como una denuncia frente a los funcionarios incompetentes que algunas veces, en vez de ayudar, complican la vida de los ciudadanos.

371 *Erosión.* Como hemos mencionado en el apartado «Distancia generacional», el Informático y su padre buscan gusanos en la tierra para tener cebo e ir a pescar y el hijo saca una trucha. Es un efecto de sorpresa que personalmente me ha recordado las películas surrealistas de Kusturicha.

Desidia. Esta obra contiene varios momentos de acciones que son absurdas aparentemente: las protagonistas pelean por pelear, se golpean en la pared, van con las sillas de un lado a otro, le hablan a un muñeco mecánico, a un perro que ladra, etc. Estas acciones son simbólicas: a veces ofrecen un cambio de ritmo en la obra (pelearse, moverse con las sillas), y otras veces hay un símbolo que es necesario que interpretar: el ser humano es una máquina inconsciente; si no hace un trabajo que desarrolle su mundo interior no comprende nada, igual que un muñeco mecánico. Por otra parte, la vida diaria tiene en sí mucho de absurdo: ¿cómo es posible que el fútbol sea tan popular, que la gente llegue hasta al fanatismo y a matarse por él? ¿Cuál es el sentido de comprar por comprar y llenar así un vacío?

³⁶⁷ Puchades, Xavier (1999): «Desaparecer», en *Marqués de Bradomín 1998, Concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Madrid, Instituto de juventud, p. 161.

9.12.2 En los textos de Arturo Sánchez Velasco

Ventana; hay varias escenas con rasgos absurdos en esta obra. Ya hemos mencionado las expectativas irreales que tienen los personajes sobre lo que se puede ver a través de sus ventanas. Otro elemento es el hecho de que el Francotirador que está contratado para proteger al Presidente en un desfile trabaje también de agente inmobiliario. Y no falta el hecho de cálculos absurdos como los que muy bien hace el Francotirador para decirle a la Administradora cuánto tardaría en irse: «¡ah, sí! Perdone. Habíamos dicho catorce minutos y medio, sumados a las quince treinta serán las quince y cuarenta y cuatro con treinta segundos. [...] Digamos que tarde veinte segundos en recogerlo todo y cuarenta en bajar las escaleras, es decir, un minuto, más el anterior que hacen quince horas y cuarenta y seis minutos con treinta segundos. Será entonces cuando me vaya»³⁶⁸. Todos estos toques de extrañeza añaden más absurdo a esa vida sin sentido que viven los personajes.

372

Un anciano con los ojos vendados está en una cesta de un globo en la obra *Ventanilla de reclamaciones*. Más que absurdo, diríamos que es muy surrealista, la escena del globo y el trágico final del anciano. Ya hemos explicado en apartados anteriores su posible simbología.

La obra *Martes. 3.00 A.M. Más al sur de Carolina del Sur* está repleta de rasgos absurdos, podríamos decir incluso que toda la obra es un ejemplo representativo de un mundo ilógico. Al principio de la obra, Don cuenta que estuvo en el garaje y había alguien en un contenedor que le pagó cien mil pesetas por su ropa. Pero el autor no nos ofrece ninguna explicación más. Don, varias veces en la obra estrella coches contra una pared, porque había trabajado en las pruebas de seguridad de los coches. Doc, por otra parte,

³⁶⁸ Sánchez Velasco, Arturo (1998): *Ventana*, en *Stichomythia*, sección «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/obras/VENTANA.pdf> (consultado el 7/9/2012), p. 11.

colecciona mariposas y muy emocionado se pone a enseñarlas a los demás: contrasta el hecho de que viva en una tienda situada en un aparcamiento y a la vez colecciona mariposas.

La protagonista de la obra *Ruido*, la Acomodadora, no aparece en las citas que ella concierta con el profesor, un hecho extraño, como hemos descrito en el apartado «La trama-estructura».

9.12.3 En los textos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

La obra *Escoptofilia*, tiene varias escenas absurdas. En algún momento vemos a Eda que da una bofetada a Xuso, entonces él empieza a perseguirla y los dos empiezan a correr por el escenario de un lado a otro. Esta acción se repite varias veces. Otra escena curiosa es el momento que Eda cuelga en la pared a Xuso grapando su camiseta con grapas para sujetarlo. Antes Xuso había entrado en escena con un muñeco de plástico muy grande e insistía que este muñeco le insultaba, por lo que lo clava con grapas en la pared.

373

Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio: una mujer embarazada va de un lado a otro en el escenario con un karaoke en la mano cantando al son de la música que se oye, tiene manchas negras en la cara y no se entiende qué pretende con esta actuación, aunque sí causa la risa. En una de las siguientes situaciones dramáticas dos pintores/albañiles traen a escena una bolsa enorme con cremallera por donde se asoma más adelante la cabeza de una actriz, y desde ahí, recita su texto. Son unos ejemplos para mostrar que en esta obra la actuación no es nada usual y los medios utilizados son así diseñados para causar la extrañeza y llamar, por lo tanto, la atención del público.



9.13 La presencia del humor en los textos

9.13.1 En las obras de Gabriel Ochoa

374

En *Cabrones, putas y maricones* hay una escena en la que tres chicas secuestran a un hombre y lo mantienen atado en casa porque pretenden matarlo a base de sexo. Resulta que el chico que han «pescado»³⁶⁹ en la cafetería es homosexual y aunque él les pide llorando que paren y que no aguanta más, ellas no le hacen caso y siguen. El lenguaje es muy cómico en estas escenas:

2. Te vamos a matar a polvos.³⁷⁰
X. Yo, yo... ¡nooooo...!
6. No chilles que es peor.
4. Esto es más divertido que depilarse.
X. *Más madera, más madera. ¡Es la guerra!*

Parte III, escena 1

X atado a una silla semidesnudo.

- X. No seguir por favor. Soy... soy HOMOSEXUAL.
6. Como se rebaja por no seguir.

³⁶⁹ Texto inédito.

³⁷⁰ 2, 6 y 4 son chicas, el hombre homosexual es X. Texto inédito.

- X. Es verdad. Dicen que en la mili te haces un hombre. Yo me hice a tres o cuatro.

Finalmente, las tres chicas se quedaron embarazadas porque no tomaron ninguna precaución.

En la obra *Camberra*, cuando la inspectora intenta averiguar quién mató a Verónica reúne a los sospechosos en una sala. Ella es muy incompetente y torpe, y de repente, de una manera muy absurda ordena a los personajes realizar ejercicios: a cuatro patas, mano derecha sobre la cabeza, pie izquierdo abierto treinta grados, etc. algo que queda totalmente ridículo.

Diversas situaciones dramáticas humorísticas crean los personajes de *Papilas gustativas*: Miguel y Ésti, según las directrices del autor, tenían que realizar un juego: Ésti daba a saborear comidas a Miguel (que tenía los ojos cerrados) y él tenía que adivinar qué comida era. Si acertaba entonces Ésti perdía y tenía que poner el dedo en su ombligo y si no, Miguel tenía que chupar el dedo gordo de su pie. Unos juegos que causaron la risa a los espectadores.

El final de la obra *Den Haag* es muy gracioso y sorprendente: como hemos mencionado en el apartado «La trama-estructura», encierran al autor en una jaula para enviarlo a La Haya, ya que él cree que lo que escribe no tiene valor creativo.

9.13.2 En las obras de Xavier Puchades

Azotea. Esta obra contiene un humor muy sutil, no es el que hace a estallar en carcajadas, pero sí hay momentos amenos: por ejemplo: el Hombre 1 cuenta que estuvo con una mujer que se fue y le dijo que si ella quería volver le dejaría miguitas de pan que él podría seguir para encontrarla. Es una descripción de imágenes pertenecientes al mundo del cuento, de la nostalgia.

El Hombre 2 le contesta que quizá existe la posibilidad de que las miguitas se las haya comido algún pájaro, entonces el otro se enfada con este pájaro.

Desaparecer, el humor es resultado de las escenas de absurdo que hay en esta obra; por ejemplo, al final, cuando Ana acude otra vez a la comisaría para retirar la denuncia del robo de su bolso, el policía le dice: «¿Quitar la denuncia? ¿Por qué? ¿No le gusta cómo se la han hecho? ¿No se la han enseñado antes de firmarla y le han preguntado si era de su gusto? ¿Eh?»³⁷¹.

Desidia. El humor en esta obra es un humor sarcástico e irónico: Ruth grita a Ana para hacerle ver que es un deber leer las revistas y los periódicos. Luego grita a propósito de la vida de los famosos y políticos: «TODA ESTA GENTE ESTA MURIENDO COMO HÉROES POR NUESTRO ENTRETENIMIENTO. TODA ESTA GENTE SUPO GANARSE NUESTRA ATENCIÓN NUESTRO AFECTO Y NUESTRO ODIO»,³⁷² A continuación repasa una lista de nombres en la que aparece el nombre de Rita Barberá³⁷³, y al escucharlo el público se ríe. Otro ejemplo: la entrevista con una famosa a la que ridiculizan:

376

- 1.- Su padre le había montado ya un asador de pollos. ¿No le da fatiga tener que cambiar de plan?
- 2.- La verdad es que yo tenía muchas ganas de abrir mi asadero. Aunque en el negocio éste de los pollos, los fines de semana es cuando se vende más, y es cuando yo me iba a cantar por los pueblos.

Benestar, en esta obra hay situaciones que ridiculizan al político: por ejemplo, la escena inicial nos lo presenta sentado en el inodoro leyendo una revista de corazón diciendo que se siente igual que sus compatriotas y puede leer su horóscopo. Cuando tocan la puerta él dice «ocupado» y que «nadie me

³⁷¹ Puchades Xavier (1999): «Desaparecer», en Concurso de textos teatrales para jóvenes autores, Marqués de Bradomín 1998, Instituto de juventud, Madrid, p. 183.

³⁷² Texto inédito, sic.

moverá de aquí» y es bastante gracioso el doble dignificado: nadie lo moverá del poder que se reduce a estar en el inodoro.

Después: un momento gracioso en la obra es cuando los dos amantes recuerdan los momentos felices que han compartido en el pasado: Él recuerda que Ella se ponía sus calzoncillos para dormir. Efectivamente Ella los lleva puestos y de repente Él se quita el pijama para mostrar que lleva sus bragas. A continuación las enseña de una manera muy juguetona que causa la risa de los espectadores.

9.13.3 En las obras de Arturo Sánchez Velasco

377

En *Ventana* no hay muchos indicios de humor y cuando lo hay prevalece el sarcasmo: El Hombre y la Mujer hablan de las radiografías que le hicieron, indicios de su enfermedad. El Hombre le dice que podrían retocarlas y la Mujer contesta: «La pintura al servicio de la medicina más avanzada. Resultados milagrosos. Cómo engañar a la muerte con un saludable decorado interior. De paso, agrándame los pechos».³⁷⁴

Como es usual en las obras de Arturo Sánchez, veamos otro ejemplo de su humor sarcástico y agudo: en su obra *Ruido*, describe a la gente de nuestra era, que vive drogándose y bajo la influencia de ansiolíticos:

esto no es una comunidad de vecinos es un bazar/ es un mercado el paraíso de los barbitúricos/ pide tu cóctel/ barbituric fried chicken galerías drogados el yonkie inglés/ ve a cualquier puerta y puedes pedir tranquilamente tu “menú mc-loco: para llevar” que incluye prozac con inhibidores de serotonina y el correspondiente refresco cola.

³⁷⁴ Sánchez Velasco, Arturo (1998): «Ventana», en *Stichomythia*, sección «Monografías», pág. 16, <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/obras/VENTANA.pdf> (consultado el 7/9/2012).

9.13.4 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

El humor presente en la obra *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* es absurdo y surrealista: un hombre lleva una media en la cara e imita con gestos una rutinaria jornada laboral. Sus movimientos repetitivos y espasmódicos acompañados con unos sonidos, rozan lo esperpéntico; él se parece a un robot. Todo esto causa la risa del público. Para tratar el tema de la fertilidad asistida y los negocios lucrativos escenifican una parodia: un personaje sujeta un bote de nata que agita imitando un orgasmo, cuando lo aprieta sale la nata y una actriz lo pone en un bote y se lo come, así se queda embarazada.

Lo ridículo está muy presente en la obra *Escoptofilia*. Una situación graciosa es cuando los dos protagonistas se visten de *clowns*, se oye una música clásica muy rítmica y ellos fingen hacer el amor encima de un colchón al son de unos pitidos, que generan apretando la nariz de *clown* que llevan.

378

Galgos. En esta obra la única historia con narración concreta es la de la chica que iba en su coche a su primer día de trabajo. Tiene un accidente y se queda atrapada en el asiento con la cabeza hacia abajo en medio de la nada. Esta historia se divide en tres partes y aunque la situación es dramática lo que dice causa las risas de los espectadores. Por ejemplo, recuerda que en la universidad, cuando ya no tenían de qué hablar con los compañeros, se ponían a cantar canciones de sus series favoritas de dibujos animados, y resulta muy gracioso en el montaje ver a la chica cantando la *Abeja Maya* con la cabeza abajo. O cuando ve el foco de la luz, posiblemente de algún otro coche, y dice: «¿y esta luz que me ciega?, ¿han venido extraterrestres para salvarme?».



9.14 Elementos chocantes que impactan al público

9.14.1 En las obras de Xavier Puchades

379 *Desidia*. Siguiendo la línea de los espectáculos montados en Los Manantiales, vemos que la presente obra pone el acento en lo chocante: desde las peleas de las protagonistas que *casi se matan en escena*, hasta el fuego encendido para quemar las revistas del corazón, los golpes continuos que dan las actrices en la pared, el uso de poca luz en el escenario o su completa ausencia al recitar textos; todo subraya que quieren llamar la atención del público y no solo eso: el autor quiere despertarlo, concienciarlo, quiere hacerlo reflexionar y lo incita a cambiar su vida, por eso buscar lo impactante es el medio más adecuado para eso.

9.14.2 En las obras de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

En la obra *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* uno de los rasgos más llamativos son las imágenes fuertes que impactan al espectador. Las situaciones dramáticas de la carrera de los niños, de la mujer que da la luz a un niño y este no quiere salir; incluso el lenguaje:

La culpa de nuestra vida
es siempre de otros
Si no hubieras vivido mi vida
no habría dado toda mi vida por ti
He sacrificado mi vida por ti
y así me lo pagas
así me lo cobro
¿qué es la vida?
[...]
voy a tener un hijo de raza con pedigrí
[...]
Las latas y bolsas de pienso para animales
están tan cerca de los potitos en el supermercado [...].

380

Encontramos una escena muy chocante en la obra *Escoptofilia* cuando los dos actores quieren representar la excitación sexual y para ello Xuso empieza a ponerse pinzas en su cuerpo y Eda sujeta una vela y derrama la cera ardiente por encima de su cuerpo. Con ello aluden al sexo masoquista que se hace público, delante de los espectadores. Por eso, la obra se llama *Escoptofilia*.

9.15 Valoración personal de las obras tratadas

9.15.1 Textos y espectáculos de Gabriel Ochoa

Cabrones, putas y maricones: Con este espectáculo el público puede divertirse, es una comedia. Puede identificarse con los personajes, darse cuenta que seguir estereotipos no aporta nada en una relación y puede ver que el matrimonio es posible que sea aburrido si la pareja no se quiere de verdad o si no cuidan la relación o no intentan hacer actividades que renueven sus sentimientos.

Se necesitan ascetas; esta obra trata de la situación laboral en España, lo que es un tema muy actual. La falta de oportunidades laborales o las condiciones precarias de los puestos constituyen unos hechos que todo espectador ha experimentado directa o indirectamente. Se trata de la propia realidad en la que vive el público. En la obra, la situación amarga se salva por la buena relación y el apoyo mutuo que hay entre los trabajadores. La resolución final del conflicto es muy optimista, ya que el protagonista gana un concurso para exponer sus pinturas. Sin embargo, en la realidad el panorama laboral no es tan halagüeño. La gente, a pesar de tener una sólida formación profesional, se queda en el paro, y el fenómeno de la emigración que vivieron nuestros padres vuelve a ser el protagonista en nuestras vidas.

381

En la obra *El alma de los trenes* el público puede identificarse con varias vivencias que experimentan los personajes. Estos para evadirse de la soledad se vuelven adictos a la bebida, a los antidepresivos o a la televisión, un hecho que caracteriza también el mundo en el que vive el espectador, aunque también podemos añadir las redes sociales como un medio para combatir la soledad. El hombre, carente de una vida propia en la que se relaciona con otros individuos, está presente en miles de lugares diversos navegando o chateando por internet. Esto sí, ningún contacto real con la gente, todo es virtual, está manipulado, algunas veces irreal, porque detrás de una pantalla cada uno obtiene una nueva proyección, una nueva identidad. Puede que imágenes como las de la película *Los sustitutos* (2009), del director Jonathan Mostow y protagonizada por Bruce Willis, no sean muy lejanas en el futuro³⁷⁵. Almudena dice que el alma de los trenes son todos estos pasajeros del metro que se desplazan en condiciones ínfimas, enlatados, con sus pensamientos igualmente pasajeros. El metro así roba los sueños de la gente, porque la

³⁷⁵ Para situar al lector que quizá desconozca la película, se trata de una sociedad futurista donde los humanos compran un robot-modelo de ellos mismos que manejan desde casa tumbados en una silla de control. Estos *muñecos* lo hacen todo por ellos: desde trabajar hasta tener sexo, mientras que ellos, sin ver la luz del día se quedan encerrados en sus casas y manejan su vida virtualmente.

impersonalidad, la mala calidad de vida, las muchas horas del trabajo regidas por el dios todopoderoso llamado productividad roba la energía de la gente, los convierte en máquinas al servicio del capitalismo, destinadas al consumo y a trabajar para conseguir sobrevivir o saciar ambiciones materiales. No viven ellos mismos sus vidas, porque viven en un modelo impuesto por Occidente, viven en la mentira, están ausentes de su propia vida, tal como lo experimentan los personajes de la película *Los sustitutos*. En este ambiente es imposible que sobrevivan los sueños inocentes; todo se vuelve en una rutina incesante y la gente lo único que espera, como se indica en la obra, es llegar a casa y hundirse en el sofá delante de la televisión hasta que llegue el lunes para repetir lo mismo.

382 *El optimismo* destaca por su realismo: refleja unas condiciones laborales muy similares a la realidad del público y la temática es muy parecida con la obra anterior. Por otra parte, este texto parece ser como un experimento y un juego entre realidad, ficción y escritura: el autor se hace presente en la obra e interactúa (punto de vista privilegiado), sin que por ello se pierda la verosimilitud. Igualmente, esta obra se caracteriza por el metateatro: el protagonista se pregunta para definirse a sí mismo y construir su vida y hace hincapié en las preguntas previas que formula un autor para construir sus personajes. Es decir, cuando Pedro se pregunta sobre sí mismo, cómo quiere ser o qué hacer en su vida, es lo que hace el escritor para perfilar y focalizar sus personajes. Como sucede en la mayoría de las obras de Gabriel Ochoa, también aquí los personajes consiguen salir del conflicto en el que viven. El protagonista decide abandonar un trabajo que no lo llena, cambiar su vida y ser escritor; por lo tanto Ochoa nos indica que si uno quiere, puede cumplir con sus sueños o es eso lo que debe hacer. Porque Pedro, el protagonista, aunque tenía éxito en su trabajo, se siente infeliz; por lo tanto, uno no puede sentirse realizado si no cumple con su vocación. Las condiciones del trabajo deshumanizaban al protagonista: se separó de su esposa, se obsesionó por el

trabajo e incluso no tuvo reparos en ofrecer sexo a una anciana solo para que le comprara un piso. La productividad y la competitividad en extremo convierten al ser humano en una máquina, degradan su existencia y su personalidad: en vez de trabajar para vivir, vive para trabajar. El hombre, perdido en medio de condiciones de trabajo que se desarrollan a una velocidad vertiginosa, pierde cada día su esencia y no puede disfrutar de la vida.

La obra *Camberra* es una divertida comedia que reúne rasgos de las películas de miedo y trata la muerte desde una perspectiva sobrenatural con el objetivo de impresionar al público y divertirlo.

La obra *Papilas gustativas* es una propuesta que pertenece claramente a la vertiente del teatro de los sentidos. Simplemente llama la atención del espectador ante algo que le es tan cercano pero a la vez olvidado en el ritmo tan vertiginoso de la vida diaria: fijarse en los sentidos, en la memoria, en la comunicación con las personas y por consiguiente vivir la vida con más intensidad, manteniendo los sentidos despiertos y la atención en la consciencia. Cuando más consciente será, más vivirá él mismo su vida y no sus miedos o pensamientos.

Mediante los distintos juegos que realizaban los personajes, el autor nos quería transmitir lo importante que es fijarnos en nuestra vida diaria y en todo aquello que podemos sentir, cosas que se nos ofrecen gratuitamente y por lo tanto no valoramos. Detenernos en el tacto de las cosas, en el sabor de las comidas, fijarnos en una sonrisa o comunicarnos con el otro. La necesidad de disfrutar con quienes estamos cada vez se hacía más evidente por las historias de accidentes o de la muerte de una familiar que nos contaron los actores. Todo ello indicaba que hay que vivir la vida en plenitud, saborearla, y no vivirla rápidamente, hundidos en nuestros quehaceres diarios o cumpliendo estrictamente objetivos o responsabilidades. Otra obra similar es *Peccata*

minuta, de Francachela Teatro y Teatro Íntimo: mientras que la propuesta de Gabriel Ochoa es poder disfrutar con los sentidos de la vida tal como es, la otra va más allá y entra en lo extravagante del ser humano, cuando los sentidos se convierten en debilidades y perversiones: en esta última hay escenas donde los distintos personajes hablan de la gula, del hedonismo, del masoquismo, etc., aunque los tratan con tanta poesía y lirismo y con toques del humor que al espectador no le sorprenden, parece que se reconcilia con esta parte oscura del ser humano. Por otra parte, en esta obra también participaba el público mediante juegos o actividades que proponían los personajes. Además, para poder aumentar el grado de participación (en grupos reducidos pueden participar más personas), dividían a los espectadores en grupos que visitaban los distintos espacios de la representación: allí les esperaba el intérprete. Luego, con el sonido de una campanilla los espectadores cambiaban de espacio.

384

Algo original de la obra *Den Haag* es que, en el mismo texto, el autor incluye cuáles eran las ideas, los objetivos principales y qué pretendía tratar en esta obra. En la situación dramática *6. Reglas para la creación de una/esta ficción*, se nos explica en detalle: Gabi hace su maleta para pasar unos días en la casa de sus padres, ya que su madre es sonámbula y habla en sueños. Quieren grabarla, porque existe la posibilidad de que haya existido otra hermana y pretenden averiguarlo de esta manera. Recoge unos libros que considera muy importantes: *Hermanos Karamazov*, *Las tres hermanas*, *Historias de lápiz*, etc., porque quiere crear las reglas de ficción para esta obra y lo mejor es ir a los maestros. Confiesa a su mujer que tiene la idea de escribir una «novelita»³⁷⁶ o una obra teatral donde los personajes, sus motivos, su manera de ser... podrían ser fácilmente entendidos por el lector/espectador. Dice: «quería... ah sí, que hablara del amor fraternal, pero no en plan ñoño, sino de por qué amamos a

³⁷⁶ Ochoa, Gabriel (2013): *Den Haag y otros textos de Gabriel Ochoa: Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros. Deseo y placer*, Valencia, Episkenion, p. 120.

nuestros hermanos. Y que fueran tres hermanos»,³⁷⁷ igual que ellos en su familia. Por otra parte, quería «reencontrarse»³⁷⁸ con su abuela, con su mirada, su presencia y su voz. Igualmente, todo eso quería contarlos también con los medios audiovisuales: correos electrónicos, grabaciones, videoconferencias por *skype*, SMS.

Otro momento de la obra en el que el autor menciona el proceso de escritura y también hace una crítica a su capacidad literaria es el final de la obra. Su hermano David vive en La Haya. Él menciona que la haya es el árbol de la creatividad. El autor dice lo siguiente *en off*:

[...] me he dado cuenta que no tengo ninguna certeza, que hablar sobre tu familia, es hablar sobre una familia, no sé si sobre el resto de las familias. Espero que cuando no pueda soportarlo, cuando pierda la memoria, cuando pierda las palabras, las ideas, los textos, [...] cuando creáis que me repito o que no sé decir nada más, cuando diga algo fuera del lugar, cuando pierda el interés o la creatividad... meterme en una caja como las de los perros y me mandáis con mi David, a La Haya.³⁷⁹

385

De hecho, la obra termina así; traen una jaula y encierran a Gabi dentro, mientras se oye música de Nina Simone o a su abuela cantando *La zarzamora*. El autor, humildemente, se cuestiona a sí mismo y ejerce la crítica sobre su propia obra, algo muy importante para su evolución creativa a lo largo de su vida. Además, el final es ameno, incluso podría derivar de los sentimientos del autor hacia su hermano: lo echa de menos, lo aprecia y confía en él: si algún momento de su vida «padece del mal de la impotencia creativa» piensa que si acude a su hermano se curará. En general, esta obra cumple los objetivos

³⁷⁷ Íbid, p. 121.

³⁷⁸ Íbid, p. 121.

³⁷⁹ Íbid, p. 155.

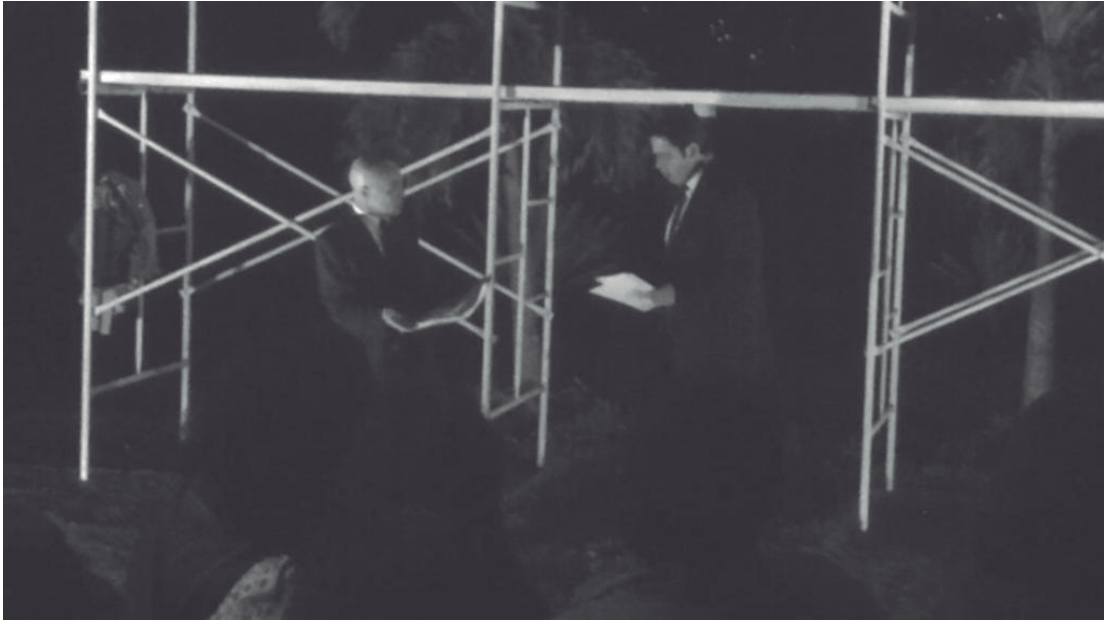
inicialmente propuestos por el autor, porque consigue hablar de su familia con mucha verosimilitud.

9.15.2 Textos y espectáculos de Xavier Puchades

Azotea: Esta obra incita a la reflexión sobre las relaciones humanas, sobre la verdad y la mentira, sobre la comunicación superficial o profunda, sobre la naturaleza del ser humano que, a la hora de su muerte, necesita una compañía, ya que se trata de un ser muy social. Como no se revela hasta el final para qué «han quedado» los dos hombres, la obra contiene un elevado nivel de intriga cuyo resultado estriba en que el público reflexione desde el principio sobre la obra. Estos dos Hombres no tenían ninguna razón para suicidarse, nada trágico había sucedido en sus vidas. Por lo tanto, el motivo habrá sido el aburrimiento o, por otra parte, el suicidio no es nada más que una resolución operativa en la obra: de este modo la obra se hace más interesante y no queda pobre.

386

Hubo dos versiones en cuanto a la ubicación temporal: una, situada en la actualidad (la representación en Venezuela de 2011), y otra que, por el cambio de vestuario, se ubicó en tiempo pasados y podría ser los 40 o incluso anterior (Ex voto producciones, 2002). Además, en el primer caso, como un toque original, los actores leían los textos (no era lectura dramatizada sino montaje del espectáculo y los espectadores no vieron en los cuatro días que se representó un montaje terminado, sino los ensayos). En el segundo caso, hicieron una representación fresca, amena y más cómica, surrealista, a juzgar por los cuadros del pintor surrealista René Magritte que se utilizaron.



Azotea (2011): Venezuela, cía. La Máquina Teatro.

387



Azotea. (2002): Mostra de Teatre d'Alcoi, Ex-voto Producciones.



Desaparecer. Ana, con sus actos, nos habla de la existencia y de la identidad, de elegir entre existir o no, como muy bien lo expresó Sófocles y luego Shakespeare: *to be or not to be*. Sin embargo, este tema no se trata de una forma analítica: no vemos por qué uno elegiría no existir, perder la existencia ciudadana, como lo hace Ana, o qué significa para el autor tener una identidad, pertenecer a una sociedad. Los temas que se han expresado con mucha claridad son la inmigración y las condiciones ínfimas de su vida; el racismo, la soledad. El autor ofrece una buena metáfora sobre la crueldad de los xenófobos: parecen ser como el perro Pulga que caza y come las sombras, a los extranjeros. Quizá si relacionamos este tema con el de la identidad, podemos ver una contradicción: los extranjeros llegan a España con ganas de vivir y con el sueño de una vida mejor y luchan por adquirir una ciudadanía, un documento nacional de identidad, mientras que los propios españoles quieren dejar de existir en esta sociedad, ya que llevan un tipo de vida que no les

representa, no les corresponde. Este modo de vida occidental, con sus grandes contrastes: por una parte, tenemos medios tecnológicos que nos dan libertades y nos ahorran tiempo (por ejemplo, lavadora, ordenador personal, etc.), pero por otra parte trabajamos todo el día para pagarlos. Gozamos de una libertad de acciones, pero por otra parte nos esclaviza el consumismo, los anuncios, etc. El otro tema es la soledad de Ana, una soledad que caracteriza más a las ciudades donde los pisos no definen el hogar acogedor de una persona que vive en armonía, sino más bien una soledad que se expresa a gritos.

389 *Erosión:* es una obra más al estilo de este autor, donde el argumento no tiene tanta importancia como las condiciones en las que viven los personajes. Se trata de una reflexión entre las distintas generaciones: una que ya se va y muere y la otra que nace. Sin embargo, la existencia de esta nueva generación no provoca ninguna alegría, ninguna esperanza y ningún futuro concreto, es más: está perdida, sin rumbo. La erosión se lo ha llevado todo y estamos ante un mundo implacable. Esta obra se escribió en 2001-2003 y si comparamos aquella época con la de hoy encontramos la pesadilla de una crisis económica y sin salida profesional. Esta obra parece ser un presagio de nuestra actualidad.

Desidia: Como hemos mencionado en el conflicto, *Desidia* apuesta en despertar al público sobre una realidad: el ser humano es inconsciente y se deja llevar por el consumismo, la telebasura; además, es una máquina que actúa por inercia y no por decisión propia. Las actrices se dirigen directamente al espectador para sacarlo de la desidia y el adormilamiento. Una democracia verdadera se basa en ciudadanos críticos y reflexivos que votan a sus políticos después de haber pensado sobre si están ellos capacitados para gobernar el país y si la ética es lo que guía sus vidas. Desgraciadamente, muchos países necesitarían toda una reforma para poder llegar a tener un estado así y unos ciudadanos despiertos. Ahora bien, en lo privado, ser una persona consciente lo ayuda a actuar en su vida diaria por sí mismo, por lo tanto, vivirá él mismo

su vida y no actuará bajo la influencia de otros. ¿Sus gustos realmente son los suyos? o ¿los que indica el consumismo? ¿Su tiempo lo dedica a la creatividad y al ejercicio de sus propias capacidades para sentirse satisfecho o a perderlo en la ropa con la que se han vestido los famosos?

390 *Benestar.* En esta obra se parodia a los políticos, cuyas relaciones se caracterizan por el odio, y la familia política se dibuja caricaturesca y ufana. Xavier Puchades, decepcionado por la escena política de su país habla de las relaciones humanas, situándolas en un contexto político donde la humanidad está totalmente perdida. La ética y la prudencia son gracias que no caracterizan a los políticos. La única persona que se presenta diferente es la hija: es idealista y quiere ayudar a los ciudadanos y de verdad se preocupa por sus problemas: los altos precios del alquiler, la falta del mercado laboral, etc. Cuando se escribió esta obra teatral (2005), las noticias en Valencia no incluían los casos de corrupción ni el estallido de la verdad sobre la política valenciana que ocurrió a partir del 2012. Desde entonces, varios políticos han sido denunciados y han sido llevados a la justicia por distintos delitos. Por lo tanto, la obra ha funcionado como un presagio del porvenir.

Después. Esta obra trata de las relaciones humanas y de lo que uno puede experimentar después de una ruptura. No obstante, el final incita a la acción de llamar y quedar con la otra persona si aún se quieren. Hoy en día hay muchas complicaciones en las relaciones humanas, la gente no actúa siempre como quisiera y el desconcierto, la falta de esperanza o la cobardía, son factores que impiden a mucha gente actuar según lo que desea su corazón y no según sus miedos. Esta obra se diferencia de las otras del mismo autor porque el tema se despliega de una manera romántica, ligera y no con el tono grave y severo que caracteriza las otras.

9.15.3 Textos y espectáculos de Arturo Sánchez Velasco

La obra *En-Cadena* trata la imposibilidad de salir de una vida degradante que lleva uno.³⁸⁰ En esta obra, los protagonistas viven en unas circunstancias infrahumanas; viven en la calle y para ellos la única ley que tiene vigor es la de la jungla: el joven odia tanto que lo primero que hace es ir a matar a aquel hombre por cuya culpa estuvo en prisión durante veinte años. Los personajes están atrapados en el pasado y no pueden salir de su vida marginada.

La obra *Ventana* tiene una propuesta original. Aunque los personajes viven en una sociedad avanzada y disfrutan de todos los bienes, en el fondo viven infelices, lejos de la naturaleza que añoran: la Mujer no para de soñar con que ve el mar o el Everest desde su ventana, algo imposible. Viven encarcelados en sus vidas y el hecho de soñar con vistas a parajes naturales que no tienen podría también simbolizar los sueños (posibles o imposibles) que uno quiere alcanzar en la vida. El problema de los protagonistas es que no hacen o no pueden hacer nada para salir de este tipo de vida que llevan y que les desagrada. Esta obra podría servir para hacer reflexionar a aquellas personas que no estén contentas con sus vidas y quizá podría actuar como acicate para que intenten cambiarlas.

Martes. 3.00 a.m. más al sur de Carolina del Sur nos habla de la desorientación del ser humano. Escrita en 1998, justo antes del cambio al nuevo milenio, el ser humano, a pesar de todos estos avances tecnológicos, de

391

³⁸⁰ Esta obra guarda similitudes con la obra de *Los engranajes*, de Raúl Hernández Garrido, en la que los protagonistas están atrapados en unas circunstancias difíciles y se encuentran incapaces de salir de ellas. El mismo título hace referencia a una máquina en la que trabaja Miguel y con la que está muy obsesionado, de modo que él mismo actúa como un engranaje de esta máquina, al igual que los demás personajes. Cada uno de los protagonistas está condicionado por su pasado; cada suceso tiene el *efecto de mariposa* que conduce al individuo a una determinada conducta. Por ejemplo, Nina, la mujer de Miguel, fue abandonada en un orfanato de monjas donde recibió una educación muy deshumanizada, y para poder salir de allí se casó con Miguel, que es mucho mayor que ella. Su esperanza de una vida mejor se esfuma justo cuando empieza a disfrutar del amor (ya que su marido no puede satisfacerla) en la persona de Sergio. Miguel mata a su amante Sergio, aunque él mismo, en un principio, favorece la relación.

la civilización de que goza, de un desarrollo económico importante en la década de los 90, no consigue vivir en armonía. Incluso, las religiones y las ideologías no pueden guiar al ser humano y él mismo se encuentra perdido en su vida. Los bienes no están repartidos con justicia en la tierra, las guerras no han dejado de existir, la desubicación del ser humano de su ambiente natural, su alojamiento en viviendas de condiciones inhumanas, el consumismo; todo ello causa la alienación, la pérdida de conciencia y de la identidad. Esta obra, escrita en los años 90, muestra un contraste entre un pronunciado bienestar, que se supone que la sociedad había alcanzado, y la desorientación de los humanos y la pérdida de la fe en las ideologías o en la ética. Por otra parte, la gente gozaba de una cierta calidad de vida en muchos países de Europa, por lo tanto, los ciudadanos no podían comprender que había gente en la sociedad que no podía disfrutar de un cierto bienestar y que vivía marginada. Hoy en día, con la crisis que arrastra la economía, se hacen aún más patentes las repercusiones que puede tener para el ser humano, para su conciencia o su identidad, vivir en la miseria.

Ruido es una obra que describe con el lenguaje duro, claro y preciso, los fenómenos de la sociedad con absoluto realismo, por lo tanto sirve de estímulo para que el público reflexione. El final es muy pesimista, el profesor en vez de tener éxito con sus profundas enseñanzas y gozar de un reconocimiento, muere desolado, algo que deja pocas esperanzas para un futuro mejor.

Turquía consigue reunir un mundo de contradicciones. Sus personajes se presentan con sus lados positivos pero también con sus lados oscuros. Vemos, por una parte, la inteligencia e ideales de Carlos y su deseo de ayudar a la sociedad con su don para la arquitectura; pero, por otra parte, vemos su victimismo y miseria moral. En Gloria vemos el amor, el ansia de estar con una pareja, o su deseo de ayudar a Carlos en sus últimos momentos, y por otra parte su desequilibrio e intentos de suicidio. Con razón estos altibajos nos

recuerdan películas de intriga psicológica, donde se podría realizar todo un estudio para comprender a fondo el mundo de estos personajes y sus actos. Porque nos puede parecer raro y chocante que Carlos, viviendo ya con su mujer actual, Sibyl, quiera ofrecer hospitalidad a su expareja Gloria. ¿Qué motivos le llevan a actuar así? El ser humano se presenta como un mundo oscuro e inexplicable en esta obra donde el dicho popular griego «el alma del ser humano es un abismo»³⁸¹ encuentra su aplicación. Por otra parte, aparte de los temas que ya hemos explicado, habla indirectamente de los sueños y cómo conseguir materializarlos a pesar de las dificultades. Carlos se ha amargado y ha renunciado a cualquier esfuerzo para llegar a ser lo que quería ser: un arquitecto consolidado y reconocido; se ve combatido por una enfermedad social: el dinero es lo que manda y no la valoración de los proyectos innovadores. Él, cuando Gloria le dice que en realidad lo quieren invitar a una conferencia, se muestra reacio, porque ve que finalmente lo único que interesa es que él también forme parte del sistema. Su rebeldía llega hasta tal punto que piensa aceptar esta invitación solo para ir a cantarles las cuarenta a sus «colegas», quienes le han condenado tantas veces en el pasado. «Quieren mi aplauso y mi complacencia. Solo van a obtener vómito y diarrea»,³⁸² dice. Esto es un valeroso acto de enfrentamiento contra el sistema y nos recuerda la necesidad de tomar medidas contra otras injusticias impuestas por este: la crisis actual y todo lo que conlleva: el empobrecimiento de familias, la degradación de la calidad de vida, la muerte de la cultura, vivir en condiciones inhumanas, el desempleo, la venta de países.

³⁸¹ En griego moderno: *ἀβυσσος η ψυχή του ανθρώπου*.

³⁸² Sánchez Velasco, Arturo (2012): *Turquía*, Valencia, Sansay, p. 91.

9.15.4 Textos y espectáculos de Xavier Puchades y Arturo Sánchez

Escoptofilia, *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* y *Galgos* tienen un distinto proceso de creación: Los dos autores escriben por separado textos que generen acciones y crean acciones que generen nuevos textos. Luego, a la hora de la interpretación, contaban con las aportaciones del director y de los actores. Y como no se trataba de textos o acciones fijas, la presencia constante de los autores en los ensayos era imprescindible para hacer las modificaciones necesarias.

Escoptofilia no es una obra corriente, los textos no solo se recitan, sino que se escuchan mediante un magnetofón sobre un cuerpo desnudo en el suelo, los pronuncian cara a la pared, los gritan en la oscuridad o los recitan entre susurros en la penumbra. Se trata de una creación en la que la experimentación juega un papel importante. En algún momento, llega un repartidor real para entregar la *pizza* que habían pedido los actores, se la comen en escena y ofrecen también al público; por lo tanto, hay una mezcla de ficción y realidad. En cuanto a la actuación, vemos que esta no sigue el modelo tradicional; los actores adoptan técnicas originales y adecuadas para este tipo de espectáculos y se entregan por completo a la obra, con acciones que causan dolor físico (ponerse pinzas, derramar cera caliente). La obra habla de un tema original: la invasión de la intimidad. Algunas veces hay acciones rupturistas, rápidas y chocantes y el sentido no resulta muy obvio, es necesaria una reflexión por parte del espectador para interpretarlas; por eso se trata de un espectáculo original que intriga al público.



395 En *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*, lo chocante es lo que más prevalece en esta obra, donde la narración en sentido convencional no existe, sino que ha sido reemplazada por acciones e imágenes tan chocantes y rupturistas que parece como un cuadro cubista. Como ya hemos mencionado, en esta obra interesa comunicarse directamente con el público desnudando la realidad en la que vive, y para eso se demuestra la realidad torcida con toques de surrealismo y donde lo extremo es el protagonista. A simple vista podría parecer que esta obra es un poco caótica, pues los personajes no paran de actuar de una manera inusual en acciones como: una actriz se tumba en el suelo y se agita sofocada, mientras que en otra parte del escenario sigue otra situación dramática. Sin embargo, se trata de una obra muy bien estructurada, en la que cada acción cumple un objetivo. Con este tipo de acciones, se pretende representar lo que no se ve detrás de aquel eufórico bienestar (estreno 2002) que impedía darse cuenta de la cruda realidad. Por lo tanto, esta obra quiere concienciar al público y despertarlo.

10. Otros dramaturgos de esta promoción

10.1 Bosquejando el perfil de Jerónimo Cornelles³⁸³

10.1.1 Biografía

Nacido en Miramar (Argentina) en 1976 se instala en Valencia a los pocos años de su nacimiento. Con su personalidad tan polifacética, contribuye a la cultura española como actor, autor y director. Cursó estudios de interpretación actoral, gestión y producción de artes escénicas, dramaturgia y dirección, e igualmente asistió a talleres de escritura teatral de Guillermo Heras. Como actor ha participado en *Casa de muñecas* (estreno 2013), *El último beso* (estreno 2005), *Tío Vania* (estreno 2015), etc. Como director ha dirigido muchas obras: *La fiesta* (2009), *2.24* (2008), *Confesiones de siete mujeres pecando solas* (estreno 2009), etc.

396

Todos estos conocimientos los invirtió en la fundación de su compañía teatral Bramant Teatre³⁸⁴, que inicia su actividad en 1998 y con la que estrena sus textos. Otro proyecto que ha aportado mucho en la cultura valenciana es la organización anual de Russafa Escénica³⁸⁵, un festival de artes escénicas que tuvo su primera edición en 2011 y que interactúa con las demás artes plásticas mediante miniobras representadas en tiendas, talleres y estudios de la zona Ruzafa. Jerónimo Cornelles fue el impulsor de esta actividad y su actual director.

10.1.2 Colaboraciones con otros autores

En *Construyendo a Verónica*, Jerónimo reunió a otros autores (que se incluyen en la promoción de los autores que tratamos) para juntar las distintas piezas del perfil roto y desconocido de una mujer que se encontró muerta en

³⁸³ En el catálogo se pueden consultar con más detalles los datos de las obras para todos los autores: premios, fechas de estrenos, etc.

³⁸⁴ <http://www.bramanteatre.com/portada.html>

³⁸⁵ <http://russafaescenica.com/>

la playa. El nacimiento de la obra 2.24 fue producto de una correspondencia electrónica entre Jerónimo Cornelles y Pascual Carbonell. *De Hiroshima a Nagashaki* (estreno 2010), obra de contenido político, fue resultado de la colaboración con Chema Cardeña. *Confesiones de siete mujeres pecando solas* fue el resultado de fundir los diferentes textos de siete autores, tanto de la promoción que tratamos como de la anterior, con el tema de los siete pecados capitales. *Pájaros azules* (estreno 2011) fue una obra coescrita con Pedro Montalbán y trata el tema de las víctimas inocentes de la guerra en Afganistán.

10.1.3 Premios

Sus obras han ganado premios en concursos como los de Ciutat de Denia, Arts Escèniques, Max Aub, Premios Abril, entre otros.³⁸⁶

397

10.1.4 Temas

Lo que más interesa a Jerónimo Cornelles es retratar las emociones humanas, sobre todo las femeninas. Por lo tanto, el amor (*La fiebre de Thomas*, estreno 2003), el sexo, los desamores trágicos (*Decir adiós cinco veces*, lec. dramatizada 2006), el suicidio por amor, la infidelidad, la muerte (*Amores de nicotina*, estreno 2001), la eutanasia, la homosexualidad y sus varias facetas (*El último beso*), la identidad de género, el matrimonio (*Sí quiero*, estreno 2005), la violencia sexual (*Poniente*, estreno 1999), los encuentros amorosos, etc. son los temas principales de sus obras. Lo trágico es otro elemento principal, aunque a veces se combina con la tragicomedia (la segunda versión de *El último beso*). Otro aspecto interesante en las obras de Cornelles es la intención de impactar al público cuestionando los tabúes, lo que se considera aceptado por la sociedad o la moral. Por lo tanto, asuntos como ser homosexual u operarse o qué es una «relación normal» se debaten en *El último beso*. La hija se ha

³⁸⁶ Los premios se reflejan en detalle en el catálogo de las obras del autor en el anexo.

acostado con su padre en *Decir adiós cinco veces*. En *Tras nosotras la lluvia* (estreno 2008), vemos la vida de dos hijas que viven atrapadas en la casa de su madre en un pueblo. Están destinadas a cuidarla porque ella tiene problemas de salud. Con esta obra se cuestiona el mandamiento «honrar a tus padres». En sus obras Cornelles no trata el amor desde una perspectiva ideal, sino desde su lado conflictivo, con situaciones inspiradas en la vida diaria, un rasgo que hace sus obras interesantes.

10.1.5 Personajes

Dice Jerónimo: «Me gustan mucho las mujeres que no tengan pudor a expresar sus sentimientos, que se pongan a llorar o que expresen su amor hacia otros»³⁸⁷. Por ejemplo, en *Eva's show* (estreno 2012), la protagonista, Eva, descubre que al día siguiente su ex va a casarse y en un principio quiere acudir para impedir la boda. O en *El último beso* los personajes defienden su amor y no tienen reparo en gritar o insultarse entre ellos. La riña entre mujeres es un motivo repetitivo en sus obras, junto con personajes que experimentan situaciones extremas: sufrir celos, luchar por el poder en una relación o por una ex-pareja, suicidarse. Ya que lo trágico es un rasgo común en las obras de Cornelles, es lógico que sus personajes vivan emociones extremas (2.24). Otra característica de sus personajes es sacar su lado oscuro, lo que no se ve a primera vista, como ocurre con *Poniente*, donde una mujer maltrata y asesina a dos hombres mientras la vemos hablando con su hija de la compra del supermercado. Otras veces, los personajes no llevan nombre y pide que elijan su género y con esta libertad ofrece al público una lectura activa de sus obras (*Te esperaré en París*, escritura 2005).

³⁸⁷ De la entrevista que le realizó la autora de este trabajo en julio 2009.

10.1.6 Estructura

La estructura más común utilizada por Cornelles es la tripartita: exposición, nudo, desenlace, aunque casi siempre hay un giro sorprendente antes del final (anticlímax). Es decir, cuando parece que la obra va a terminar y que todo se ha resuelto, de repente aparece un nuevo elemento que hace estallar una nueva crisis (*El último beso*). El uso de una estructura cerrada entrelaza estrechamente las escenas entre sí y presenta la resolución de una manera muy clara. Por lo tanto, una causalidad lógica rige las distintas situaciones dramáticas. Como consecuencia, sus obras tienen un final cerrado, dejando al público satisfecho; hay unas ciertas leyes que han regido la obra que acaban de presenciar. Sin embargo, un juego muy recurrente en las obras de Cornelles es la presentación de los hechos en *ordo artificialis*, es decir con muchas analepsis. Eso causa al espectador un intenso interés: tiene que seguir la trama con atención para poder estar constantemente al tanto de los hechos. Por ejemplo, en *Decir adiós cinco veces* empieza la obra con una chica acusando a su padre ante su tumba, un hecho que impacta, consiguiendo así que el espectador tenga ansia por saber qué ha pasado y cómo se va a solucionar todo.

10.1.7 Espacio

Cornelles, un cartógrafo de las emociones humanas, utiliza como espacios dramáticos los que se ofrecen para el desarrollo de encuentros: los cafés, la sala de espera en aeropuertos, las librerías, las videotecas, las casas, incluso sus personajes se vuelven a encontrar casualmente en un autobús o en la habitación oscura de un hotel. Como varios sucesos siniestros acompañan a los personajes, —accidentes, embarazos difíciles, etc.— no son pocas las veces que el hospital es el espacio de la representación (*Reencuentros* [estreno 2007], *El último beso*).

10.1.8 Tiempo

El tiempo ficticio varía bastante de obra a obra, unas duran unos meses y otras contienen historias de muchos años. Hay veces que la trama es analítica, de forma que el tiempo dramático se extiende un poco más que la duración de la obra en sí (*El último beso*). Otras veces las acciones se ven marcadas por las estaciones (*Reencuentros*); en cada estación se presenta el desarrollo de las relaciones entre los personajes. En casos como este, donde la trama es sintética, las elipsis son más abundantes para que se pueda enfocar solo a los hechos interesantes. En *Te esperaré a París* los personajes se vuelven a encontrar después de diez años, hecho que intensifica lo trágico en la relación, ya que uno de ellos ha sufrido un accidente que lo ha deformado. Igualmente, hay casos en que el tiempo se dilata, como es el ejemplo de la narración de un accidente de autobús. El personaje está en el suelo a punto de exhalar su último aliento y describe el accidente con mucho detalle; se refleja lo trágico de la situación: la muerte de la chica que salió junto a él disparada del bus, el recuerdo de sus memorias, el desvanecimiento de sus sueños.

10.1.9 Lenguaje

En las obras de Cornelles prevalecen los encuentros entre personas, y por lo tanto sus textos están repletos de diálogos, haciendo un extenso uso del registro coloquial. El mismo autor afirma que no es un intelectual: «Básicamente en mis textos muestro una visión personal de la realidad que me rodea y percibo del cine, la literatura, la publicidad y sobre todo de mi propia vida. Así pues no soy para nada un intelectual».³⁸⁸ Como hemos explicado antes, los conflictos entre los personajes se retratan con mucha intensidad; por ende, los diálogos son rápidos, con continuo cambio en la alternancia de los

³⁸⁸ Gabriele, John (2010): «Catorce voces emergentes del teatro español actual», en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 35, nº 2, pp. 235-261. La mención está en las partes de la entrevista que no se editaron y el autor John Gabriele me la proporcionó entera.

personajes. Cuando ellos sienten enfado o ira entonces el diálogo se convierte en un medio para insultos o palabras duras que hieren a la otra persona. Otras veces, como la trama se presenta con analepsis y hay una necesidad de contar el pasado, entonces el personaje cuenta su historia solo en escena mediante un monólogo o soliloquio.

En cuanto al humor, a veces nace de situaciones absurdas como en la obra corta *Terminal* (editada 2002), por ejemplo, cuando la camarera no para de insistir en el catálogo, en un intento desesperado de entablar una conversación y de ahí aliviar su soledad:

A: ¿Sí?..

B: Un café.

A: Un café.

B: Solo

A: ¿Cómo?

401 B: Un café solo, por favor.

A: ¿Se ha dado cuenta? Ni *hola* nos hemos dicho...

B: ¿Cómo?

A: Es igual, déjelo... ¿Algo para acompañar?

B: No.

A: (*Está distraído mirando hacia otro lado*). Tenemos criossants con chocolate, con jamón York y queso, ensaimadas, churros, porras, flautas...

B: Gracias, pero no...

A: También bocadillos de jamón a la catalana, de atún con aceitunas, de chocolate con nata...

B: No, no lo ha entendido usted...

A: Perdone, el chocolate con nata es sin bocadillo, a la taza.³⁸⁹

³⁸⁹ Cornelles, Jerónimo (2002): «Terminal», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, p. 25.

Otras veces es un humor negro, como por ejemplo en la tragicomedia *El último beso* (segunda versión). La psicóloga, para convencer sobre la idoneidad de apagar las máquinas que sostienen a Xandro con vida, argumenta: «¡tiene la matrícula en el esófago!»³⁹⁰, comentario que provoca la risa.

10.1.10 A modo de epílogo

Jerónimo Cornelles y Abel Zamora son dos escritores muy afines, puesto que los dos tratan las relaciones humanas, el género, la identidad masculina o femenina y los conflictos que se generan cuando no cumplen las expectativas de una sociedad llena de tabúes. La escritura de Cornelles tiene correspondencia con un público joven (adolescente, universitario), y por lo tanto podría cubrir el hueco de un teatro dirigido a adolescentes, ausente en las salas valencianas. Únicamente requeriría una promoción apropiada para que los jóvenes estén informados sobre su existencia.

402

10.2 Juli Disla y su mundo dramático

10.2.1 Biografía

Juli Disla nace en Valencia en 1976. Terminó Filología Catalana en la Universidad de Valencia, como otros dramaturgos de esta promoción que cursaron estudios en esta misma Universidad. Fue miembro de la compañía Combinats. Ha realizado residencias de talleres de escritura teatral en Londres (The Royal Court Residency), en Buenos Aires con la dirección de Alejandro Tantanian (Panorama Sur) y en México (Iberescena). Además, como otros autores de su promoción, ha escrito guiones y ha actuado también en series de televisión o en otros medios audiovisuales.

³⁹⁰ Texto inédito, copia proporcionada por el autor.

En 2011 funda con Jaume Pérez Roldán la compañía Pérez & Disla. Desde entonces han gozado el éxito en Valencia con obras como *Expuestos* (estreno 2011) o *La gente* (estreno 2012).

Aparte de las obras que nacen solamente de su pluma adapta o traduce textos de otros. Por mencionar unos ejemplos: *L'aniversari de Marta* de Paco Sanguino, *Romeo y Julieta*, *Les víctimes del deure* de Ionesco.

10.2.2 Colaboraciones con otros autores

Ha coescrito obras con Patricia Pardo (...y perdona por las faltas de ortografía, estreno 1997), *Cotxes* (estreno 1999); o ha participado en obras colectivas como *Dies d'ensalada* (estreno 2001), *Construyendo a Verónica* (estreno 2006).

403

10.2.3 Premios

La rabia que me das (estreno 2009) recibió el Premio de Teatro de Alcoi. *A poqueta nit* (estreno 2002) tiene una nominación al mejor texto en los Premios de las Artes Escénicas en la Generalitat Valenciana, mientras que en 1998 recibe el Premio de teatro de autor Ciudad de la Laguna y el Premio Micalet de Teatre. Mejor adaptación de los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana (2007) por *Bebé* de Christopher Durang: *Baby with the bathwater*.

10.2.4 Temas

En general, las obras de Juli Disla versan sobre las relaciones humanas y el amor en sus varios aspectos, aparte de las obras de género infantil. En el

presente trabajo nos centramos en las obras para el público adulto y no tomamos en cuenta su escritura dirigida a los más pequeños.

Por ejemplo, en la obra *Al anochecer* Juli Disla dibuja un perfecto cuadro de la soledad que envuelve a sus personajes y a nuestra era. Incluso, cuando la gente tiene una oportunidad de superar el umbral de la soledad que les engulle, no encuentran el valor para hacerlo. En *Al anochecer* dos personas se conocen en un momento inesperado: salen de sus casas a la misma hora para sacar la basura. A pesar de la atracción que sienten, finalmente no consiguen superar las inhibiciones y los miedos para dar un paso más allá. Es una obra romántica por los temas y la manera que los trata. En *Expuestos* se tratan las emociones a las que el ser humano está expuesto. En *Swimming pool* se tratan las relaciones en pareja, con amores y desamores, y la relación de los jóvenes con sus familias. Y en *La rabia que me das*, los trabajadores de una empresa, mientras cenan en un bar, se encuentran en los lavabos para expresar cómo se sienten en su relación sentimental, en su vida o en su trabajo o en su relación con el jefe. Se trata de una comedia que presenta las típicas riñas entre trabajadores y jefes. En general, los temas que tocan las obras de Disla son desenfadados y frívolos; en mi opinión al autor le falta aún por mostrar su verdadera escritura, digamos surgida de sus preocupaciones más profundas. Una excepción es la aportación de Disla en la obra breve *Cola cool*, en la que remarca los resultados del consumismo y la moda, así como *La gente*, que es una crítica perspicaz a la impotencia de los políticos. En *Expuestos* también ejerce una crítica a la situación de la dramaturgia actual.

404

10.2.5 Personajes

Como es común en esta promoción, los personajes se presentan fragmentados, sin pasado, sin información sobre sus vidas (*Expuestos*, *Al anochecer*, *La rabia que me das*). En general, son planos, no notamos ningún

cambio en ellos y lo que más les preocupa son asuntos triviales en las relaciones o en el trabajo, asuntos de la vida diaria donde se desenvuelven en diálogos típicos de las series de televisión.

10.2.6 Estructura

Disla presenta las acciones de sus obras en orden lineal y utiliza la estructura clásica de exposición, nudo y desenlace. De este modo, los distintos sucesos de la acción están estrechamente entrelazados y producen la sensación de causalidad. La mayoría de sus obras tienen un final cerrado aunque alguna no tenga un final concreto como en *Cotxes* en la que los diálogos de los personajes, sus vidas y sus encuentros dentro de los coches en el descampado podrían perfectamente continuar una vez acabase la acción que presenta la obra.

405

10.2.7 Espacio

Como hemos mencionado Disla retrata las emociones humanas. Lo curioso es que en vez de presentar a los personajes actuando en los distintos espacios los vemos solo en un único espacio donde pueden sincerarse y dialogar de lo que ocurre. En *Swimming pool* durante toda la obra el espacio es la piscina de una casa donde los personajes dialogan y hablan de sus relaciones o como se sienten en ellas. Lo mismo sucede con *La rabia que me das*: los personajes revelan sus sentimientos sobre sus relaciones con la pareja o el jefe en los lavabos de mujeres u hombres. En *Cotxes* igualmente: sus personajes aparcan en un descampado y mantienen conversaciones con su pareja. A Disla no le interesa mostrarnos los hechos en sí, sino lo que cuentan o lo que sienten los personajes ante ellos.

10.2.8 Tiempo

Las obras de Disla se sitúan en la época actual. No tenemos simultaneidad de espacios o del tiempo, ni analepsis o prolepsis. Casi siempre la trama es analítica (el tiempo que dura una cena, ya que presenciamos las conversaciones que mantienen en los lavabos en *La rabia que me das*, o los encuentros en un descampado durante unas semanas en *Cotxes*).

10.2.9 Lenguaje

Disla apuesta por un lenguaje coloquial, fresco y directo, ya que los temas giran alrededor de las relaciones de pareja y situaciones de la vida diaria. Cuando sus personajes discuten, como es lógico, la *stichomythia* es rápida y corta, los personajes contestan solo con breves palabras. Muchas de las obras que ha escrito son comedias y su humor yace en situaciones cómicas. Por ejemplo, en *Cochín l'elegida* dos dependientas tienen a la protagonista atada en el suelo y con la boca amordazada. Ella intenta hablar y como las dependientas no la pueden entender hacen suposiciones muy graciosas sobre lo que dice.

406

10.2.10 A modo de epílogo

Juli Disla es un escritor que ha destacado por las obras *Expuestos*, *La gente*, *Al anochecer*. En algunas obras retrata la vida en pareja desde un punto de vista superficial, porque le interesa más bien causar la risa y en otras ilumina perspectivas más profundas de la soledad humana y de los miedos que no le dejan al hombre disfrutar del amor. Aparte de sus obras para adultos es el escritor que más obras ha escrito (entre los dramaturgos que tratamos) para los más pequeños.

10.3 Pedro Montalbán y su dramaturgia

10.3.1 Datos biográficos

Pedro Montalbán nació en 1961, en Sao Paulo (Brasil). Se crió en Sudáfrica hasta su adolescencia y reside en Valencia desde 1979. Aunque podría pertenecer a la generación anterior de los dramaturgos que tratamos hemos considerado incluirlo en nuestro trabajo ya que su actividad teatral empieza a ser conocida en 2002 con *Amor a Madre*.

407 Su escritura teatral se ha enriquecido mediante talleres de escritura que cursó con Neil Labute (EE. UU.), Sanchis Sinistera, Andrés Lima, Juan Mayorga, Paco Zarzoso, Ignacio de Moral, Chema Cardeña y Guillermo Heras entre otros. Además, durante varios años asistió a los talleres organizados por la Muestra de teatro español de autores contemporáneos. Según lo retrata Roberto Lisart,³⁹¹ Montalbán es un autor teatral que se declara adicto a talleres de dramaturgia y procura acudir a cualquier evento (seminarios, ensayos para aprender la construcción texto-escena, etc.), por intrascendente que parezca, para entrar en contacto con gente de teatro. Además, acude a ver obras de otros dramaturgos y se mantiene al día de la escena valenciana de nuestros días.

Aparte de las numerosas obras que ha escrito, ha realizado versiones de otras como, por ejemplo, *Las variaciones de Goldberg* (estreno 2005) de George Tabori, una producción de la Generalitat Valenciana, *Fausto* (lectura dramatizada 2009) versión del alemán, o traducciones, como la obra *La Vie Ennui* (de castellano a inglés y con estreno en 2007) de Gregg Opelka.

Otro rasgo que destaca en Montalbán es que casi todas sus obras están editadas. Los autores de esta promoción tienen muchas dificultades para

³⁹¹ Lisart Roberto (sin año de publicación): *De la construcción del a texto a la crisis del vestuario: avatares de la excéntrica relación entre escritura y sociedad*. en <http://www.montalban-kroebel.com/Noticias.html> (27/4/2015), pp. 2-4.

estrenar o editar sus obras, y por ello es muy esperanzador para la escena valenciana el hecho de que hayan visto la luz de la publicidad tantas obras de este autor.

10.3.2 Colaboración con otros autores

Pedro Montalbán escribe con Antonio Cremadés *Cuenta atrás* (estreno 2010) y *Perspectivas de un cuadro* (edición 2011), obras premiadas y editadas en la revista *La Ratonera*. En un taller organizado por Paco Zarzoso escribe junto con Anna Albaladejo, Jordi Gomar, Alberto Torres y otros (once en total), la obra *La Falange del dedo Corazón* (lectura dramatizada 2004). Con Jerónimo Cornelles ha coescrito *Pájaros azules* (2010).

408

10.3.3 Premios

Muchas de sus obras han sido premiadas: *El último vuelo* (estreno 2008) obtuvo el premio de Teatro de Badalona; *Larga noche de silencio* (estreno 2010), recibió el XXI Premio de Teatro Enrique Llovet, en Málaga; *Pájaros azules* ganó el Premio de textos teatrales Jesús Domínguez (Huelva), por mencionar tan solo algunos.

10.3.4 Temas

Una característica de la escritura de este autor es inspirarse en la biografía o en las obras de escritores y dedicarles una obra teatral. Este es el caso de *El último vuelo*, que trata sobre Antoine de Saint-Exupéry, una obra que necesitó once años para llegar a su versión final. Durante todo este tiempo el autor leyó sus obras, biografía, sus cartas, etc., y el resultado es una obra escrita con mucho esmero que revela el mundo interior de Saint-Exupéry. Lo

mismo hizo con Gil-Albert y su obra teatral *La fascinación de Gil-Albert* (estreno 2004). Montalbán, después de sumergirse en su obra poética y ensayística, escribió este texto, donde aparece Gil-Albert en dos edades distintas, joven y adulto, para revelar sus pensamientos acerca de la vida, el amor, la búsqueda de la belleza y la creación artística. El tono es muy poético y ha logrado con mucha maestría recrear el universo de Gil-Albert. En *Dario Fo ¿alcalde?* (estreno 2008), Montalbán aprovecha una noticia real: la candidatura de Dario Fo para la alcaldía de Milán y su final frustrado, para crear una comedia inteligente alrededor de este hecho.

409 Aparte de estas obras inspiradas en personas del mundo literario, Montalbán escribe otras expresando su propia voz y estilo interior. Montalbán no vive al margen del contexto social, no es un escritor aislado, sino vive involucrado en la sociedad y su pluma retrata los fenómenos que llaman su atención. En *Amor de madre* (2002) perfila una mujer sin vida propia: se tuvo que casar joven, tener hijos, y finalmente se encuentra ante la perspectiva de abordar su propia libertad. Con esta obra representa toda una generación de mujeres que no tenían derecho a elegir su vida propia. En *Cuenta atrás* (2008), Montalbán pone de manifiesto otro síntoma social: el desprecio hacia la tercera edad. Los tres protagonistas agonizan en una vida en malas condiciones y sin sentido, retirados en un asilo inhóspito: toda la obra representa el abuso de las instituciones y la marginación de la gente mayor. En *Podían saltar en el espacio* (edición 2008), un texto peculiar por las historias que aborda, se reflejan los personajes atrapados en sus vidas: viven insatisfechos en una realidad que no les representa, sueñan con poder huir y saltar al espacio igual como lo hacen los electrones. *Larga noche de silencio* nos traslada a la época en que terminó la guerra civil. Dos familias de ideologías contrarias intentan huir a Francia. A pesar de las dificultades emocionales e ideológicas, al final se ayudan mutuamente. Montalbán, en la obra *En esta crisis no saltaremos por la ventana* (estreno 2010), idea todo el recorrido del inicio de la crisis

económica actual. El autor, después de realizar una investigación para informarse de los hechos, nos ofrece el escenario: las imaginarias oficinas de Lehman Brothers en Valencia, en las que presenciamos la evolución de la crisis mediante las historias de sus empleados.

En sus piezas breves afronta temas como la vida en pareja, la guerra (*Mercurio*, lect. dramatizada 2003), reflexiones sobre la vida (*Sin titubeos*, lec. dramatizada 2004). *Paso a dos*, que presenta conflictos de convivencia es un texto un poco «oscuro» en el que el argumento o la relación entre ellos no está muy bien definida. Igualmente, en *Hoy por ti y mañana por mí* (lectura dramatizada 2007), en *Sonata para violín* (estreno 2007) y en *Cartografía teórica de la pornografía* (lectura dramatizada 2010), el argumento gira alrededor de las relaciones en pareja. *Seis personajes seis* (edición 2005) es una obra inspirada en diferentes textos de José María Rodríguez Méndez.

10.3.5 Personajes

Como las obras de Pedro Montalbán son de diferentes ambientes y temáticas, no hay ningún rasgo predominante característico, como sucede en las obras de Jorge Picó o de Cornelles. Sus personajes están bien definidos y adecuados para cada situación descrita. Por ejemplo, en *La fascinación de Gil-Albert* el personaje está construido con mucha maestría; se desdobra para presentar las distintas voces de Gil-Albert y se refleja en Gil-Albert joven, luego en maduro acompañado también por Quirón, el centauro ilustrado que actúa como alter ego del poeta. En *Esta crisis no saltaremos por la ventana*, los personajes están adecuados al ambiente financiero y competitivo de la obra: implacables, con emociones superficiales y poniendo por encima del todo a sus dios todopoderosos: el dinero y las ganancias. Siguiendo las características de la escritura de esta promoción, vemos que algunos de los personajes de las obras de Montalbán son desconocidos, no se sabe su pasado ni más detalles sobre

su vida: tal es el caso de los protagonistas de las obras *Cuenta atrás*, *Hoy por ti mañana por mí*, *Díno*, *Podrían saltar en el espacio*, entre otras.

10.3.6 Estructura

La construcción de la trama en las obras de Montalbán sigue las pautas clásicas: exposición, nudo y desenlace. Unos ejemplos: *Larga noche de silencio*, *Cuenta atrás*, *El último vuelo*. En la obra breve *Paso o dos* (2009), un baile entre los protagonistas marca el ritmo del texto. Las escenas no tienen ningún orden cronológico, lo cual dificulta al espectador la comprensión del hilo argumental. Sin embargo, no es ello lo que importa, sino los distintos momentos que vive esta pareja, presentados como cuadros independientes. En el final de la obra se oyen dos disparos y parece que han muerto los dos, aunque nada es seguro. En *Pájaros azules* tenemos dos realidades: por una parte, la que nos comenta la conferenciante y, por otra parte, la historia de la mujer que intenta huir de la muerte en la guerra de Afganistán. Otro elemento que rompe el hilo argumental es la asistente del congreso, cuyas interrupciones devuelven al espectador a la realidad.

10.3.7 Espacio

Como hemos mencionado, las obras de Montalbán giran alrededor de varios asuntos sociales y las relaciones de pareja, circunstancia a la cual los espacios de sus obras y el ambiente están muy ligados. La ciudad y los despachos del partido para *Dario Fo ¿Alcalde?*, el asilo geriátrico para *Cuenta atrás*, la casa de la familia en la época de la postguerra civil para *Larga noche de silencio*. Para *Paso a dos* no se acota un espacio concreto, pero, por los diálogos de los personajes, se intuye que es la casa donde viven. En *Podían saltar por el espacio* las historias se desenvuelven en las casas de los distintos personajes,

elemento muy acorde con la temática de esta obra: el callejón sin salida en el que viven los personajes y el impacto que ello tiene en sus relaciones. Normalmente, en las obras de Montalbán tenemos un espacio que cambia cada vez según el argumento. Sin embargo, en *Cuenta atrás*, la obra se abre con una simultaneidad de espacios, característica que refuerza lo absurdo y demuestra la demencia de las personas mayores. Algo parecido ocurre con *En esta crisis no saltaremos por la ventana*, que a veces tiene simultaneidad en dos espacios distintos (y por lo tanto en el tiempo), en los cuales se alternan los diálogos de un espacio a otro.

10.3.8 Tiempo

412 Las obras de Montalbán se sitúan cronológicamente en nuestra era, excepto las de tema histórico: *Larga noche de silencio*, que se ubica justo después de la guerra civil en Badalona; *Pájaros azules* que se refiere a la guerra de Afganistán; *El último vuelo*, que está situada en los años que vivió de Saint-Exupéry, entre otras. En general, los hechos siguen su curso lineal sin demasiados *flash backs*, a excepción de *Paso a dos*. *Larga noche de silencio* empieza por el final, para luego contar en *ordo naturalis* como los personajes llegan a esta escena final: en este caso no importa tanto cuál va a ser el desenlace de la obra, ya que este se le ofrece al espectador desde el principio, sino cómo sucede. La misma estructura caracteriza *En esta crisis no saltaremos por la ventana*.

10.3.9 Lenguaje

En las obras inspiradas en autores literarios, el tono es muy poético, lírico, lleno de metáforas, de contenido y de ideas que tratan estos autores retratados. Montalbán se desenvuelve con mucha maestría en una escritura

literaria posible para que el espectador pueda seguirla, combinación difícil por ser una obra teatral en la que se pronuncia el texto y no se lee.

La palabra a veces permite el avance de la trama y en otras ocasiones revela el mundo interior de los personajes, su filosofía, su reflexión, como por ejemplo en *Drama virtual*, un texto que habla sobre la construcción de la identidad en las redes sociales.

Alvaro_de_Campo: Todos tenemos dos vidas: La verdadera, que es la que soñamos en la infancia, y que continuamos soñando, adultos, en un substrato de niebla; La falsa, que es la que vivimos en convivencia con otros, que es la práctica, la útil, aquella en la que acaban por meternos en un cajón.³⁹²

Este texto termina en un soliloquio, sin ningún signo de puntuación, en un flujo vertiginoso de pensamientos sobre la construcción de los roles, de las máscaras, de la identidad.

413

En otras ocasiones, el diálogo se vuelve corto, contiene solo dos o cuatro palabras, con lo cual la alternancia entre los personajes es muy rápida e imprime mucha intensidad rítmica. Es la forma adecuada para reflejar momentos de tensión o de discusión entre los personajes.

Sergio: ¿Qué quieres?
Andrés: ¿Puedes ser más amable?
Sergio: No.
Andrés: Necesito ayuda.
Sergio: ¿Y?³⁹³

El humor en las obras de Montalbán se refleja en *En esta crisis no saltaremos por la ventana*, como antípodas a los asuntos económicos tan graves

³⁹² Montalbán, Pedro: «Drama virtual», en *Persona*, de vv. aa., Valencia, colección Acotaciones en la caja negra, num. 8, p. 38.

³⁹³ Montalbán, Pedro (2006): «Paso a dos», en *Matrimonios*, de vv. aa., Colección Laboratorio teatral, num. 1, Alicante, Muestra de teatro español de autores contemporáneos, p. 121.

que se nos plantean y que afectan negativamente a tanta gente hoy en día. Es un humor pícaro, muchas veces aludiendo al sexo, ya que los personajes se mueven en un ambiente donde rige el décimo mandamiento: «liberarás tus pulsiones y buscarás el goce ilimitado»³⁹⁴. Mientras que, en *Dario Fo ¿alcalde?*, tenemos un humor mordaz, absurdo a veces, lleno de sátira que cuestiona así asuntos y comportamientos sociales.

10.3.10 A modo de epílogo

414 La escritura de Pedro Montalbán se caracteriza por una variedad en los temas, tanto actuales como situados en el pasado histórico. De hecho, es el único autor de esta promoción que trata temas históricos. Su pluma destaca por la sensibilidad poética, con muchos toques de lirismo, su rico vocabulario, sus metáforas. Cabe añadir que Montalbán no escribe obras como las de Jorge Picó, las cuales a veces son difíciles de comprender, sino que trata problemas sociales desde un punto de vista claro y conciso. Sus textos son el resultado de un esmerado trabajo previo de reescritura y correcciones —a veces, si conlleva una investigación puede durar años—. No le interesa escribir rápido, sino sacar un texto bien hecho. Por el contrario, varios escritores de esta promoción, por falta de tiempo y bajo la presión del estreno, no cuidan tanto sus textos.

³⁹⁴ Montalbán, Pedro (2011): *En esta crisis no saltaremos por la ventana*, Madrid, El teatro de Papel, p.24 y eso de Dufour, Dany-Robert (2007): *Le Divin Marché. La révolution culturelle libérale*, Paris, Denoël.

10.4 Jorge Picó y su actividad teatral

...Si la poesía es la emoción
que uno recuerda en la quietud,
el teatro es la realidad
que uno recuerda en movimiento...³⁹⁵
Jorge Picó

10.4.1 Biografía

415 Nacido en Valencia en 1968, estudia Filología Inglesa en la Universidad de Valencia, una característica común con otros autores de esta promoción: han cursado estudios literarios. Su interés por el teatro le condujo a seguir sus estudios en la Escuela Superior de Arte Dramático. Gracias a una beca otorgada por el Ministerio de Cultura Español, estudió en Francia, en la prestigiosa Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq. De allí pasa a trabajar con la compañía de Philippe Genty, entre los años 1994-97; con ella participa en giras mundiales con el espectáculo *Voyageur Immobile*, que gana varios premios.

Su capacidad actoral se enriquece tanto por haber actuado en creaciones propias como en las de otros. Ha actuado en obras de varios estilos y géneros. Por mencionar unos ejemplos, con *Scarecrow*, del 1993, realiza una gira de sesenta espectáculos por Inglaterra y Suecia. En 1999 actúa en el texto coescrito con Alejandro Jornet: *La mala vida*. En 2003 participa en una obra clásica, *Antígona*, donde reencarna a Polínice. Cuando funda su propia compañía, actúa en sus obras con Sergi López: *30/40 Livingstone*.

Jorge Picó ha dirigido obras teatrales tanto en España como en el extranjero. Unos ejemplos: en 2001 dirige *Pasionaria*, de Bambalina Titelles, que obtiene el premio al mejor espectáculo de la Generalitat Valenciana. *Né*, de Damien Bouvet, que se estrena en Francia o *"S" (Ese)*, estrenada en 2005,

³⁹⁵ <http://ringdeteatro.blogspot.com.es/> (consultado 4/4/2015).

en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México. En 2014 dirige *Barfüßs (Pies descalzos)*, para el JES Theater de Stuttgart, en Alemania.

En 2003 funda su propia compañía Ring de Teatro. En el manifiesto publicado en su página web explica las intenciones: quiere que el teatro sea un refugio donde se pueda practicar la ética de la conflictividad, de la disidencia. Quiere emprender una lucha contra el «teatro fácil», mal hecho, sin intenciones ni rostro humano y sobre todo contra la «idea de la sociedad que premia lo feo, que concursa más que participa, que trivializa y uniforma con unas ganas locas de cargar al individuo».³⁹⁶ Su colaborador más estrecho en las creaciones de la compañía será Sergi López, con quien estrenará obras que girarán por varios países del mundo. Después de iniciar su experiencia internacional con sus estudios en Francia, Jorge Picó sigue teniendo éxito fuera de España.

416

Otra aportación de Jorge Picó es su preocupación por los asuntos sociales. En su blog, FB, Twitter, y en general, en las redes que él controla, siempre publica noticias para promover la cultura o defender los derechos humanos. Igualmente, lo ha demostrado en los años que ejerció como director artístico del Teatro Principal de Vilanova i la Geltrú (2009-2011). El criterio para la elección de las obras programadas fue la calidad, y cada temporada giraba alrededor de una temática o un motivo. Del mismo modo, priorizó la programación de autores vivos y artistas autóctonos, aunque eso suponía un riesgo. También traía un espectáculo internacional una vez al año. Organizó actividades para atraer nuevos públicos o para formarlos: creó la escuela del espectador para presentar las obras antes de la función o para charlas posteriores. Al mismo tiempo, para que el teatro pudiera ser accesible a todas las clases sociales mantenía el precio de las entradas bajo y ofrecía entradas con descuentos. Además, presentaba la temporada a los abonados e impartía

³⁹⁶ <http://ringdeteatro.blogspot.com.es/> (consultado 4/4/2015).

clases magistrales al público, promocionaba las ediciones de las obras que se representaban, etc. Desgraciadamente, abandonó el cargo del director artístico el abril del 2011 porque por culpa de la crisis, no encontraba apoyo económico para las líneas abiertas de la programación y la demás actividad teatral. Por mencionar algunas: no podía mantener las residencias con artistas, ni la programación entre semana a pesar que se llenaba el teatro. En el artículo que publicó, manifiesta que la culpa no la tiene la crisis, se trata de los políticos, quienes no quieren apoyar la cultura.³⁹⁷

Finalmente, para poder complementar el perfil de Jorge Picó, hay que mencionar las clases, conferencias y talleres que imparte en universidades, festivales y teatros, tanto en España como en el extranjero.

10.4.2 Colaboraciones con otros autores

417

Ha colaborado en la escritura de textos, tanto con dramaturgos españoles como con extranjeros. Participa en *Dies d'ensalada* junto con otros escritores de la promoción que estudiamos. En 2003 escribe *Joe Zárate te necesita* junto con Alfonso Amador, dentro del marco de su compañía. En 2005 estrena *S (Ese)*, coescrita con Haydeé Boetto.

10.4.3 Premios

Ha obtenido varios premios y por hacer mención a algunos: *Enciéndeme* obtuvo el Premio Cinc Segles de la Universitat de València; en 1999, *Cualquier día nos verán soñar* recibe el Premio Alejandro Casona; Foios Escènia premia *Dies d'ensalada* como mejor texto dramático; *Non solum*, estrenada en 2005,

³⁹⁷ Picó, Jorge: «Dejo la dirección artística del TP por estas razones», 14/4/2011, <http://jorgepico.com/default.asp?pag=mur> (consultado 9/4/2015).

tiene unas 218 representaciones alrededor del mundo —aun en gira— y obtuvo el premio Max como mejor autor en catalán junto a Sergi López: finalmente, *El amor del ruiseñor*, del Wertenbaker Timberlake llegó a alcanzar cinco nominaciones de los Premis a les Arts Esceniques, de la Generalitat Valenciana.

10.4.4 Temas

418 Un rasgo común en sus obras son las reflexiones de los protagonistas acerca de su existencia. Llegan a una isla o a un bosque confusos y sin identidad propia, con el objetivo de emprender viajes iniciáticos y poder adquirir conciencia y esencia. En fin, para dejar de ser vacíos, superficiales, atrapados en el modo de vida consumista que les brinda la sociedad occidental (*Náufragos*, 30/40 *Livingstone*). Por otra parte, en estas obras se subraya el amor como acompañante necesario para llegar a la conciencia. Otros temas ligados con los anteriores son la existencia, la identidad como en *Non solum*; —caracterizada como «comedia existencial»—. En algunas obras, el tema no se puede discernir a simple vista, como por ejemplo en *Celebración de la copa*, un texto corto, en la que el protagonista empieza a saltar para celebrar la victoria del equipo del fútbol Valencia en la copa de la liga junto con otros, pero cuando termina la fiesta él ya nunca deja de saltar. Parece absurdo el hecho que día tras día el protagonista siguiese saltando; la gente pasaba a verlo como si fuera una atracción más. Quizá la celebración en sí se convierte en un medio para evadirse de la vida misma o el autor quiere subrayar que a veces el ser humano es un autómatas, una máquina sin conciencia, como el protagonista que no para de saltar, y vive su vida saltando de un acontecimiento a otro, reaccionando así solo a estímulos externos; sus actos no nacen de sí mismo ni de su conciencia. Es conveniente mencionar las palabras del mismo autor: «El teatro que más me gusta es el que está hecho de relaciones insólitas, el que es

capaz de asociar contrarios donde cosas inesperadas se encuentran, pura metáfora».³⁹⁸

Enciéndeme, por otra parte, es igualmente un texto cuyo significado resulta difícilmente descifrable. Muestra a un joven desorientado, inconformista, pendenciero y ansioso de ir a la India, quizá como una forma de encontrarse consigo mismo. No puede entender el mundo que lo envuelve, tampoco los consejos que le ofrece su hermano mayor para llegar a ser «una persona normal». Consejos vacíos, sin sustento, ya que llevan a vivir la vida siguiendo lo que hace todo el mundo, como por ejemplo «Bautizar a tus hijos sin saber por qué»³⁹⁹. La obra recalca la desorientación en un mundo sin sentido y la identidad ausente.

419 En *Cualquier día nos verán soñar* muestra la relación que los personajes tienen con la televisión. Vemos al Cliente que, mientras ve una película porno en la cabina de un videoclub, se molesta por los cortes de anuncios, y presenciamos las conversaciones que mantiene con la dependienta. Una mujer que llamó al técnico para reparar un televisor roto que su marido había traído de la playa hace un año y medio. Un televisor lleno de arena. Otro personaje que, cuando hace el amor con su mujer, le preocupa si ha sido más real que las escenas amorosas de la televisión. Una familia está en un programa para hablar de su hijo desaparecido, después de que él adoptara un comportamiento «anormal». Escenas cómicas, a veces absurdas, que demuestran cómo la televisión ha ocupado un espacio muy grande en las vidas de las personas. Una obra que nos brinda muchas reflexiones sobre el papel de la televisión en nuestras vidas y la calidad de los programas.

³⁹⁸ Picó, Jorge (2002): «El teatro: demasiado humano para ser verdad», en *Teatro y realidad, (Acción teatral de la Vallidigna II)*, de vv. aa., eds. Monleón, José y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, p. 104.

³⁹⁹ Picó, Jorge (1999): *Enciéndeme*, colección teatro siglo XX, serie textos 9, Valencia, Universitat de València.

10.4.5 Personajes

Los personajes que más aparecen en sus obras son gente desorientada en busca de dar un sentido a sus vidas. Desde personas corrientes, como en *Cualquier día nos verán soñar*, vecinos de una finca, hasta un juez reconocido (*30/40 Livingstone*). La mayoría de las veces poco más se sabe de estos personajes. No se narra su pasado, a excepción de unos incidentes concretos que ayudan a iluminar el carácter y el cambio sucedido por emprender este viaje. Cuando los integrantes de la obra han cometido algún error o realizaron un acto inmoral, la focalización favorable que nos presenta el autor no provoca la antipatía del público o su rechazo, puesto que sus acciones se justifican durante la obra.

420 Como hemos mencionado, algunos de los textos de Jorge Picó no resultan fáciles a la hora de encontrar los temas o los mensajes. A veces, parece que quiere hacer una parodia o ejercer una crítica sobre fenómenos sociales, y en vez de escribir un texto donde se aprecie claramente la crítica, desarrolla personajes caricaturescos con comportamientos absurdos. Por ejemplo, en el texto breve *El préstamo*, parece que el autor critica a los banqueros y los préstamos. Lo absurdo de la situación es que el cliente pide un préstamo para edificar una casa en Haifa por el siguiente motivo inexplicable: cuando muera, quiere que sus cosas permanezcan allí. Por otra parte, el banquero se lo concederá solo si el Cliente le envía cartas desde allí y también si besa a una chica en la calle cuando salga del banco. Con este tipo de acontecimientos se ridiculiza la seriedad de las instituciones bancarias, se hace más patente su culpa en la crisis y se pone de manifiesto el consumismo demostrado en pedir préstamos sin razones serias.

Otro personaje caricaturesco que hace estallar la risa es el protagonista en *Non solum* que se desdobra en varios personajes. Esta obra nos abre una ventana a la psicología de los yoes múltiples:

¿Quiénes son ustedes, que hacen aquí? Soy el vecino. Ustedes dos son iguales. Como dos gotas de agua. ¡Yo soy autónomo! Los tres somos iguales. ¿Qué está pasando aquí? ¡Ding, dong! ¡¡¡Aaaaaaaahh!!! Soy otro. Qué fácil es decir “yo no soy yo”... Es igual que tú. No. Igual que el del catastro. Los cuatro somos el mismo, [...]. Tanta trascendencia me produce dolor de cabeza. No te enfades, hombre. Somos el mismo, pero no somos uno. Somos cuatro. Más de cuatro. Más de cien. ¡Más de mil! Ding, dong! ¡¡¡Aaaaaaaahh!!! Está lleno de repetidos. ¡Somos todos iguales! No, yo soy diferente. Soy una mujer. Yo sólo pienso en mí. Yo sólo pienso en ti.⁴⁰⁰

421 Sería un olvido imperdonable si no comentáramos una característica prevalente en las obras representadas por la compañía de Jorge Picó: la gestualidad. Personajes como *Non Solum* o como los integrantes de *30/40 Livingstone* no pueden quedar bien en escena sin la rica gestualidad de Jorge Picó y Sergi López. Los actores demuestran una movilidad y flexibilidad que destaca en escena, donde la expresión corporal juega un papel muy importante: en *Non Solum*, cuando hay solo un actor en escena para representar tantos diferentes personajes, la gestualidad se convierte en una herramienta imprescindible. Por otra parte, las obras carecen de objetos de mobiliario, se representan casi en espacios vacíos, hecho que resalta aún más la capacidad gestual.

Otra rasgo común en las obras de Jorge Picó es la ausencia de nombres para los personajes. En *Náufragos*, se llaman Él, Ella, Navegante; en *Enciéndeme* aparecen Hermano mayor, Hermano pequeño, Amiga; es más, en la obra breve *La pasión según Microsoft*, el protagonista no es un ser humano, sino el ordenador personal de Bill Gates, que declara su amor al ser humano de un modo delirante.

⁴⁰⁰ Extracto del dossier de la obra *Non Solum*, http://www.nonsolum.cat/imatges/dossier_pantalla_cas.pdf (8/4/2015).

10.4.6 Estructura

El mismo autor divide las obras en escenas (estructura externa), y la estructura interna que más utiliza es la tripartita (exposición, nudo y desenlace). En *Enciéndeme*, asistimos a una estructura circular: la obra empieza mostrando un barco en el que tres balleneros del siglo XIX están cazando una ballena. Y termina con una ballena que ha encallado en una playa en el siglo XX. Me gusta pensar que esto es una metáfora: como la ballena pierde el rumbo y queda atrapada en una playa y acaba agonizando en ella, lo mismo le sucede al ser humano, como también a los personajes de la obra, que se sienten perdidos en el mundo en que se mueven, donde nada parece cobrar sentido. Aunque la estructura es cerrada —algo que favorece la sensación de causalidad— en las obras de Jorge Picó, las acciones no se rigen por la relación de causa-efecto. A veces el lector tiene la sensación que los hechos son un cúmulo de sucesos aleatorios. En *Enciéndeme*, el protagonista saca unas fotos en la boda de su hermano, luego aparece en el hospital para visitar a su hermano, quien ha tenido un accidente, después dialoga con un transeúnte en la calle por la noche. Esta estructura de sucesos *accidentales* remarca más la vida sin sentido que lleva el protagonista.

10.4.7 Espacio

Los espacios que podemos observar como motivo en las obras de Jorge Picó son la playa, el mar, la arena, las islas, el bosque. La lluvia también tiene una presencia en las obras: la vemos en *Náufragos* y *Enciéndeme*, como un símbolo de depuración en la primera y de esperanza en la segunda. La finca donde tienen lugar las relaciones personales en *Cualquier día nos verán soñar* es otro espacio que representa la soledad del ser humano mientras que en *Non Solum* es una excusa para reflexionar sobre el carácter de ser humano y sus

yoos múltiples. Los espacios no se mencionan en la obra *La mala vida* (coescrita con Alejandro Jornet), aunque a veces se pueden intuir por los diálogos (el texto no se ha publicado, quizá por eso no hay referencias espaciales).

10.4.8 Tiempo

Si la historia narra hechos transcurridos en varios meses, entonces la obra contiene elisiones para remarcar el paso de tiempo. Por ejemplo, en *Náufragos*, el protagonista *Él* aparece en la segunda escena con su barba larga, indicio de que ha transcurrido mucho tiempo. Por otra parte, en *Non Solum*, donde no hay un argumento convencional sino monólogo interior de varios yoos de un mismo personaje o varios personajes, el tiempo no juega un papel importante, no se hace patente. En general, en sus obras los hechos se presentan de manera lineal y no aparecen analepsis o prolepsis, más bien porque quiere remarcar el desarrollo de sus caracteres a lo largo de sus vivencias.

423

10.4.9 Lenguaje

El lenguaje de Jorge Picó contiene varios registros: coloquial —cuando lo requieren sus personajes— o repleto de diálogos absurdos y amenos, como en *Non Solum* o *Náufragos*. El absurdo es una característica del estilo de Jorge Picó. Alejandro Jornet comenta que se trata de «un humor rico, sutil, potenciador, en ocasiones cínico, en otras tremendamente tierno, que nunca enmascara la situación pero que la distancia levemente, de manera que el

público o el lector puedan acceder a ella con la complicidad necesaria».⁴⁰¹ Personalmente, añadiría que estos diálogos absurdos van más allá de causar la risa: buscan remarcar los hechos ilógicos de la vida diaria e invitan al espectador atribuirles un sentido. Hemos buscado un ejemplo:

Voz de fotógrafo: Vale, bien, estupendo, esto va a quedar estupendo... ahora una sonrisa... vale, vale, una sonrisita... el joven también, que sonría... repitan conmigo... ¡patata!... ¡patata!... así, bien articulado, que ayuda a marcar bien la sonrisa (*todas las voces repiten*)... bueno chaval, una sonrisita...

Hermano Pequeño: En qué quedamos... ¿joven o chaval?

Voz de fotógrafo: Mira, niño, lo que quieras, pero ponte pegadito a tu madre...

Hermano Pequeño: ¿Niño?... joder al final de la foto voy a salir gateando...

Voz de Madre: Anda, sonríe que ya terminamos.

Hermano Pequeño: No sé sonreír.

Voz de Fotógrafo: Todo el mundo sabe sonreír, chaval, te lo digo yo.

Hermano Pequeño: Sí, pero por un motivo, se sonríe por un motivo.

Voz de Fotógrafo: Pues porque vas a salir más guapo en la foto. ¿Te parece bastante motivo?

Hermano Pequeño: ¿Y usted se gana la vida así?... Pidiendo a la gente que sonría...

Voz del Padre: Sigue así, tú sigue así, que hoy te llevas una buena hijo...

En *La pasión según Microsoft*, por otra parte, vemos el flujo del pensamiento a alta velocidad en un texto que requiere su tiempo para poder

⁴⁰¹ Jornet, Alejandro (1999): «La ballena que atravesó un siglo, agonizando», en el prólogo de *Enciéndeme*, de Jorge Picó, Valencia, Universitat de València, p. 16.

ser descifrado, ya que sus significados son compactos: escribe el ordenador de Bill Gates dirigiéndose a él:

La vuelta al mundo, el contagio universal. WORLD WIDE WEB. Todos infectos de la misma manera de amor. (*Pausa*). Te propongo, pastorcillo extraviado, lo nunca visto... un cóctel mundano de formas y estilos, orgiásticas reuniones lingüísticas, Lázaro Carreter seducido, achuchones cibernéticos, significante y significado apareándose en el cuatro de la sirvienta, tú y yo *dancing cheek to cheek*, puntos, comas y puterío, destapes caligráficos, [...] Marchémonos bien lejos. Marruecos por ejemplo. [...] Seré como una Diosa caída del cielo. Resplandeciente entre los alborígenes. [...] Grandes titulares: *Personal Computer se inculturiza entre árabes prehistóricos, por amor al hombre*. Demasiado largo. Mejor: *PC abraza sin traumas al islamismo*.⁴⁰²

425 Otras veces el humor se vuelve ingenioso, con juegos de palabras pero ejerciendo a la vez una crítica. Veamos un ejemplo de *Náufragos*, habla Él en la primera escena:

La pituitaria, pi-tu-i-ta-ri-a, parece el nombre de una orden religiosa más que un órgano del cuerpo: “La Sagrada Orden de las Pituitarias” o “Nuestra Señora del Sagrado Corazón y de la Pituitaria”, “Las Pituitarias Descalzas” (*vuelve a sorber zumo ruidosamente*). Aunque claro también cuenta mucho el lugar desde donde se respira, no es lo mismo respirar desde la Castellana de Madrid, o el *Boulevard* Magenta de París, por ejemplo, «donde el aire está hecho un asco, que desde esta isla desierta... ¿desierta? (*grita*) ¿Eh! ¿Hay alguien?»⁴⁰³

⁴⁰² Picó, Jorge (1998): *La pasión según microsoft*, en *Art Teatral, Cuadernos de minipiezas ilustradas*, año X, n.º 11, edición bilingüe castellano y valenciano, reeditado (2005): en el número 20, p. 52.

⁴⁰³ Picó, Jorge (2001): «*Náufragos*», en *Teatrae*, n.º 3, en el monográfico Teatro Español Contemporáneo, Chile, Revista de la Universidad Finis Terrae de Santiago de Chile. El extracto es de la copia proporcionada por el autor, por eso no hay referencia de las páginas.

10.4.10 A modo de epílogo

Jorge Picó es un escritor muy importante para la Comunidad Valenciana, puesto que con su envergadura internacional enriquece la promoción de los dramaturgos valencianos. Su escritura, una cartografía de la conciencia humana y la lucha con los múltiples yoos que existen en una personalidad, nos presenta un ser humano que necesita una orientación para encontrar su propia voz y trazar su propio camino, libre. Es una escritura que no simplemente describe unos problemas de la vida humana, sino que va más allá, ilumina el mundo interior del hombre y su necesidad de una práctica espiritual. Aún así, sus textos no son nada didácticos, simplemente presenta el ser humano y sus crisis en la vida diaria. Sus obras, a veces difíciles de comprender en su primera lectura, requieren una reflexión y una mirada perspicaz para poder descifrar los símbolos. El público ante sus obras se reconoce y reflexiona sobre su propia existencia.

426

10.5 Abel Zamora y las relaciones humanas

10.5.1 Biografía

Abel Zamora nace en Barcelona en 1981. Como muchos autores de esta promoción es también una persona polifacética: actúa tanto en teatro como en cine o en series de televisión y escribe obras teatrales, guiones e incluso a veces es codirector de espectáculos.

Abel Zamora no tiene estudios de dramaturgia ni ha cursado talleres de escritura, por lo tanto podemos decir que es autodidacta y que escribe sus textos por intuición. Como él dice, escribe porque quiere crear historias, no porque tenga un tema en concreto en la mente. Crea un personaje y a partir de ahí teje la obra teatral. Quiere expresar emociones y situaciones en las que la gente, por un momento, pueda evadirse y dejar sus temas personales o

problemas para desconectar durante un rato e involucrarse en historias ajenas. «Solo quiero contar una historia que distraiga, que entretenga o que haga sentir o pensar, pero “el que sentir” o “el que pensar” lo pone el público»⁴⁰⁴. Como él confirma, mientras escribe una obra interpreta los personajes como si fuera un juego de improvisación.

Los autores que más le gustan del mundo de cine o del teatro son Todd Solondz, Alan Ball, Wong Kar Wai, Rodrigo García, entre otros.⁴⁰⁵

Tengo afinidad con los autores que intentan romper los tópicos. Los que no parten de clichés o relaciones que hemos visto una vez tras otra y exploran un poco más allá, los que sorprenden y los que no son previsibles... estoy muy cansado de ver en teatro burkas, mujeres maltratadas o personajes gays que solo son “gays” y que no tienen más entidad que su propia sexualidad. Cansado de los típicos adolescentes descarriados, etc... Me gustan y me siento afín con los autores que rompen un poquito con todo esto, con los que no son pretenciosos y huyen de pedanterías haciendo alarde del vocabulario que conocen intentando que todo sea poético, aunque tengan que hacerlo con calzador...⁴⁰⁶

427

En 2008 funda junto a Sergio Caballero la compañía Oscura Teatre. Con ella obtiene el éxito en la escena Valenciana con *Niño muerto vestido de payaso* (estreno 2011), *La indiferencia de los armadillos* (estreno 2009) o con *Canciones y amor con queso (para tomar aquí o para llevar)* (2011). Desgraciadamente la compañía cierra después de *Temporada baja* (estreno 2012).

Al contrario de otros autores de esta promoción, Abel Zamora no ha escrito ninguna obra en colaboración. Sí que ha colaborado en la dirección de obras teatrales, pero no en su escritura.

⁴⁰⁴ De la entrevista que le realizó la autora de este trabajo en 2011.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

10.5.2 Premios

La mayoría de los premios que se le otorgaron fue por su actuación, por mencionar unos ejemplos: *Nube de colores* (cortometraje) (2011), obtuvo el premio al mejor actor V Edición Festival Cortocomenius, *La indiferencia de los armadillos*: mejor actor en XIX Premios de la Generalitat Valenciana, entre otras. Este último fue premiado también como mejor espectáculo y mejor texto en esa misma edición.

10.5.3 Temas

Un elemento fundamental en las obras de Zamora es la situación trágica que viven los protagonistas y sus relaciones con los demás: en *Niño muerto vestido de payaso* se dibuja la relación de Dani y Fran, su degradación y la depresión que envuelve poco a poco a Fran por haber atropellado sin querer a un niño. Zamora, en esta obra, refleja con mucha maestría el mundo interior de los personajes y las fantasmas que los acechan. *Canciones y amor con queso (para tomar aquí o para llevar)*, retrata las vidas de unas personas que trabajan en un *fast food*. Cada persona arrastra sus propias preocupaciones: Bande quiere tener un novio y probar el sexo, Tito está enamorado de alguien que no le corresponde; junto con su hermana Toñi vive con su madre, que tiene serios problemas psicológicos. Paco se enfrenta con la muerte de su mujer y se siente culpable de su suicidio. Y todos estos personajes anhelan el apoyo y el abrazo. Algo parecido ocurre con los personajes de *El congelador*. Dos hermanos que no se llevan bien se quedan atrapados en el congelador de la carnicería que tienen. Con el paso de tiempo, los dos empiezan a sincerarse, a volver a encontrarse y amarse, hasta que llega lo inevitable: se congelan. Por mencionar alguna de sus comedias: en *Todas muertas* (2010) se presentan algunos de los personajes shakesperianos, los que tuvieron una muerte violenta: Julieta, Desdémona, Lady MacBeth, Ofelia. Sus tragedias, adaptadas a situaciones

cotidianas de nuestra era, causan risa. Por lo que podemos deducir de las tramas descritas, la posición del conflicto se encuentra dentro de sus obras, y por lo tanto es centrado. En general, en los textos de Zamora el asunto está muy bien descrito y no hay una simbología difícil de entender en sus obras, al contrario de las de Jorge Picó o de Xavier Puchades.

Un motivo que destaca en las obras de Abel Zamora son las canciones. Las vemos presentes en muchas obras: *Temporada baja* (2012), *Cistitis* (2010), *Niño vestido de payaso*. La mayoría de las veces tienen como objetivo amenizar, otras veces son un descanso agradable en el marco de un argumento marcado por la tragedia (*El congelador*), y en otras ocasiones cumplen el papel de un coro, como en la tragedia antigua: opinan sobre lo que vemos y dan más información sobre el argumento (*Niño vestido de payaso*).

429 10.5.4 Personajes

Los personajes de Abel Zamora están extraídos del mundo actual, poblado de simples ciudadanos que podrían vivir en cualquier ciudad (aunque sus referentes sean de la ciudad de Valencia) y provienen de la clase media o baja. A la mayoría de los personajes de Zamora no se les puede aplicar un análisis para encontrar protagonistas o antagonistas. Tampoco se caracterizan por los fuertes conflictos o diferencias que tengan entre ellos (lo contrario que sucede en los protagonistas de Cornelles), más bien sufren por una situación provocada por la vida. Si hay algún conflicto entre ellos, este estará casi siempre relacionado con emociones: celos de la mujer Ana hacia su marido Jaime, como por ejemplo en *El daño (duerme en el mueble de las cacerolas)*, obra inédita y sin estrenar (escritura 2010). Por otra parte, en *La indiferencia de los armadillos* tenemos un conflicto entre dos hermanos: Jonas es homosexual y su hermano, Guifre, acaba matándolo por no aceptar su condición.

En la mayoría de las obras los personajes son planos, no cambian a lo largo de la obra. En *El congelador* los dos hermanos son personajes redondos, porque pasan a tener una comprensión más profunda entre ellos; las emociones negativas que sentían el uno por el otro se metamorfosean en simpatía y amor.

Al contrario de los personajes de los otros autores pertenecientes a esta promoción, los protagonistas de la mayoría de las obras de Zamora no permanecen desconocidos. Si en otros autores los personajes son fragmentados y no se sabe nada de su vida (*Expuestos* de Juli Disla, *Paso a dos* de Pedro Montalbán), en las obras de Zamora los personajes tienen un pasado que contar, tienen una cierta prehistoria (tiempo anterior a la obra). Por ejemplo, en *Todas muertas*, los protagonistas cuentan una parte de su vida y cómo murieron. Lo mismo sucede en *El congelador*, en la que los dos hermanos narran sus deseos, momentos de su juventud, infancia o del pasado no común, o revelan cuál fue la relación con su padre o con alguna novia.

430

10.5.5 Estructura

Abel Zamora utiliza la estructura clásica con exposición, nudo y desenlace. Los hechos se presentan de manera lineal. Le interesa más reflejar el mundo interior y las emociones de los personajes en relación con la situación problemática que experimentan en sus vidas, por eso el uso de este tipo de estructura resulta muy adecuado. Igualmente, las estructuras de sus obras son cerradas, puesto que tenemos un argumento claro y hay una conexión estrecha entre las diferentes escenas. En *Todas muertas* tenemos varias analepsis, ya que los personajes en un monólogo cuentan su pasado y cómo encontraron la muerte. Normalmente tenemos finales cerradas en las obras, excepto en *Canciones de amor con queso* y *Cistitis*, en las que, aunque hay un final, podría mediar una continuación de las historias. Es como si los

espectadores hubieran visto una parte de las vidas de los personajes y estas siguieran después de la obra. Con eso no queremos decir que la obra quede inacabada y el espectador pueda poner un final, sino que el autor se centra en un determinado período de la vida de los personajes.

10.5.6 Espacio

Como hemos mencionado, las obras de Abel Zamora tratan de las emociones humanas y de las situaciones extraídas de la vida diaria, y por ello las historias se desarrollan en las casas de los personajes, en el trabajo o en los bares. Por ejemplo, en *Niño muerto vestido de payaso*, contemplamos solo un espacio a lo largo de la obra, la casa de la pareja donde quedaron encerrados después de matar a este niño. Los remordimientos de conciencia enloquecen y corroen poco a poco a Fran. Tenemos un único espacio también en *El congelador*.

431

10.5.7 Tiempo

Como hemos mencionado, a Abel Zamora le gusta seguir un orden lineal de los hechos. Otro rasgo suyo es que varias veces en sus obras asistimos a la simultaneidad de espacios y del tiempo. Es decir, contemplamos dos espacios simultáneos pero diferentemente iluminados en escena y en los que los personajes pronuncian unas frases alternando. Eso ayuda a contemplar el mundo interior, los conflictos o los pensamientos de los protagonistas en paralelo e intensifica lo trágico de la situación. Un ejemplo podemos apreciarlo en la escena 16 de *La Indiferencia de los armadillos*, donde Jonas y Pedro alternan sus pensamientos justo antes de que Guifre mate a Jonas, su hermano.

Aunque las obras están ubicadas en el mundo actual también podrían ser representadas y vigentes para otras épocas, debido a que sus temas retratan el ser humano y sus conflictos. Naturalmente, habría que cambiar elementos en el texto y sustituir las referencias de nuestra era por las de la época representada por el director.

10.5.8 Lenguaje

Los personajes de Zamora son gente simple, no son ni intelectuales, ni científicos, tampoco se presentan con una rica educación. Por lo tanto, el lenguaje que utilizan es muy coloquial, repleto de referencias del mundo de la moda, de las series de televisión, del cine o de la música.

432

El humor de las obras se basa en situaciones absurdas, como por ejemplo en *Todas muertas*, donde aparece Che (Shakespeare) y Lady Macbeth, quien dice: «Déjame que le envenene, por favor, solo un poquito, solo poquito...»⁴⁰⁷.

En otras ocasiones el humor es pícaro y caricaturesco, como en *Cistitis* donde los personajes parecen obsesionados con el sexo. Otras veces es desgarrador, como el monólogo de la madre que perdió a su hijo en *Niño muerto vestido de payaso*:

No sabes lo que es perder hasta que no... no es como perder un brazo o una pierna o un brazo y una pierna, es como que te cojan el corazón y jueguen a fútbol con él en un campo lleno de gravilla... es tener cristales de bombillas dentro de los ojos y frotarte fuerte... el martillazo... ¿Cómo quieren que vuelva a la vida si no tengo corazón, si me sangran los ojos? No puedo ver nada, señora. [...] Estoy yendo.

⁴⁰⁷ Zamora, Abel (2012): *Todas muertas*, en *Stichomythia*, n.º 13, p. 12. <http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/Todas%20Muertas.pdf> (consultado el 1/5/2015)

Trecca Simone sostiene que un elemento importante en las obras de Abel Zamora son las numerosas referencias recogidas de la actualidad: de las películas, del cine, de la música, del mundo artístico. Recoge marcas locales y nacionales como los productos de Hacendado y Mercadona, hace irónicas alusiones a Isabel Pantoja, a Merche, a Luis del Olmo, etc.⁴⁰⁸

Esto hace que sus piezas puedan considerarse, en cierta medida y dentro de límites muy precisos, como una expresión de ese nuevo costumbrismo al que hace referencia Ragué-Arias, 2000: 47-48). Sin embargo, es necesario matizar este concepto, sobre todo si tenemos en cuenta que todas esas referencias locales aparecen al lado de otras que, en cambio, pertenecen al patrimonio pop global [...]. Se trata de una mezcla muy equilibrada que confiere a muchos de estos personajes dramáticos, la mayoría de ellos pertenecen a las clases sociales menos acomodadas [...]. Una forma, pues, de costumbrismo de aldea global suele conformar el tono general de la mayoría de las piezas de Abel Zamora, sin convertirse, no obstante, en su esencia dramática.⁴⁰⁹

433

10.5.9 A modo de epílogo

Abel Zamora es un autor que ha conocido el éxito en la escena valenciana. Desgraciadamente, las condiciones económicas y políticas adversas hacia la cultura tienen como resultado el cierre de las compañías, como sucedió a Oscura Teatre, y la búsqueda de trabajo en otras ciudades. Actualmente, Zamora se encuentra en Madrid y desde allí sigue su actividad como actor y escritor.

⁴⁰⁸ Trecca, Simone (2014): «El teatro de Abel Zamora», en *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, de vv. aa., ed. Castillo Romera, José, Madrid, editorial Verbum, pp. 189-190.

⁴⁰⁹ *Ibíd*em p. 190.

11. Conclusiones

11.1 El estilo de la escritura de Gabriel Ochoa⁴¹⁰

Gabriel Ochoa es un autor que experimenta con la escritura, probando distintas maneras en la creación de textos. Lo hemos visto en *Papilas gustativas*, en *Mi camiseta, tus zapatillas, sus vaqueros* o en la adaptación de un ensayo como *Deseo y placer*. Para él, «Querer es crear»⁴¹¹, y «Escribo por necesidad, por la necesidad de querer».⁴¹² Dice: «Valoro cosas que no tenía que valorar / Y subvaloro otras / Como una sonrisa / He subvalorado tantas veces una sonrisa que me parece sonrojante y ahora me paso la vida buscando sonrisas y besos fugaces de los que dejan colorete y hacen pedorreta en la mejilla».⁴¹³ Para el autor, las vivencias sencillas de la vida diaria son un constituyente importante de la felicidad; una sonrisa, poder estar en familia, las relaciones en pareja, los recuerdos; y exactamente estos elementos son los que prevalecen en sus obras en general, tanto en *Mi camiseta...* como en *Den Haag*.

435

Los temas que aparecen en las obras de este autor giran alrededor de las relaciones humanas, en pareja o en familia. Las historias están sacadas de la cotidianidad, son historias cercanas y reconocidas de nuestro alrededor. Son historias sencillas, sin recursos trágicos o cómicos, no vemos tampoco rasgos *extravagantes* en las historias. La obra que presenta un poco más un elemento trágico en su argumento es *El alma de los trenes*, aunque el final es muy optimista. Otro tema subyacente en el argumento es el ser humano y su relación con la ciudad, la soledad, la alienación, la pérdida de la identidad hasta convertirse en un individuo impersonal: *El alma de los trenes* o en *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)*. Las condiciones inhumanas en el trabajo se

⁴¹⁰ En el «catálogo» del anexo se reflejan todas las obras de estos tres autores, los estrenos y premios con todo detalle.

⁴¹¹ Ochoa Gabriel (2003): «50 Asas», en *{Las}memoria*, Valencia, Acotaciones en la caja negra, n.º 2, p. 43.

⁴¹² *Ibídem*.

⁴¹³ *Ibídem*.

tratan en las obras *El optimismo*, *El alma de los trenes* y en *Se necesitan ascetas* donde el ser humano, esclavizado por su trabajo, pierde su ilusión por la vida y sus sueños, se siente infeliz en definitiva. La obra *Eferalgán* trata de los sueños, así como *Mi camiseta, tus zapatillas, sus vaqueros* (aunque esta también trata de la subjetividad en la percepción de las vivencias). La memoria caracteriza *Papilas gustativas* y *50 ASA*, (*o cuando una filmación en super 8 te provoca una duda*). Por lo tanto, los temas que interesan a Gabriel Ochoa giran alrededor del sujeto y de su relación con los otros y a todo ello le interesa enfocarlo desde la serenidad y el optimismo. En sus obras solo podemos hablar de conflictos secundarios, un argumento-excusa para destacar y valorar la sencillez en nuestras vidas diarias y encontrar su belleza.

436 En relación con la evolución dramática de este autor, podemos observar que su proceso creativo presenta las siguientes características: en un principio, escribe obras que luego se representan en escena (una manera tradicional de hacer teatro). Un giro diferente puede apreciarse cuando en 2009 su arriesgada obra *Mi camiseta, tus zapatillas, sus vaqueros* combina el teatro con el cine. Y podemos apreciar otro aspecto original cuando en 2011 experimenta una nueva manera de crear una obra teatral, pues *Papilas gustativas* carece de texto previo. El director marca pautas a los actores para que ellos creen sus propias historias, a la vez que les estimula para llevar a cabo distintos juegos. Mientras los ensayos avanzan, las acciones se concluyen y adquieren su forma final. A continuación, tendríamos la obra que más destaca por mezclar hechos reales con ficticios es *Den Haag*. Se basa en la correspondencia mediante correos electrónicos entre los miembros de su familia para crear un espectáculo.

Como resultado del realismo, en sus obras los personajes se nos presentan como *reales*, es decir: podrían ser perfectamente gente que conocemos de nuestro entorno. Personas con humanidad, con sentimientos, con sus lados oscuros, que se enfrentan a problemas de hoy en día: encontrar

un trabajo con buenas condiciones y no estar esclavizados por uno inhumano, encontrar su pareja, vivir feliz en familia, conservar los recuerdos de lo vivido como algo sagrado que les identifica y caracteriza, porque al fin y acabo son el resultado de estas vivencias.

Los personajes que más aparecen en sus obras no son conflictivos más allá de los problemas corrientes que atrae consigo nuestra sociedad. No son trágicos como igualmente no lo son las historias de las obras. El autor quiere subrayar y revalorizar la vida diaria y destacar que si nos fijamos en los momentos corrientes podemos estar satisfechos de los que nos ofrece la vida misma; también apuesta por vivir en el presente y apreciarlo sin necesitar golpes de suerte o tragedias para valorar lo que tenemos: la familia, la sonrisa de un amigo, el beso, etc.

437

En cuanto a los espacios en los que se mueven los personajes, estos son realistas o, si se prefiere, verosímiles: la casa, el trabajo, la ciudad, los centros comerciales, los aeropuertos (en la obra *Camberra*); o los espacios de diversión: el cine, la discoteca, las cafeterías, etc. Todos aquellos son los lugares donde más florecen las relaciones humanas. Además, todas las historias se ubican en nuestro mundo actual, otro rasgo que muestra que las obras de Gabriel Ochoa son como cuadros de nuestro presente.

El gusto por jugar con la realidad y la ficción no lo vemos solo en la combinación de la documentación con lo ficticio, sino también en el juego con los distintos niveles de la realidad de una obra teatral. Por ejemplo: en la obra *Mi camiseta, tus zapatillas, sus vaqueros*, vemos que se representa en tres versiones distintas cómo fue la ruptura entre Toni y Lorena. Los diálogos eran los mismos pero cambiaban el espacio, la actuación y el vestuario y el tono del diálogo. Igualmente, los personajes se mueven entre el sueño y la realidad: Héctor se duerme en la biblioteca y se escenifican sus sueños.

Su faceta de cineasta se hace muy patente en la manera de dirigir *Mi camiseta, tus zapatillas, sus vaqueros*. En ella, hubo momentos en que el director guiaba la mirada del espectador como si pasara por la lente de una cámara de rodaje; por ejemplo, cuando los espectadores tenían que observar desde fuera por la ventana lo que sucedía dentro de la biblioteca, o al principio cuando estuvieron en la tienda del mercado. O bien cuando se intentaron representar prolepsis y sueños como si se tratase en realidad de una película. Lo mismo ocurre con el cambio de los espacios, el público presencia las escenas en distintos espacios como si estuviéramos en el rodaje de una película. Por otra parte, en *El alma de los trenes* hay escenas que en vez de ser escenificadas se proyectan en pantalla. Un sistema muy influenciado por el cine, para solucionar el continuo cambio de espacios que requiere *El alma de los trenes*.

438 Gabriel Ochoa, como ya hemos visto en el análisis de cada obra, utiliza otros medios tecnológicos. Grabaciones auditivas, video-conferencias por *skype*, correos electrónicos... Su obra, acorde con la actualidad, incluye los medios de comunicación que utilizamos en nuestras vidas: internet, televisión, cine, móviles, etc.

Otro rasgo es que en el mismo texto menciona el proceso creativo, es decir, se explicita cómo se creó la obra, cuáles eran las reglas del juego o los objetivos o qué quiere decir el autor con esta creación dramática. Ejemplos de ello lo encontramos en *Den Haag*, *Papilas gustativas* y *El optimismo*. En esta última, vemos integrada en un lateral de la escena a la supuesta autora de la obra, escribiendo lo que el público ve que está ocurriendo en el escenario principal. Además, cuando el personaje conoce a la autora y ha descubierto que lo quiere matar, cambia el rumbo de su vida. Nos recuerda la obra de Unamuno, *Niebla*, donde hay un encuentro similar, aunque, en ella, el protagonista no se salva de su muerte fatídica como en *El optimismo*. Como hemos señalado otras veces, ve siempre el lado positivo de la vida y cree que

los personajes pueden salir de los apuros en los que se encuentran. No hay callejones sin salida para Gabriel Ochoa.

Por último, me gustaría comentar que hay dos textos que no llevan signos de puntuación (aparte de interrogaciones y puntos suspensivos): *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)* y *50 ASA, (o cuando una filmación en super 8 te provoca una duda)*. Y es que la temática del texto *Siempre...* se refleja también en su forma de escritura: la desorientación del ser humano urbano y la angustia que le causa. Y, por otra parte, en *50 ASA* la memoria atrae imágenes sin orden y sin pausa, por lo tanto somos testigos de un monólogo interior.

Gabriel Ochoa con sus creaciones, al tratar lo humano, la vida diaria, los sentimientos, etc., hace que el público se reconozca en sus personajes y en las historias que viven. El espectador de sus obras se identifica con ellas, se representa. Mediante este proceso, el público puede darse cuenta con más profundidad de cómo es su vida o cuáles son los problemas. Por ejemplo, en *El alma de los trenes* vemos que al final los personajes abandonan sus vidas esclavizadas para poder vivir libres y seguir sus sueños. En definitiva: podemos afirmar que en las obras de Gabriel Ochoa hay una salida, hay una respuesta esperanzada que quiere transmitir a su público: vivir la realidad a través de una obra, y en este proceso el espectador puede sentirse incitado a que busque una salida a sus problemas. Aunque esta llamada es muy sutil, muy indirecta, porque el teatro de Gabriel Ochoa no es para nada didáctico. Incluso, indica que hay que aceptar la realidad para poder salir de esta si no es del todo agradable, como por ejemplo en *Mi camiseta, tus zapatillas, sus vaqueros* en la que Toni tiene que aceptar la ruptura con su novia Lorena y superar su depresión. Por todo ello, la obra de Gabriel Ochoa se caracteriza principalmente por su humanidad y aunque sus historias no son trágicas, chocantes o sorprendentes nos hacen conectar a fondo con nuestro ser.

11.2 Xavier Puchades y su mundo ficticio

Xavier Puchades es un autor que ha experimentado en sus creaciones y ha buscado maneras de escritura que van más allá de la forma convencional de hacer teatro; es decir no se ha limitado a escribir un texto y luego escenificarlo. Ha buscado una ruptura con las formas establecidas de hacer teatro. En los espectáculos del Teatro de los Manantiales, en obras como *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* (estreno 2002), *Galgos* (estreno 2005) y *Escoptofilia* (estreno 2000), prevalecen la imagen, la acción y los cuadros situacionales. Son obras coescritas con Arturo Sánchez Velasco, y el resultado final contó también con la aportación del director Ximo Flores, los actores y la escenógrafa Martina Botella. Para ellos el carácter rupturista, lo chocante, lo absurdo, las imágenes fuertes —a veces difíciles de ser interpretadas por los actores— eran más capaces de mostrar los problemas de la sociedad y alertar al espectador que mediante una obra de factura clásica con su hilo narrativo y su estructura tripartita. Por lo tanto, estos espectáculos no tienen una narración concreta y no existen textos que simplemente se escenifiquen, porque los textos son meros guiones que describen la acción escenificada. Por poner un ejemplo, trasladamos las palabras del autor sobre *Escoptofilia*:

Escoptofilia era una obra que giraba en torno a lo visual —como el mismo título indica— y los escritores sospechábamos que la palabra iba a jugar en desventaja. Sin embargo, el proceso de trabajo colocó, finalmente, a la palabra y a la imagen en igualdad de condiciones para mantenerse en un continuo conflicto escénico, en una constante dialéctica. El punto de partida era el siguiente: escritura de textos que generasen acciones y acciones que generasen nuevos textos. Para lograrlo, la presencia regular de los escritores en los ensayos fue y es fundamental. La idea es que tanto textos dramáticos como escritura escénica nazcan de una forma simultánea, de modo que si el texto compartía una propuesta escénica más o menos problemática, su

resolución escénica incida en el texto inicial ajustándolo y modificándolo.⁴¹⁴

Incluso, en la obra *Desidia* (estreno 2003), creación exclusiva de Xavier Puchades, se sigue el mismo modelo, pese a que aquí hubo una narración, aunque poco perfilada y subyacente. En consecuencia, el autor adopta las directrices de Rodrigo García:

En 1991, Rodrigo García, comentaba que había que «acabar con las estructuras del espectáculo. Acabar con la duración aproximada del espectáculo. Estar predispuesto cada artista a encontrarse con formas que no sean ni representación teatral ni acción. Ni performance ni instalación. Sino lo Inclasificable».⁴¹⁵

Las obras de Xavier Puchades para el Teatro de los Manantiales se caracterizan por la convivencia de un amplio abanico de lenguajes artísticos: video-proyecciones, grabaciones, fotografía... con un claro predominio de la performance. Lo que ocurre en estas obras lo describe muy bien Antonio Sánchez:

En los años ochenta, como consecuencia de una vuelta a los límites, se produce una teatralización del performance y una apertura del teatro a las estrategias de éste, que se suma a las más estrecha vinculación de danza y performace y danza y teatro. El tipo de relación entra las artes que surge de esos desplazamientos ya no puede ser caracterizado como interdisciplinar, sino más bien como transdisciplinar. [...] Ya no se trata de artistas de que los artistas colaboren cada uno desde su especialidad, o que se tomen materiales de otros especialidad, sino de que un creador o un grupo de

⁴¹⁴ Puchades, Xavier (2003): «Palabras cansadas respiran agitadamente en la escena...», en (vv. aa.) *La palabra en la escena, (Acción Teatral de la Vallidigna III)*, edición Monleón, José y Nel, Diago, colección teatro siglo XXI, serie crítica, Valencia, Universitat de Valencia, p. 145.

⁴¹⁵ Puchades, Xavier (nov. 2001): «Nuevas tendencias escénicas, Hacia un teatro inclasificable», *Acotaciones en la caja negra*, n.º 5, p. 10.

creadores transiten libremente por los espacios estancos tradicionales.⁴¹⁶

En cuanto a la temática, las obras coescritas con Arturo Sánchez trataron en sus distintas situaciones dramáticas temas como la educación de los hijos, el nacimiento y la muerte, la fertilización artificial mediante óvulos o espermias de donantes, la rutina en el trabajo, la barrera entre lo privado y lo público, el aburrimiento del ser humano, la vida en pisos de condiciones inhumanas, etc.

Para las obras que presentan una narración clara, como es el caso de *Ácaros* (estreno 2003), *Azotea* (estreno 2002), *Bienestar* (lectura dramatizada 2008), etc., observamos que los argumentos son extraídos de la actualidad o tratan principios universales. El tema de la amistad y el suicidio es lo que trata la obra *Azotea. Desaparecer* (editada 1999) por otra parte nos habla de la existencia, la identidad, la inmigración y la soledad. La obra *Sima* (escritura 1998-99) es una continuación de la obra *Azotea*, en espacios paralelos: en *Azotea* todo sucede en lo alto de un edificio, mientras que en *Sima* las protagonistas están en el espacio cerrado y hermético de los aseos de un centro comercial en la planta baja. *Sima* trata la distancia generacional. Con *Ácaros* volvemos a espacios oscuros y siniestros, como el espacio de *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*, y allí nos encontramos ante una familia que ha perdido la condición humana y vive bajo tierra en el metro. *Desapercibir* (estreno 2001) es una obra que trata de nuevo la inmigración y el desamor. *Erosión* (escritura 2001-3) es una obra que nos presenta varios problemas de la actualidad valenciana: los desahucios y la destrucción del medio ambiente para la construcción de centros comerciales, la migración, el aburrimiento del ser humano que vive en un mundo donde ya está todo

442

⁴¹⁶ Sánchez, José Antonio (1997): «La transformación de la mirada en la escena contemporánea», (vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 2, V Muestra de teatro español de autores contemporáneos, p. 61.

conseguido. *Zero responsables* y *Bienestar* tratan la política, la corrupción, la traición y las relaciones frágiles de una familia de políticos. *Después* (estreno 2006) es una obra de estilo diferente que las otras, es más poética y trata el desamor en las relaciones de pareja. A pesar de lo difícil que puede resultar una ruptura de pareja el final es muy optimista.

443 Casi en todas sus obras que contienen una narración clara se sigue el orden cronológico de los acontecimientos y no aparecen interpolaciones de otras historias u argumentos ajenos a la principal. Sus finales suelen ser chocantes y sorprendentes, como por ejemplo sucede con las obras *Azotea*, *Ácaros* o *Desaparecer*. Si en los textos de Gabriel Ochoa los temas eran más propios de la vida cotidiana sin casos sorprendentes, en los de Xavier Puchades lo que predomina es lo chocante, tratando igualmente temas de la vida diaria pero demostrando su lado oscuro, su decadencia, lo que no se ve a simple vista, como pasa en las obras *Ácaros*, *Desidia*, *Desaparecer* o *Sima*. Por eso, sus obras se caracterizan en varias ocasiones por el absurdo, lo raro, lo surrealista, lo inusual y los mundos de otra realidad, por mucho que traten temas o lugares aparentemente extraídos de nuestra realidad. Unos ejemplos: en *Azotea* dos hombres se citan para suicidarse sin motivos explícitos y durante toda la obra el espectador vive la intriga: los personajes mencionan que han quedado para «hacer algo» que no se revela hasta el suicidio final. En *Desaparecer* la protagonista durante la obra está buscando su bolso (y por lo tanto su carné de identidad, entre otros objetos), pero finalmente decide abandonar su identidad y desaparecer. Otro elemento que caracteriza la obra del autor es el uso de una rica simbología requerida de su propia decodificación para comprender el espectáculo. Eso permite varias lecturas de un mismo hecho y hace que sus obras tengan una riqueza excepcional. Sus espectáculos, por consiguiente, no son fáciles de comprender, están destinados a un público que desee ejercer su capacidad de reflexionar. En este último aspecto tiene mucha semejanza con el estilo de Arturo Sánchez

Velasco, quien igualmente utiliza una fuerte carga simbólica en sus obras. Por mencionar unos ejemplos: en *Ácaros*, cuando llevan la dependienta a la «madriguera» de esta familia, le ponen una capucha con una sonrisa dibujada. En *Sima* las paredes de los servicios del centro comercial están mojadas por agua salada porque en su exterior está el mar. En *Desaparecer* la protagonista deja en la comisaría su bolso con el carné de identidad, las llaves de su casa, la tarjeta para trabajar en la fábrica, etc. Son hechos que necesitan una explicación por parte del espectador.

444 Por otra parte, Xavi Puchades escribe textos en los que, después de dar una descripción de los fenómenos sociales que le interesan, pasa a ofrecer ideas, como una especie de guía o consejos al espectador. En estos casos evita cualquier tipo de simbología, le interesa más comunicarse directamente con el público y concienciarlo. Un ejemplo lo vemos en la obra *Desidia*: «No compraré en las rebajas de los grandes almacenes / intentaré volver a la amabilidad de los pequeños comercios cuando ya no existan». Recursos parecidos aparecen en la obra *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*. Hay autores que consideran que en las obras teatrales no se debe hablar de problemas actuales para denunciar o proponer soluciones, como lo subraya Luis Miguel González Cruz, porque «de eso se ocupan los periódicos y el congreso de los diputados»⁴¹⁷. Sin embargo, consideramos que el teatro también es un hecho político, una asamblea, donde se revela la ideología del autor. Por eso, no consideramos inoportunos los recursos tan directos de «dar consejos», como por ejemplo los que utiliza Xavier Puchades. Algunas veces el ser humano vive tan desorientado que necesita unas *aclaraciones* directas y unas sugerencias. Es lo que Josep Lluís Sirera afirma: en 2000 surge un teatro:

⁴¹⁷ GONZÁLEZ CRUZ, Luis Miguel (2007): «El teatro: manual de instrucciones», en *Escribir para el teatro*, de vv.aa. n.º 2, Colección Laboratorio Teatral, XV Muestra de teatro español de autores contemporáneos, Alicante, p. 87.

crítico con los mecanismos profundos de la sociedad: las estructuras sociales básicas (las familiares), la incapacidad del individuo para ser libre en la sociedad actual, los mecanismos de control ideológico (*mass media*, educación, etc.). Se tratará de un teatro de denuncia, donde las alternativas o la visión optimista típica del teatro de las izquierdas clásicas estará ausente, reemplazada por un cuestionamiento profundo de la realidad.⁴¹⁸

Los personajes que habitan las obras de este autor tienen una gran variedad. Por una parte, tenemos personajes que presentan todo un perfil corriente, como si fueran extraídos de la vida cotidiana a la escena. Tales son Ana en *Desaparecer* o los dos hombres de *Azotea*. O en *Después*, una pareja que se ha separado, tan normal que podría ser cualquiera de nosotros en su lugar. No obstante, existen otros personajes que pertenecen al mundo decadente, oscuro y siniestro: El chico que encuentra Ana en la playa que lleva su perro de paseo para perseguir y comer las «sombras itinerantes», es decir los inmigrantes. O la familia de *Ácaros* que en sus actos rozan lo esperpéntico. Afirmo Xavier Puchades sobre los personajes y los actores:

445

[...] no hay personajes, hay amagos de personajes, restos de personajes, antipersonajes que se niegan a serlo... La presencia actoral se evidencia por sí misma, difuminando las fronteras de lo ficcional hasta donde es posible. Hay cierta idea de coralidad final, una tendencia «rapsódica» (Sarrazac) en los monólogos y una forma de «pieza paisaje» (Vinaver) en los diálogos que diluyen los contornos de la identidad de quien habla.⁴¹⁹

Y también sobre la relación texto y actor:

⁴¹⁸ Sirera, Josep Lluís (2000): «La estructura teatral de los ochenta y noventa* (dramaturgia de autores contemporáneos)», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, de vv. aa. V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 94-95.

⁴¹⁹ Puchades, Xavier (2003): «Palabras cansadas respiran agitadamente en la escena...», en (vv. aa.) *La palabra en la escena, (Acción Teatral de la Vall d'ignia III)*, edición Monleón, José y Nel, Diago, colección teatro siglo XXI, serie crítica, Valencia, Universitat de Valencia, p. 148.

Los actores no se identifican con el texto, tampoco se distancian completamente, por momentos se convierten en «molinos para moler el texto» como diría Kantor, o «mastican el texto» como sugiere Valère Novarina. Lo mastican y tragan lo que les gusta, el resto lo escupen. [...] El actor no elimina los matices expresivos, pero los mantiene a raya desde una interpretación contenida o influida por algún tipo de acción física agotadora o de desconcertante contextualización.⁴²⁰

En cuanto a los tipos de espacio más frecuentes en las obras de Xavier Puchades, podemos decir que, en aquellas que carecen de todo hilo narrativo, el espacio queda en segundo plano y la mayoría de las veces es abstracto. Para las obras con una narración concreta, los espacios son indistintamente abiertos o cerrados: puede ser la azotea de un edificio muy alto, como en la obra homónima, o distintos lugares de una ciudad con acceso al mar (*Desaparecer*), o pueden ser espacios herméticos, como aquellos de *Ácaros*: una casa subterránea, como una madriguera, o la cabina de venta de billetes en una estación de metro. El mismo autor afirma:

No soy muy aristotélico, creo, pero tengo cierta obsesión por una peculiar unidad de tiempo y espacio. Mi deseo es condensar las palabras en lugares abiertos y en un solo día. Quiero que estos personajes sientan el paso de la mañana a la noche, que gocen del lento paso del tiempo que es empujado por sus propias palabras. Posiblemente las últimas. Por eso, hablan tanto, lo suficiente para delatar y delatarse, para delatarnos.⁴²¹

Estas características las cumplen perfectamente obras como *Azotea*, que dura un día, el que los dos personajes pasan en la azotea de un edificio alto

⁴²⁰ Ibídem, pp. 146-7.

⁴²¹ Puchades, Xavier (1999): «Escribir teatro al borde de los puntos suspensivos», (vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 4, VII Muestra de teatro español de autores contemporáneos, p. 21.

justo antes de suicidarse. O en *Desaparecer*, donde la protagonista pasa una noche entera buscando su bolso perdido en la playa antes de desaparecer ella también.

En cuanto a la época escogida para situar sus obras, Xavier Puchades utiliza la época actual. Aunque normalmente no utiliza sucesos temporales para situar la obra en un año concreto, sin embargo, en algunas el ambiente o las noticias empleadas la sitúan en el mundo actual, especialmente aquellas que están coescritas con Arturo Sánchez Velasco. Los textos sin referencias temporales podrían ubicarse en cualquier época, y si algún director deseara situarlos en un pasado remoto bastaría con un previo cambio de vestuario por ejemplo.

El lenguaje directo, claro y el registro coloquial son otras de las características de las obras de este autor. Los textos son realistas, quieren describir el entorno del ser humano del siglo XXI, por lo tanto el registro coloquial es el registro más cercano al espectador. El mismo autor describe su discurso:

447

[...] está más desestructurado, prevaleciendo el grito y la queja, el flujo de consciencia, discursos un tanto ingenuos que transitan por la mediocridad y la intolerancia sin desechar momentos de poeticidad inesperada.⁴²²

Xavier Puchades describe el tipo de textos que utiliza y la fórmula:

[...] a mí me gusta trabajar con los que podríamos llamar «palabras carroña»: los despojos lingüísticos que nos dejan los medios de comunicación; pero también con la lengua más cotidiana, la de los lugares comunes, que trato de reventar para convertirlos en «lugares

⁴²² Puchades, Xavier (2003): «Palabras cansadas respiran agitadamente en la escena...», en (vv. aa.) *La palabra en la escena, (Acción Teatral de la Vall d'ignia III)*, edición Monleón, José y Nel, Diago, colección teatro siglo XXI, serie crítica, Valencia, Universitat de Valencia, p. 146.

enrarecidos», tras pasarlos por el filtro de un obsesivo uso subjetivo. Desde el uso de la palabra se busca, igualmente, nuevas tensiones, y entre las palabras carroña o los lugares enrarecidos podemos insertar algún fragmento, manipulado o no, de ensayos sociológicos, históricos, filosóficos, etc.⁴²³

En obras que denuncian problemas de la sociedad, el lenguaje se vuelve preciso y no tiene reparos en dejar *las cosas claras* describiendo lo que siente el personaje; por añadir un ejemplo según la cita anterior:

Estoy rota, agrietada, si me empujan, si me soplan me haré pedazos /
Escucho mis grietas, por ellas escapa mi voz / El hilo de mi voz con
un anzuelo en su extremo / Un anzuelo que se agarre a alguna oreja a
la que poder gritar / Estupideces, ¿qué se puede esperar de mí que lo
he tenido todo en la vida?⁴²⁴

448

Las obras de Xavier Puchades se caracterizan no solo por el realismo que prevalece en las últimas décadas, sino también por llevar la mirada más al fondo en la sociedad y mostrarnos fenómenos que no se captaban a simple vista. Él mismo opina «que el teatro debe contaminarse también de otras disciplinas artísticas y conocer las estrategias narrativas de la televisión (publicidad, noticias, *talk show*, *reality show*...). El teatro debe encontrarse de nuevo *en la realidad*».⁴²⁵ En una época en que el bienestar hacía que el ciudadano viviese despreocupado sin interesarse por los problemas de su entorno, Xavier Puchades buscaba impactar con sus textos, provocar la reflexión, hacer que el espectador viera más allá de su euforia económica, o su afán consumista, se concienciara ante temas políticos y despertara. Lo vemos

⁴²³ Puchades, Xavier (2003): «Palabras cansadas respiran agitadamente en la escena...», en (vv. aa.) *La palabra en la escena, (Acción Teatral de la Vall d'igna III)*, edición Monleón, José y Nel, Diago, colección teatro siglo XXI, serie crítica, Valencia, Universitat de Valencia, p. 147.

⁴²⁴ Fragmento de la obra inédita *Escoptofilia*.

⁴²⁵ Puchades, Xavier (nov. 2001): «Nuevas tendencias escénicas, Hacia un teatro inclasificable», *Acotaciones en la caja negra*, n.º 5, p. 10.

en sus textos de *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio* en los que, mediante un lenguaje directo, intenta hablar de la vida de los ciudadanos y ofrecerles soluciones:

449 Tu respiración es precaria Los momentos más intensos suceden cuando te oyes respirar cuando te oyen respirar Empecemos a escuchar la respiración del otro Peguemos nuestro oído al pecho más próximo para saber que todavía estamos vivos Una buena razón para no perder la esperanza Otros ya están muertos Hay que hacer algo Deja de coger aire para meter la cabeza donde te ahogas Deja de decir que te va bien que vas tirando que no te puedes quejar y quéjate y deja de irte estirando hasta partirte Mi abuela decía: no puedo partirme en dos no puedo partirme y nosotros nos partimos en seis en ocho en cien dispersos en fragmentos No somos nada Hay que volver a compartir la respiración en las calles vamos a sacar sillas a la calle a comer bocadillos de tortilla y a hablar del tiempo hasta que nos lo prohíban y, entonces, estarán perdidos La inseguridad ciudadana se alimenta de tu inseguridad personal laboral sexual La incomunicación no se produce por generación espontánea No permitamos que el trabajo nos elija No nos ganamos la vida: nuestra vida le cuesta dinero a otro unos pocos billetes al mes: casa, comida, ropa y ocio Así saqueamos nuestros cuerpos Los estudios con más salida profesional caducan La competitividad beneficia a muy pocos⁴²⁶

Por último, habría que hablar de las etapas en las que se divide su obra. El mismo autor nos proporcionó un catálogo digital con sus obras divididas del siguiente modo: en «Díptico de las mutaciones (1998-1999)» entraban *Azotea* y *Sima*. Estas dos tienen la característica común de la presencia de lo sobrenatural, algo ausente en las demás obras. En «Tríptico de la desaparición (1998-2003)» se incluían *Desaparecer*, *Ácaros* y *Erosión*. Luego, estaban las obras

⁴²⁶ Fragmento de la obra inédita *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*. El texto no tiene signos de puntuación.

«Breves (2001-2002)» con *Temporal* (2001) y *Desapercibir*. A las obras breves podríamos añadir nosotros *Tampoco* y *Tú no sabes con quién estás hablando* (estreno 2009). Y también podríamos hacer una categoría para incluir las de tema político: *Bienestar*, *Tápate los ojos y abrázate a la nómina* (coescrita con Arturo Sánchez, para *Zero Responsables*, estreno 2010), *El mentider* y *Una indígena els va guiar a través de les muntanyes* (ambas estrenadas en 2012). Otra observación que podemos hacer respecto a Xavier Puchades es que, a partir del 2010, cuando se estrenó *Zero Responsables*, su escritura dio un giro diferente. Empezó a escribir obras con un claro tema social o político, es decir sus textos están comprometidos con la ciudad y la sociedad en que habita. Su actividad es muy parecida a la de Jorge Picó: ambos utilizan las redes sociales para reclamar injusticias, o medidas erróneas que adopta el gobierno, apoyar grupos sociales, la cultura o los derechos humanos.

450 En resumidas palabras Xavier Puchades es un autor muy sensible ante la sociedad en la que vive y se siente comprometido ante su conciudadanos: se preocupa por sus problemas y quiere que su teatro les sirva para reflexionar y encontrar un modo mejor para vivir su vida más libre de la esclavitud que causa el consumismo, la corrupción o los problemas e injusticias sociales.

11.3 Arturo Sánchez y el estilo de su creación dramática

Como los demás autores de esta promoción, Arturo Sánchez se preocupa más por el hombre actual y la sociedad en la que vive. Queremos decir, no escribe obras históricas, como lo hace Pedro Montalbán, sino escribe sobre asuntos que observa en su entorno. Por ejemplo, estudia las circunstancias que condenan al ser humano a trazar recorridos vitales repetitivos y cometer los mismos errores en sus vidas y actuar según el pasado que lo condiciona. Lo vemos en las piezas breves *En-Cadena* y *La bailarina en la caja de música*. Las experiencias vividas condicionan la vida de los personajes,

como si fueran protagonistas sacados de las novelas naturalistas. La desilusión del ser humano ante un mundo que no cumple sus expectativas la vemos personificada en el anciano protagonista de la obra *Ventanilla de reclamaciones*. Este argumento puede simbolizar la vida misma: uno puede estudiar, acabar una carrera, tener sueños, pero la cruda realidad es muy distinta; se ve encarcelado en las condiciones que caracterizan su país, si a eso se le llama alto índice de paro. Un tema muy relacionado con ello es el que trata *Ventana*: los protagonistas sueñan con un futuro mejor, pero solo uno consigue dejarlo todo atrás para ir a cumplir su sueño. Por otra parte, *Martes 3.00 a. m. Más al sur de Carolina del Sur* muestra otra realidad: el ser humano, por muchos bienes que tenga, por muchos avances tecnológicos que rodeen su vida diaria, vive desorientado, en condiciones ínfimas, perdido, sin identidad; su «yo» se desintegra entre el consumismo, la ausencia de naturaleza en las ciudades, la falta de puestos de trabajo para gente cualificada. En la pieza breve *Soledad en hora punta* se habla de los marginales que viven en la calle, pidiendo dinero para sostenerse, de la gente que es infeliz y llama a la línea de la esperanza. Esta obra hace hincapié en la soledad que envuelve la gente que vive en las ciudades. En *Desfiladero*, Arturo nos habla de la emigración y sus dificultades. En *Polar*, que se ha analizado en detalle, vemos la vida heroica de unos científicos que arriesgan su vida en el Polo Ártico mientras que el único problema que tienen los personajes del banco, en una ciudad española, es que no les cuadra la caja al contar el dinero. Los unos viven una vida trágica, porque al final se pierden en el Polo, afrontando la muerte cara a cara, y los otros desperdician sus vidas en situaciones triviales donde les falta la emoción, los sentimientos y el coraje para enfrentarse a sus miedos. En *Ruido* la acción permanece en segundo plano, es solo un pretexto para que los personajes hablen de los problemas que les rodean: el consumismo, la incultura y la gente que no tiene el mínimo interés en aprender-crecer como personas, la vivienda y las malas condiciones en la ciudad, la frustración de los sueños, etc. En

Turquía tenemos una obra que es mucho más fácil de comprender que las anteriores, porque el autor no habla al espectador mediante símbolos, sino que tenemos las relaciones en pareja, lo siniestro del ser humano y sus problemas psicológicos, las equivocaciones humanas en escalas grandes y asesinatos.

La estructura que más utiliza el autor es la tripartita con nudo, clímax y desenlace y las tramas presentan un *ordo naturalis* con sus elisiones temporales. Sin embargo, él mismo confiesa que no sigue las directrices de Aristóteles a pie de la letra:

¿aristotélico o antiaristotélico? Yo, por ejemplo, después de una profunda crisis casi teológica, llegué a la conclusión de que no, muy aristotélico no era. No por nada, manías. Pero, ¿qué ser? Porque otro problema es que tenemos muy claro quién fue Aristóteles pero no a quién podemos poner contra él. Esta decisión corresponde más al implicado, por ejemplo, se puede ser brechtiano, beckettiano, koltesiano... Usted decide. Lo que mejor suene.⁴²⁷

452

Aparte de las palabras del mismo autor, lo que podemos destacar en sus obras es que las acciones están estructuradas de una manera muy cerrada,⁴²⁸ es decir las acciones individuales están lógicamente construidas y estrechamente entrelazadas bajo el concepto de la causalidad. Cada acción es un resultado de la anterior, a veces con la visión de la época naturalista, donde el individuo se comportaba de una manera consecuente a todo lo que le había marcado la vida. Por mencionar un ejemplo, las acciones y lo trágico es una directa consecuencia de la actividad implicada por los personajes, tal como lo podríamos apreciar en la serie *Breaking Bad*. En este caso vemos lo mucho que se influencia de su faceta profesional de guionista. Estructurar las acciones de

⁴²⁷ Sánchez, Arturo (1999): *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 4*, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, p. 25.

⁴²⁸ El término utilizado del manual: Lethbridge, Stefanie y Jarmila, Mildorf (Sin año de edición) *Basics of English Studies: An introductory course for students of literary studies in English: Drama*. Universities of Tübingen, Stuttgart and Freiburg. <http://www2.anglistik.uni-freiburg.de/intranet/englishbasics/PDF/Drama.pdf> (consultado 15/7/2014), p. 101.

esta manera se hace más patente en las últimas obras *Turquía* y sobre todo en *El legado de C*. Los personajes están atrapados en sus vidas tal como lo explica el behaviorismo. Este tipo de estructuras están más cerca del modo en que los seres humanos percibimos e interpretamos el mundo. Los actos están completamente justificados y ofrecen la sensación de una *justicia poética*⁴²⁹, es decir los «malos» reciben su merecido. Por ejemplo, en la obra teatral *El legado de C* tenemos una familia propietaria de una fábrica de armamento. Esa fábrica está situada cerca de la mansión, al lado de un pueblo. En algún momento de la obra, la gente se rebela y asalta la mansión para matar a la familia o para robar. El espectador cree que esto es un castigo *divino* por así decirlo: si la familia produce armas que matan a la gente, lo mínimo que merecen es la muerte y detener la producción. Sin embargo, la gente se rebela y mata algunas personas de la familia solo por sus propios motivos, lógicos, y no tiene que ver con la satisfacción que puede sentir el espectador por la «justicia» que se llevó a cabo.

453

Los personajes que aparecen en los textos de Arturo son de dos clases: o es gente corriente, sin ningún rasgo extremado en su perfil psicológico como lo son los personajes de *Ventana* o *Polar* o es gente que vive en condiciones de extrema marginalidad, a veces con apenas los medios suficientes. Ejemplos de esto último los encontramos en los vagabundos o prisioneros de *En-cadena*, y los vemos personificados en Doc de la obra *Martes 3.00 a. m. Más al sur de Carolina del Sur* quien vive en una tienda de campaña en una plaza de un garaje. También, hay otra clase de personajes que en un principio se presentan como gente corriente para desvelar poco a poco su mundo interior distorsionado: tales personajes son los que habitan las obras *Turquía* y *Legado de C*.

⁴²⁹ *Ibíd.*, p. 102.

En general, en la mayoría de estas obras los personajes se presentan fragmentados, es decir, nada más se sabe sobre la vida de los personajes, sobre su pasado o sobre su familia (excepto en *Polar*, *Turquía* y *Legado de C*); solo vemos su comportamiento en escena, no hay una historia previa para ellos. Aparecen así descontextualizados y la vida que tienen la vemos fragmentada.

Otro rasgo muy importante, relacionado con lo que hemos mencionado en la estructura, es el carácter de los personajes: están a merced de su pasado, no viven sus vidas ellos mismos, no son libres ni conscientes en este sentido, sino que sus actos son el resultado de sus experiencias, que los condicionan. Actúan tal como lo analiza en psicología el behaviorismo. En este caso apreciamos un psicologismo muy denso, incluso llegamos a comprender por qué actúan así o simpatizar con ellos. Veamos un ejemplo: en la obra *Legado de C* el personaje de Ruth, una de los cuatro hermanos, se comporta de forma implacable, deshumanizada; solo le interesa el bien de la empresa y el aparentar en la familia. La obra culmina con la muerte de Ruth, tendida sobre la mesa entre los restos del banquete y herida, después de un ataque que realizó a la casa gente indignada. En la penúltima situación dramática, con un soliloquio poético, Ruth, que había asumido todos estos años el papel difícil y pesado de ser la madre de todos, tras el suicidio de su madre, dice: «Mamá lo tenía fácil, estaba llena de compasión que provocaba lágrimas. Ese paternalismo encomiable hacia lo que le rodeaba. Yo he renunciado casi totalmente. En la práctica no existo».⁴³⁰ Ella, prefirió no ser ella misma, no sentir nada, para poder vivir sin sentimiento de culpa por todas las atrocidades que sucedían en la familia y que se ocultaban para no verlas. Y en el momento que se da cuenta de todo, prosigue:

No quiero este amor. No quiero sentir nada. No quiero esta esperanza. Esta es toda la herencia de nuestra madre, legada en mí.

⁴³⁰ Texto inédito.

Lo suyo no era vida, todo ese sufrimiento, todo a cuestras, sobre un cuerpo tan vulnerable. Todo por amor, porque no sabía sentir otra cosa que amor y esperanza. Prefiero la condena a la esperanza. De qué me sirve cuando estás en ese punto, por fin has asumido el absoluto fracaso.

En el párrafo dedicado a los personajes hemos mencionado que algunos de ellos son marginales y viven en condiciones infrahumanas. Por lo tanto, ellos vivirán en espacios no corrientes: en la calle (*En-cadena*), en un garaje (*Martes 3.00 a. m. Más al sur de Carolina del Sur*), en el Polo Norte... Otras veces se encuentran en los cines, en el metro o en bloques de pisos por donde no se ve nada de naturaleza. Igualmente, las puestas de escena no escapan a este tipo de ambiente: lúgubres, oscuros y faltos de inmuebles (*Polar*). Si el sol es el símbolo de la vida, podemos comprender por qué estos personajes marginados, sin vida propia, carecen de luz.

455

Sobre el lenguaje de Arturo Sánchez podemos decir que es quien más utiliza es el registro coloquial, coloreado a veces con un tono poético. Sin embargo, no falta la dureza y el tono brusco o crudo cuando quiere denunciar fenómenos propios de una sociedad inhumana. Xavier Puchades comenta sobre el discurso de Arturo Sánchez:

Así, los de Arturo tienden a un extraño lirismo, aunque están contruidos desde un punto de vista más racional, donde sobreviven amagos narrativos y pequeñas anécdotas, a veces divertidas y siempre inquietantes.⁴³¹

Veamos unos ejemplos: Confiesa cómo se siente la Acomodadora en *Ruido*: «Al cliente siempre le gusta / este servilismo propio de geishas en un

⁴³¹ Puchades, Xavier (2003): «Palabras cansadas respiran agitadamente en la escena...», en (vv. aa.) *La palabra y la escena, (Acción teatral de la Valldigna III)*, ed. José Monleón y Diago, Nel, ed. colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, p. 146.

salón de té cuando solo soy acomodadora alguna vez palomitera»⁴³². En otro momento, habla de cómo se amontonan los niños en pisos muy pequeños y lo mal que los crían las madres por no dedicarles la atención que necesitan:

que cómo viven los otros: hacinados con dos-
tres niños/ dos-tres niños-comealfombras de
los que solo oigo pataletas y carcajadas
y lloriqueos/ luego los enseñan con orgullo
envueltos en mantas/ amordazados con
mantas y un llanto angelical/ los he oído rodar
por el suelo entre juegos los he oído rebotar
contra las paredes entre juegos/ he oído a los
niños come-alfombras desguazando los
muebles/ conozco especies pirañas más
inofensivas [...].⁴³³

456

Las obras de Arturo Sánchez están repletas de un mundo rico en símbolos. Sus obras no son fáciles de descifrar para un espectador no culto o no acostumbrado a reflexionar sobre las distintas huellas que deja el autor. En la obra *Martes. 3.00 a. m. Más al sur de Carolina del Sur*, Mía busca sucesivamente con el mapa en la mano el río que no puede encontrar ya que en su lugar hay un garaje: el ser humano anda tan desubicado y perdido que ni con un mapa puede encontrar lo que busca, si es que busca algo. Otra interpretación es que la especulación se lo ha llevado todo y donde antes había un río, ahora hay un garaje. Otras veces los símbolos son mucho más difíciles de interpretar: en *Polar* la Dependienta se niega a ir a visitar el mamut en el museo de ciencias naturales y explica que al descongelar el frigorífico se ven allí todos los productos almacenados. A simple vista uno no puede comprender que el mamut simboliza lo escondido en el inconsciente y la visita a un museo significa indagar dentro de uno mismo y afrontar los miedos y el pasado. El

⁴³² Texto inédito, sic.

⁴³³ *Ruido*, texto inédito.

hecho de que el autor utilice una cierta simbología hace que el espectador combata la pasividad: le dificulta comprender las obras, por consiguiente se agudiza su pensamiento crítico. Las obras de Arturo Sánchez requieren una mente activa, inteligente, crítica y solo mediante las propias interpretaciones del espectador la obra puede ser comprendida y complementada.

El humor no es un rasgo que prevalece en las obras de este autor; aparece de vez en cuando y se trata de un humor irónico, sarcástico, negro o ligado al absurdo. Es un humor surrealista que lleva al extremo los problemas que ve en la sociedad, por ejemplo, en *Ruido* denuncia el consumo de ansiolíticos y dice algo así: al final la gente llevará un cartel pegado encima que informarán a todos los demás sobre las enfermedades propias. El surrealismo, como hemos mencionado, es un rasgo que está presente en varias obras: en *En-cadena* la historia del vagabundo que mata a otro vagabundo y acusa a un joven que pasa por ahí se repite dos veces; en *Ventana* los personajes, moviéndose en habitaciones donde solo cuelgan unas ventanas, chocan con el deseo de irse de este lugar; Doc es una persona culta con muchos méritos, pero al final no tiene un lugar en la sociedad dormida y consumista: vive en un garaje.

Por último, aunque el uso de una simbología a veces aleja al autor del espectador impidiendo una comunicación clara y precisa entre ellos, el uso de un lenguaje coloquial y con indicios poéticos acorta esta distancia. El uso de un lenguaje directo que denuncia o describe problemas de la sociedad sin ningún eufemismo tiene como resultado que sus obras lleguen al espectador que se identifica con lo que ve en el escenario.

Si vamos a delimitar unos períodos en la escritura de Arturo Sánchez podemos observar lo siguiente: desde 1995, año que empezó a escribir, hasta 2006 las obras se rigen por un rasgo común: la abstracción. Es decir, los argumentos poco definidos, los espacios abstractos y los personajes

fragmentados son los elementos que prevalecen, mientras la simbología tiene más peso en la construcción dramática. A partir de 2006, con la escritura de *Turquía*, la producción de este autor se torna clara, nítida y comprometida: a partir de entonces solo escribe obras que se relacionan con la política y los demás temas sociales que le inquietan. Después de *Turquía*, persevera en la reivindicación de las víctimas del accidente del metro en 2006 con su participación en *Zero Responsables*, que se estrenó en 2010. A continuación, estrena *Legado de C* (2014), otra obra política en la cual trata tanto de lo privado como de lo público. Por lo tanto, su sensibilidad frente a los problemas radicales económicos, la crisis, ha influido en que Arturo Sánchez abandone su escritura abstracta y se acerque más directamente al espectador con obras políticas que reivindiquen sus derechos.

458 Resumiendo: Arturo Sánchez Velasco es un autor cercano al público valenciano, se interesa por el ser humano y sus problemas, tiene como objetivo concienciarlo para que pueda tener más calidad de vida, despertarlo y animarlo a cambiar su vida para que no acabe como los personajes de *En-Cadena*, *Ruido* o *Martes 3.00 a. m. Más al sur de Carolina del Sur*. Al autor no le interesa contar mundos felices sino la realidad actual, y por consiguiente sus obras muestran un rotundo realismo con toques, eso sí, de surrealismo.

11.4 Comparación entre todos los autores y su papel en la escena valenciana

Después de haber analizado a cada uno de los autores por separado llega el momento de intentar una comparación para encontrar sus puntos comunes y diferencias. Jerónimo Cornelles y Abel Zamora se dedican sobre todo a tratar temas sobre las relaciones humanas desde un punto de vista trágico. Además, se caracterizan por escribir sobre la identidad sexual y el género. Por eso también tienen éxito entre un público más joven; como

hemos mencionado, podrían constituir un teatro dirigido a adolescentes que tanto falta en la escena valenciana. Sus obras, a veces, podrían relacionarse con lo melodramático. Por el otro lado, tenemos los autores que son más intelectuales, con una escritura más difícil de comprender: Xavier Puchades, Arturo Sánchez, Jorge Picó cuyas obras están repletas de símbolos. Montalbán cuida mucho su escritura que tiene un cierto lirismo y se evade de la escritura rápida; además, es el único de los autores que trata temas históricos. Aunque algunas obras de varios autores se han estrenado en el extranjero el autor que tiene por excelencia una importante presencia internacional es Jorge Picó.

459 Los autores con obras que buscan una complicidad impactante con el público son Xavier Puchades y Arturo Sánchez. Y son, en su última etapa, junto con Patricia Pardo, los más comprometidos con el terreno de lo político. Gabriel Ochoa, por otra parte, es un autor que, aunque toque temas de la actualidad, sus conflictos no son tan fuertes como en los demás autores. Hay un optimismo que rige sus obras. Por último, Juli Disla escribe sobre las relaciones humanas pero no es tan trágico como Cornelles o Zamora y tampoco tan optimista como Ochoa. Por otra parte, el único autor que se interesa por el desarrollo y el crecimiento del ser humano hacia el amor y la conciencia es Jorge Picó. La conciencia y la identidad es un tema común para muchos autores, pero no desde la perspectiva de realizar un viaje para encontrarse consigo mismo.

En cuanto al valor literario hay autores que tienen una escritura mucho más cuidada frente a otros. Montalbán, Sánchez, Puchades, Picó se caracterizan por un estilo más elaborado, a veces con un cierto tono poético, por una parte, a la vez que escogen una temática más compleja y profunda, con un cierto toque de búsqueda filosófica sobre la vida, por la otra. Sus obras están repletas de símbolos (aunque no es el caso para Montalbán). Escriben obras teatrales más completas, con sus detalladas acotaciones y cuidando mucho la calidad del texto, la estructura. Sus obras son más logradas y

originales. Zamora, Cornelles, Ochoa y Disla, en contraste, tienen una escritura más rápida, sencilla; sus diálogos son ligeros —más se parecen a diálogos televisivos— y su temática se limita a las relaciones humanas consideradas desde un punto de vista superficial.

460 A pesar de eso, la escritura de Cornelles, Ochoa, Disla y Zamora les permite conectar directamente con un cierto público que puede identificarse con los personajes y sus historias. Hemos dicho en otro momento que la escritura de Jerónimo Cornelles puede suplir a un teatro para adolescentes del cual carece el teatro español. Mientras que, por otro lado, las situaciones chocantes, los símbolos y la escritura más intelectual conectan con otro tipo de público que reflexiona sobre lo visto y alimenta su conciencia con las obras de Xavier Puchades, Jorge Picó o Arturo Sánchez. La pluralidad de estilos es lo que enriquece, al fin y al cabo, la escena valenciana, cumpliendo cada uno con las necesidades de distintos públicos. Todos estos autores, cuando estrenan sus obras, llenan las salas de un público que acude ilusionado a ver la nueva creación del autor. Jorge Picó, el autor que cuenta con más giras por España y en el extranjero, igualmente cuenta con un amplio público tanto nacional como internacional que acude a ver sus obras.

Unas características comunes y muy llamativas en estos autores son el realismo, la fragmentación en las historias y en los personajes, la abstracción y los diálogos directos y, a veces, la presencia de largos monólogos. Estas son unas de las aportaciones que han renovado la escena valenciana. A los autores no les interesa contar una historia feliz, como sucedía en las promociones anteriores, sino demostrar la realidad cruda, a veces con medios muy impactantes, como es el caso de Xavier Puchades y Arturo Sánchez. Igualmente, en sus obras se refleja la fragmentación del ser humano y su confusión en un mundo occidental y consumista. Por otra parte, los autores comprometidos con la sociedad y la crítica política que ejerce en sus obras (Xavier Puchades, Patricia Pardo, Arturo Sánchez), constituyen un apoyo

directo para concienciar a los espectadores y reivindicar los derechos de los ciudadanos.

Finalmente, queríamos terminar con una reflexión. Hemos dicho en otro apartado que estos autores frecuentan más el circuito de salas alternativas. En estas salas menudean las obras que apuestan por la innovación, la experimentación teatral y la reflexión, por mencionar algunas de sus características. Consideramos fallido el término «teatro alternativo» porque produce una separación. Todos los tipos de teatro hacen falta, tanto el comercial, como el arriesgado, tanto el teatro histórico o de temas serios como las comedias. Por lo tanto, debería llamarse «teatro complementario», ya que todos los tipos o géneros se complementan entre sí y evitaríamos crear una escisión. Hoy en día, hay mucha fragmentación. Alexis Carrel, un biólogo, médico y escritor del siglo anterior, escribió en su libro *El hombre, un desconocido*, que la ciencia ha separado al ser humano en psicología, religión, 461 biología, medicina, etc., pero al final desconoce al hombre por no poder tener una idea global de él. Por eso, cada separación es un paso atrás para el desarrollo del ser humano.

En la Grecia antigua, el lugar donde nació el teatro, en la época de oro de Pericles el teatro se consideraba un medio muy importante para la educación del pueblo. Por eso, acudían a ver las obras incluso mujeres. Es más, para quienes no podían permitirse pagar la entrada existían las didascalias⁴³⁴: entradas gratis para los más necesitados. La palabra «didascalia» significaba enseñanza. Todos tenían derecho a tener acceso a las obras teatrales. Tenemos que seguir este ejemplo y aplicarlo en nuestras modernas sociedades. Los políticos deberían fomentar programas para promover el teatro, tal como lo explicamos en el apartado «Factores económicos...».

⁴³⁴ Didascalias, hoy en día en castellano significan entre otros significados «acotaciones». Pero en aquella época eran las entradas gratis.

Igualmente, los municipios deberían interesarse en crear escuelas de teatro para aficionados, porque pertenecer a un grupo teatral ayuda al desarrollo de la persona, a su crecimiento personal, ya que se relaciona con otra gente y aprende de ellos. Por otra parte, se beneficia y explora sus propias capacidades trabajando en equipo. Mediante la interpretación de historias reales o ficticias, expresa sus propias emociones, miedos, sensaciones, dudas, inquietudes y dialoga sobre ellos con el público. De este modo podríamos beneficiarnos del teatro, una herramienta tan útil para el desarrollo armónico del ser humano.

12 Catálogos de las obras de los dramaturgos

12.1 Catálogo de las obras de Gabriel Ochoa

Cabrones, putas y maricones

Escritura: agosto 1999.

Estreno: (3/2005): en Montevideo, cía. Teatro El Tinglado, Uruguay.

Premios: (2001) Accésit al Premio Internacional de Teatro Josep Robrenyo.

Texto enviado por el mismo autor.

Knock out, (versión 2.2), dentro del espectáculo que se llamaba *Des-veladas en nueve asaltos* que contenía piezas de más autores.

Escritura: no se sabe

Estreno: (2001): cía. Tres Teatre, dir.: Pablo Salazar.

Premios: (2002) Primer Premio Literario de Textos Teatrales de la Asociación de Teatro L'Esglai.

No se ha conseguido el texto.

Se necesitan ascetas: Pieza breve.

Escritura: 2002

Editada: (2002) en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, pp. 50-55.

Tengo la edición.

463

El alma de los trenes

Escritura: 2003

Ayuda: (2003): a la creación de textos dramáticos, Teatres de la Generalitat Valenciana.

Texto adquirido autor.

50 ASA, (o cuando una filmación en super 8 te provoca una duda): Pieza breve.

Escritura: 2003

Editada: (2003): en *{Las} memoria*, Valencia, Colección acotaciones en la Caja Negra, n.º 2, pp. 39-44.

Tengo la edición.

Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar): coautoría con Jacobo Pallarés, Ángel Saiz y Rafa Palomares. Jacobo mencionó que es un guion para el montaje, no es un texto dramático cerrado. Lo escribieron varios autores, sobre todo Jacobo Pallarés y Gabriel Ochoa.

Escritura: 2004

Estreno: (abril 2004): Teatro de lo Inestable, dir. Jacobo Pallarés.

Texto enviado por Jacobo Pallarés.

My t-shirt: Trilogía de la 2ª piel. Pieza breve que más adelante se le hizo una versión larga que se nombro: *Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros*

Escritura: 2004.

Editada: (2004): «*My t-shirt*», en *Sexo me lo pones por escrito*, Acotaciones en la caja negra, n.º 3, Valencia, pp. 39-53.

Tengo la edición.

Dani: en la obra *El cuarto paso*: escrita junto a Alberto Torres, Jordi Gomar y Rosa Molero, basado en una novela de *Asfixia* de Chuck Pallaniuk. También hay película.

Escritura: 2006.

Estreno: (2006): en *Altre Espai*, dir.^a Amparo Urieta, producción Teatres de la Generalitat Valenciana.

Ayuda: (2006): *Noves Dramaturgies*.

Texto y DVD adquirido por el CDT.

El optimismo: 2007

Escritura: 2007.

Ayuda: (2007): a la creación de textos dramáticos, Teatres de la Generalitat Valenciana.

Texto adquirido por el CDT.

464

Camberra: coautora Maribel Bayona

Escritura: 2007-2008.

Estreno: (2008): montaje de 4.º curso de la ESAC, dir. Jerónimo Cornelles.

Texto enviado por el mismo autor.

Eferalgan: Pieza breve

Escritura: 2009.

Editada: (2009): «*Eferalgan*», en *Lo invisible* (edición con piezas de aa.vv.), colección Acotaciones en la caja negra, n.º 7, Valencia, pp. 27-40.

Tengo la edición.

Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros: Trilogía de la segunda piel. Montaje teatral de 2 h y audiovisual: largometraje de 80 min. Proviene de la pieza breve *My t-shirt*.

Escritura-creación: 2009.

Estreno: (10/2/2010): dir. Gabi Ochoa, producción Festival VEO, en el Mercado de Campanar, Valencia.

Proyección audiovisual (largometraje): (11-21/2/2010), producción Festival VEO, en IVAM, Valencia.

Lectura dramatizada (julio 2013): *Piel*, fragmentos del texto, en CCEBA (Centro Cultural de España en Buenos Aires), Argentina, por Santiago Loza y Lisandro Rodríguez.

Edición: (2013): *Den Haag y otros textos de Gabriel Ochoa: Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros. Deseo y placer*, Valencia, Episkenion.

Texto y DVD de la película que se hizo adquiridos por el autor.

El diablo que hay en mí: en *Zero Responsables*, de vv.aa.: Arturo Sánchez Velasco, Begoña Tena, Jerónimo Cornelles, Jordi Gomar, Jorge Picó, Josep Lluís Sirera, Juli Disla, Paco Zarzoso, Patricia Pardo, Pedro Montalbán Kroebel, Rodolf Sirera y Xavier Puchades.

Escritura: 2010.

Estreno: (7/7/2010): sala Matilde Salvador de La Nau, Universidad de Valencia. dir. para esta pieza: Gabi Ochoa.

Premios: (2011): AAPV (Asociación de Actores y Actrices Profesionales Valencianos), premio especial para *Zero Responsables*.

Texto inédito adquirido por Sirera.

Acilenva: cuadro escénico que se incluyó en *La ciudad que habito*, creación junto con Alejandro Tortajada, quizá también David Durán.

Escritura: 2011.

Estreno: (abril 2011): en Sala Russafa, Festival Russafa Escènica 2011, producción del Festival.

No he conseguido el texto.

465

Papilas gustativas: desarrollada en los V Encuentros de Magalia 2011, en Ávila, Red de Teatros Alternativos. El proceso creativo es diferente.

Estreno: (sep. 2011) en la sala Miriñaque, Santander.

El autor me dejó el link en vimeo para poder ver la obra.

Den Haag

Escritura: verano 2011, en la residencia Panorama Sur, Buenos Aires.

Estreno: 2013, director Gabriel Ochoa, producción Marta Carsí y ElpuntoG.

Editada: (2013): *Den Haag y otros textos de Gabriel Ochoa: Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros. Deseo y placer*, Valencia, Episkenion.

Traducida al alemán (2013): por Hedda Kage.

Tengo la edición.

Deseo y placer (anoche soñé que alguien me amaba). 1.^a parte para la pentalogía «Filósofos y guitarras».

Escritura: 2013.

Estreno: (dic. 2013), en Espacio Inestable, dir.: Gabriel Ochoa, compañía Caterna Teatre.

Lectura dramatizada de fragmentos (13/2/2014): en Mime Centrum im Kunstquartier Bethanien, Berlin. (Más información en <http://www.drama-panorama.de/?p=563> consultado: 9/4/2014)

Edición: (2013): *Den Haag y otros textos de Gabriel Ochoa: Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros. Deseo y placer*, Valencia, Episkenion.
Traducida al alemán (2014): por Hedda Kage y Eduard Bartoll.
Tengo la edición.

12.2 Catálogo de las obras de Xavier Puchades

Azotea: dos versiones:

Escritura: 1998.

1. Estreno: (16/5/2002): Centre Cultural d'Alcoi, Mostra de Teatre d'Alcoi, Ex-voto Producciones, dir. Ita Aagaard.

Editada: (2000): Albacete, Edisena.

Premio: (1998) Ciudad de Requena de Teatro Breve.

2. texto obtenido por el mismo autor, archivo con nombre *Azotea*, a la edición publicada y anterior citada le faltan páginas y el final es distinto.

Estreno: (21/4/2011-24/4/2011): compañía La Máquina Teatro, Ateneo El Hatillo, Venezuela. Dir. J.T. Angola. http://zona-cultural.blogspot.com.es/2011_04_01_archive.html en este blog menciona como novedad que los espectadores no verán en estos cuatro días de estreno una obra acabada, sino los ensayos, el proceso de la creación (consultado el 28/9/2012).

466

Segunda versión enviada por el autor y los DVDs de las obras.

Desaparecer:

Escritura: 1998.

Lectura dramatizada: (18/10/1999): Sala SGAE, València, dir. Paco Zarzoso.

Estreno: (2006): Con el título: *Con los pies en la arena*. Teatro Universidad UDLAP, Puebla, México, dir. José Raúl Cruz.

Editada: (1999): Concurso de textos teatrales para jóvenes autores, Marqués de Bradomín 1998, Instituto de juventud, Madrid.

Premio: (1998) Accésit Marqués de Bradomín, Instituto de juventud, Madrid.

Tengo la publicación.

Sima:

Escritura: 1998-1999.

Premio: (2001) finalista al premio Teatro Radiofónico Margarita Xirgu.

Texto enviado por el autor.

Ceniza: pieza breve publicada en una revista gratuita cultural.

Escritura: 1999.

Editada: (1999): en la revista: *El Planeta*, junio, Valencia.

Texto enviado por el autor.

Ácaros: cuenta con dos versiones:

Escritura: 1999-2003.

1. Estreno: (27/12/2003) en el Auditori d'Alaquàs, dirección escénica Ximo Flores, producción de Teatro de los Manantiales.

Editada: (2003) en *Stichomythia*, en «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/ACAROS.pdf> (consultado el 11/9/2012).

Premio: (2003) Castell d'Alaquàs: I premio al mejor texto y proyecto escénico Max Aub 05' al mejor texto de las Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana.⁴³⁵

2. Estreno: (8/1/2004), en el Teatro de los Manantiales, dirección escénica Ximo Flores.

Editada: (2006): Colección Max Aub de premis de teatre, n.º 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

Premio: Max Aub 05' de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana.

Vídeo:

http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/videos/laboratorio_creaciones_intermedia_videos_index_en.html# (consultado el 10/9/2012).

Tengo la publicación, la edición en *Stichomythia* y la versión enviada por el autor en el archivo «obras semicompletas».

467

Escoptofilia: textos coescritos con Arturo Sánchez Velasco.

Escritura: 2000.

Estrenado (diciembre 2000): Teatro de los Manantiales, dirección Ximo Flores.

Premio: (2000): de la crítica valenciana al mejor espectáculo y espacio escénico; (2002): nominación al mejor texto en los premios de Teatres de la Generalitat.

Tengo los textos de la parte que escribió este autor y el DVD de la obra.

Desapercibir: a propósito de la exposición fotográfica «Éxodos», de Sebastião Salgado, taller de escritura dramática dirigido por Sinisterra y con Arturo Sánchez Velasco, Borja Ortiz de Gondra, Emilio Encabo, Antonio Morcillo, Pedro Rivero, Eva Hibernia, David Desola, Xavier Puchades, Juan Mallorga, Itziar Pascual, Paco Zarzoso, Rafael Cobos. Producción INJUVE con la colaboración de ADE.

Escritura: 2000.

Estreno: (15/2/2001): Casa de América, Madrid, directores: Jesús Cracio y Roberto Cerdá.

⁴³⁵ los premios Max Aub son los de Generalitat Valenciana, mientras que el premio Max es de SGAE. Este último siempre lo anotamos Max (SGAE) para distinguirlos.

Editada: (2001): «Desapercibir» en *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Instituto de la Juventud y Ñaque editora, pp. 72-79.

Tengo la edición.

Temporal: de la obra *Dies d'ensalada*: (texto coescrito con Arturo Sánchez Velasco, Patricia Pardo, Juli Disla, Jorge Picó).

Escritura: 2000-2001.

Estreno: (4/4/2001), en la sala Matilde Salvador, La Nau, Valencia, Grupo Teatral de la Universidad de Valencia, director Pep Sanchis.

Editada: (2001): Colección teatro s. XX, serie textos 14, Valencia, Universidad de Valencia.

Premio: (2001) Premio al mejor texto dramático en la Muestra de Teatro de Foios Escènia.

La parte de Xavier Puchades me la ha enviado en castellano.

Tampoco: una edición con diez dramaturgos valencianos.

Escritura: 2001.

Editada: (2002): «Tampoco», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, pp. 72-81.

Tengo la edición de la obra.

468

Caer: dramaturgia, versión libre de la novela de *El Decamerón de las mujeres* de J. Voznesenskaya.

Escritura: (no se sabe)

Estreno: (2001): Sala Escalante, Valencia, Muestra de fin de curso 2000/2001, dir. Ita Aagaard

Erosión:

Escritura: (2001-2003).

Texto adquirido por el CDT.

Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio: coescrita con Arturo Sánchez Velasco

Escritura: 2002.

Estreno (21/11/2002): en el Teatro de los Manantiales, director Ximo Flores.

Vídeo:

http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/videos/1aboratorio_creaciones_intermedia_videos_index_en.html# (consultado el 10/9/2012).

Premio: (2002) Premio de la crítica valenciana al mejor texto.

La parte que pertenece a Xavier Puchades me la ha enviado. Tengo el DVD de la obra.

Desidia:

Escritura: 2003.

Estreno: (9/2/2003) en Teatro de los Manantiales, Valencia, dirección Xavier Puchades. En la base de datos del CDT consta que se exhibió de 11/01/2003 - 09/02/2003, aunque el estreno consta para el 09/02/2003.

Premios: (2004) nominación mejor texto dramático y mejor espectáculo de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana.

Video:

http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/videos/1_aboratorio_creaciones_intermedia_videos_index_en.html# (consultado el 10/9/2012).

Texto y DVD adquiridos por el autor.

Galgos: textos coescritos con Arturo Sánchez Velasco para la compañía Copia Izquierda de Eva Zapico.

Escritura: 2004.

Estreno: (26/1/2005-13/2/2005), en Teatro de los Manantiales, Valencia, compañía Copia Izquierda de Eva Zapico.

Fotos:

<http://www.myspace.com/copiaizquierda/photos/albums/galgos/697706> (consultado el 20/9/2012).

Xavier Puchades me envió su parte y me dejó el DVD de la obra.

469

Benestar

Escritura: 2005 en valenciano, aunque para la lectura dramatizada del 2008 hizo una última versión en castellano. Nota del autor: Como en esta obra hay un juego con el tema de las lenguas que se pierde en la versión castellana el autor prefiere la valenciana.

Lecturas dramatizadas: 1. *Bienestar*: versión en castellano (17-21/11/2008): II Jornadas de Dramaturgia Contemporánea: «Escenas de noviembre». Teatro el Astillero, Madrid. Dir. J. Reiz, Teatro el Astillero, Madrid.

2. (2010): *Dobrobyt* (= *Bienestar*), Instituto Cervantes - Cykloza, Varsovia, dir. Reda Haddad.

Tengo la obra en valenciano, enviada por el autor.

Tú no sabes con quién estás hablando: breve monólogo, sobre el poder y el conflicto generacional.

Escritura: 2006.

Estreno: (1/6/2009): encargo por Les Manufactures, edición 6, Sede de la U. C. E, Valencia.

Texto enviado por el mismo autor.

Después: breve, escrita en castellano; fue un encargo de la compañía Bambalina para un espectáculo que se llamó *El cel dins una estança*, con coescritores: Jaume Policarpo, Paco Zarzoso. Esta pieza Xavier Puchades la escribió en castellano, alguien se encargó de la traducción y la obra se estrenó en valenciano. Luego se volvió a estrenar en castellano.

Escritura: 2006.

Estreno: 1. en valenciano: hay dos fechas posibles:

(13/1/2006): en Teatre Municipal de Benicàssim.

(8/9/2006): en La Fira de al carrer de Tàrrega.

2. en castellano: (21/12/2006-7/1/2007): L'Altre Espai, Valencia, director Jaume Policarpo.

Info: <http://www.bambalina.es/espectaculo.php?id=4> (consultado el 11/9/2012).

Texto enviado por el autor en castellano y me dejó el DVD de esta última versión.

Tápate los ojos y abraza la nómina 1, 2, 3: tres situaciones dramáticas coescritas con Arturo Sánchez Velasco, escritas en valenciano, en *Zero Responsables*, de vv.aa.: Arturo Sánchez Velasco, Begoña Tena, Gabi Ochoa, Jerónimo Cornelles, Jordi Gomar, Jorge Picó, Josep Lluís Sirera, Juli Disla, Paco Zarzoso, Patricia Pardo, Pedro Montalbán Kroebel, Rodolf Sirera.

Escritura: 2010.

Estreno: (7/7/2010): sala Matilde Salvador de La Nau, Universidad de Valencia.

Premios: (2011): La Asociación de Actores y Actrices Profesionales Valencianos (AAPV) concedió en el Día Mundial de Teatro (28 de marzo) y en la entrega de los Premis AAPV 2011 su Premio Especial para *Zero Responsables*.

Texto inédito adquirido por Sirera.

El mentider

Estreno: 2012, Cápsulas escénicas, en la Rambleta.

He visto el espectáculo.

Una indígena els va guiar a través de les muntanyes

Estreno: 2012, Festival Cabanyal Intim.

He visto el espectáculo.

12.3 Catálogo de las obras Arturo Sánchez Velasco

En-cadena:

Escritura: 1995 ó 1996.

Estreno: (18/11/1996): Teatro de la ONCE, Madrid, grupo de teatro de la U. P. M., director Pablo Calvo.

Editada: (1997): *Primer Acto*, n.º 269, año III, mayo-julio, pp. 65-91.

Premio: (1996) Premio I Certamen Internacional de Textos Teatrales de la Politécnica de Madrid.

Tengo la edición.

Ventana:

Escritura: 1998.

Lectura dramatizada: (17-21/11/2008) II Jornadas de Dramaturgia Contemporánea: «Escenas de noviembre». Teatro el Astillero, Madrid.

Editada: (1998): en *Stichomythia*, sección «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/obras/VENTANA.pdf> (consultado el 7/9/2012).

Premio: (1998) Finalista en el I Certamen Cinc Segles organizado por la Universidad de Valencia.

Tengo la edición.

471

La bailarina en la caja de música:

Escritura: 1998.

Editada (1998): en *Art Teatral, Cuadernos de minipiezas ilustradas*, año X, n.º 11, edición bilingüe castellano y valenciano, pp. 66-71. Reeditado (2005): en el número 20, pp. 68-73.

Tengo la edición.

Ventanilla de reclamaciones:

Escritura: 1998.

Editada: 1. (1998): *The Elm Magazine* de la Universitat de València, n.º 12, abril-junio.

2. Texto republicado en *Stichomythia*. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/Otros/Breve1.htm> (consultado el 10/9/2012).

Tengo la edición digital.

Martes. 3:00. Más al sur de Carolina del Sur:

Escritura: 1998.

Estreno: (17/9/1999-19/9/1999): Madrid, Teatro Círculo de Bellas Artes, director: Luis Miguel González, producción de Teatro del Astillero, Festival de Teatro de las Autonomías.

Lectura dramatizada: (19/4/1999): Sala de la S.G.A.E., sede de Valencia, dirección de Paco Zarzoso.

Editada: (1999): Concurso de textos teatrales para jóvenes autores, Marqués de Bradomín 1998, Madrid, Instituto de juventud.

Premio: (1998) Marqués de Bradomín.

Tengo la edición.

Soledad en hora punta: una edición con diez dramaturgos valencianos.

Cree que intentó escribir una obra de teatro que al final no complementó y de esta quizá salió esta mini-pieza.

Escritura: 1999 ó 2000

Editada: (2002): «*Soledad en hora punta*», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, pp. 82-88.

Tengo la edición.

Escoptofilia: textos junto con Xavier Puchades.

Escritura: 2000.

Estrenada (diciembre 2000): Teatro de los Manantiales, dirección Ximo Flores.

472

Premio: (2000) de la crítica valenciana al mejor espectáculo y espacio escénico; (2002) nominación al mejor texto en los premios de Teatres de la Generalitat.

El autor no dispone del texto, no conserva nada de esta obra aparte del cartel. Xavi Puchades me ha enviado su parte y el DVD de la obra.

Desfiladero: a propósito de la exposición fotográfica *Éxodos*, de Sebastião Salgado, taller de escritura dramática dirigido por Sinisterra y con Arturo Sánchez Velasco, Borja Ortiz de Gondra, Emilio Encabo, Antonio Morcillo, Pedro Rivero, Eva Hibernia, David Desola, Xavier Puchades, Juan Mallorga, Itziar Pascual, Paco Zarzoso, Rafael Cobos. Producción INJUVE con la colaboración de ADE.

Escritura: 2000.

Estreno: (15/2/2001): en Casa de América, Madrid. Directores: Jesús Cracio y Roberto Cerdá.

Editada: (2001): «*Desfiladero*», en *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Instituto de la Juventud y Ñaque editora, pp. 24-29.

Tengo la edición.

Entretemps: de la obra *Dies d'ensalada*: (texto coescrito con Xavier Puchades, Patricia Pardo, Juli Disla, Jorge Picó).

Escritura: 2000-2001.

Estreno: (4/4/2001), en la sala Matilde Salvador, La Nau, Valencia, Grupo Teatral de la Universidad de Valencia, director Pep Sanchis.

Editada: (2001): Colección teatro s. XX, serie textos 14, Valencia, Universidad de Valencia.

Premio: (2001) Premio al mejor texto dramático en la Muestra de Teatro de Foios Escènia.

Tengo la edición.

Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio: coescrita con Xavi Puchades

Escritura: 2002.

Estreno (21/11/2002): en el Teatro de los Manantiales, director Ximo Flores.

Vídeo:

http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/videos/laboratorio_creaciones_intermedia_videos_index_en.html# (consultado el 10/9/2012).

Premio: (2002) Premio de la crítica valenciana al mejor texto.

Textos y DVD adquiridos por los autores.

Polar:

Escritura: 2002-2003.

Lectura dramatizada: (25/4/2005): en Sala SGAE, dirección Paco Zarzoso.

Estreno: (2/3/2006): Teatro de los Manantiales, Valencia, compañía Teatro de los Manantiales, director Paco Zarzoso, espacio escénico Ximo Flores.

Texto y DVD adquiridos por el autor.

473

Especulaciones: Pidieron la creación de unos textos al autor y se basaron en ellos para crear un espectáculo de danza.

Escritura: 2003.

Estreno: (14/10/2004-7/11/2004): Teatro de los Manantiales, Valencia. Proyecto No-Name Radar, en colaboración con el Teatro de los Manantiales.

Ayuda: (2003) Ayuda a la creación de Teatros de la Generalitat Valenciana.

Selección en gira: espectáculo seleccionado por el Circuito de Danza 2005 de la Red de Teatros Alternativos para girar por España. Representaciones en Valencia, Gerona, Mallorca, Cataluña, Madrid, Alicante, Bilbao, Granollers, Santiago de Compostela, Zaragoza, Sevilla.

Texto enviado por el autor.

Galgos: textos coescritos con Xavi Puchades para la compañía Copia Izquierda de Eva Zapico

Escritura: 2004.

Estreno: (26/1/2005-13/2/2005): en Teatro de los Manantiales, Valencia, compañía Copia Izquierda de Eva Zapico.

Fotos:

<http://www.myspace.com/copiaizquierda/photos/albums/galgos/697706> (consultado el 20/9/2012).

Textos enviados por los autores y el DVD adquirido por Eva Zapico.

Ruido: obra que su título anterior fue: *Dibujo de mujer con ruido de fondo*. El autor mencionó que es un proyecto fallido. Porque obtuvieron la ayuda junto con otra colaboradora pero al final durante el proceso de los ensayos tuvieron problemas y nunca se llegó a montarse.

Escritura: 2006-2007

Premio: (2006) Ayuda a la creación de Teatros de la Generalitat Valenciana.

Texto adquirido por el autor.

Turquía:

Escritura: 2007-2009.

Estreno: (5/11/2009): Teatro de los Manantiales, Valencia, compañía BlancFlac cía., dirigida por Miguel A. Altet.

Editada: (2012): *Turquía*, Valencia, Sansy Ediciones.

Texto y DVD adquiridos por el autor.

Tápate los ojos y abraza la nómina 1, 2, 3: tres situaciones dramáticas coescritas con Xavi Puchades, escritas en valenciano, en *Zero Responsables*, de aa.vv.: Begoña Tena, Gabi Ochoa, Jerónimo Cornelles, Jordi Gomar, Jorge Picó, Josep Lluís Sirera, Juli Disla, Paco Zarzoso, Patricia Pardo, Pedro Montalbán Kroebel, Rodolf Sirera.

Escritura: 2010.

474

Estreno: (7/7/2010): sala Matilde Salvador de La Nau, Universidad de Valencia.

Premios: (2011): AAPV (Asociación de Actores y Actrices Profesionales Valencianos), premio especial para *Zero Responsables*.

Texto inédito adquirido por Sirera.

12.4 Catálogo de las obras de Jerónimo Cornelles

39 grados, (Trilogía del calor I):

Escritura: 1998

Estreno: (1998): Sala Xerea (sala ya cerrada), Valencia, director: Jerónimo Cornelles, compañía Bramant Teatre-Carme Teatre.

No se ha conseguido el texto.

Poniente, (Trilogía del calor II):

Escritura: 1999

Estreno: (1999) en la UPV, dentro del marco de un concurso amateur/universitario.

Premios: (1999) Universitat Politècnica de València a: mejor texto, mejor montaje, mejor director, mejor actriz, mejor espectáculo.

(2000) segundo mejor montaje, mejor director, mejor actriz, en el 19 é festival Vila de Mislata.

Texto enviado por el mismo autor.

La fiebre de Tomas, (Trilogía del calor III):

Escritura: 2001

Estreno: (2003) en el Teatro Talía, Valencia, producción Bramant Teatre.

Premio: (2001) ayuda a la creación del texto por Teatres de la Generalitat Valenciana.

Texto adquirido por CDT.

Amores de nicotina:

Escritura: 2001.

Estreno: (oct. 2001) Casa de la cultura en Silla, Valencia, dirigido por Alejandro Jornet, Rafa Calatayud y Ester Alabor, producción Bramant Teatre.

Es la primera vez que desde Bramant se invita a varios directores a participar en un espectáculo para la realización de la puesta en escena.

Texto adquirido por CDT.

Terminal:

Escritura: 2001 ó 2002

475

Estreno: (5/11/2010): la obra se incluyó en un montaje con minipiezas de varios autores que estrenó la compañía EMT Barrio de Cristo (Escuela municipal de teatro, no profesionales). La obra se llamó *Al vaivén del tiempo*. *Terminal* fue la primera situación dramática de la obra. Directoras: Nilda Varela y Aranxa Pastor. Según las contestaciones del autor él cree que es la pieza que más le han estrenado por todas partes y él nunca ha presenciado alguna función...

Editada: (2002): en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, pp. 30-32.

Tengo la edición.

W. C. party (y lloro si me da la gana): obra de pequeño formato para café teatro.

Escritura: 2002

Estreno: (2002) circuito de café teatro, dirección Jerónimo Cornelles y Roberto Carballada, producción Bramant Teatre.

Texto adquirido por el autor.

Amar puede matar: espectáculo de pequeño formato para café teatro.

Versión de *Amores de nicotina*, se quitaron pequeños detalles de la obra y se añadieron otras para obtener *Amar puede matar*: se ha eliminado uno de los tres personajes, en la parte enviada por el autor lo marcado en amarillo estaba en el texto pero no se montó.

Escritura: 2003

Estreno: (2004) circuito café teatro, dir. Jerónimo Cornelles, producción Bramant Teatre.

Premios: finalista en el concurso de café teatro.

Texto enviado por el autor.

Ellos y ellas:

Adaptación: de la novela Peace Barbara y Allan (2001): *¿Por qué los hombres no escuchan y las mujeres no entienden los mapas?*

Estreno: (2004): en un pueblo, dirección Rafa Sánchez. Sistema PC.

No se ha conseguido el texto.

Amanecer en agosto: obra escrita inicialmente en castellano pero se tradujo al valenciano con el título *A trenc d'alba en agost.*

Escritura: 2003

Lectura dramatizada: (2003) Quinto ciclo de lecturas dramatizadas de la SGAE, Valencia. Director: Jerónimo Cornelles y Carlos Calvo. En valenciano.

Texto enviado por el autor en castellano.

Mírame hasta que me duerma: esta obra contiene solo texto, pero toda la primera parte fue una coreografía de movimientos sin texto.

Escritura: 2003

476

Estreno: (2003 ó 2004) Carme Teatre ó Sala Inestable, Cía. La insaciable, director Jerónimo Cornelles.

Premios: (2003) a la mejor dirección, mejor actriz y mejor actor en la 13.^a edición del concurso de teatro Ciutat de Denia.

(2003) Primer premio y premio al mejor actor en el 21 concurs de teatre Vila de Mislata.

Texto enviado por el mismo autor

Sí quiero:

Escritura: 2004.

Estreno: (20/05/2005) Auditori Municipal de Paiporta, monólogo interpretado por Laura Useleti. Producción Bramant Teatre. Circuito café Teatro.

Premios: (2005) premio a la mejor interpretación femenina en el Festival ESCENIA.

Texto enviado por el mismo autor.

El último beso:

Escritura: 2004

Lectura dramatizada: (2004) en la sede da la SGAE de Valencia dentro de su VI Ciclo de Lecturas Dramatizadas.

Estreno: (7/4/2005) en la Sala Matilde Salvador de la Nau, Universidad de Valencia, producción Bramant Teatre y Teatres de la Generalitat Valenciana, dentro del programa: noves dramaturgies.

Editada: (2005): *El último beso*, Colección textos en escena 6, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

Premio: (2006) finalista en Max Aub de las artes escénicas al mejor texto de la Generalitat Valenciana.

Ciudad de corazones:

Escritura: 2005.

Estreno: (2006) en el Aula de teatro de la sala Escalante, dirección Laura Useleti, taller final del curso.

Texto obtenido por CDT.

Construyendo a Verónica: coautor (junto a Jaume Policarpo, Alejandro Jornet, Juli Disla, Patricia Pardo y Javier Ramos).

Escritura: finales del 2005-principios del 2006.

Estreno: (18/2/2006) idea original, dramaturgia: Jerónimo Cornelles, en la sala Matilde Salvador de la Universidad de València, Festival VEO (Festival València Escena Oberta), producción Bramant Teatre y VEO con la colaboración del Aula de Teatre de la Universidad de València.

Editada: (2006): *Construyendo a Verónica*, Colección textos en escena 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

Premios: (2007) Premios Max (SGAE): finalista mejor espectáculo de teatro.

(2006) Premio Abril al mejor Texto.

(2006) Premio al mejor espectáculo de teatro de la Vigésima Feria de teatro y danza de Huesca.

Tengo la edición el DVD y la copia enviada por el autor.

Maniàtics:

Adaptación teatral de un *Diario de un joven maniático* de Aidan Macfarlane, Ann McPherson y John Astrop.

Escritura: 2006

Estreno: (9/7/2006): Casa de Cultura de Foios. Escènia. 5.^a Mostra de Teatre Novell de Foios. Compañía Maduixa Teatre, dirección Pere Marco.

Premios: (2009) del jurat Escènia.

No se ha conseguido el texto.

Te esperaré en París

Escritura: 2005.

Premio: (2005-2006) ayudas a la creación (grupo A) por Teatres de la Generalitat Valenciana.

Estreno: sin estreno

Texto adquirido por CDT.

Decir adiós cinco veces: El texto es fruto de la participación del autor en el I Laboratorio de escritura teatral de la XIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante.

Escritura: 2006

Lectura dramatizada: (2006): director Jerónimo Cornelles, en el Teatre el Musical Valencia.

(2007): en la SGAE, Valencia, ciclo: «Editores en busca de autor», dir. Guillermo Heras.

Editada: (2006): «*Decir adiós cinco veces*» en *Matrimonios*, de aa.vv., Colección Laboratorio de escritura teatral, n.º 1, XIV Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 39-70.

Texto enviado por el mismo autor.

Reencuentros

Escritura: 2007

Estreno: (13/6/2007) en la XVII mostra de teatre d'Alcoi, dir. y dramaturgia Jerónimo Cornelles.

Premios (2007 ó 2008, no he podido precisar el año) Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana. Premio Max Aub al Mejor Texto. Nominación Mejor Actriz protagonista. Nominación Mejor Dirección Escénica.

(2007 ó 2008, no he podido precisar el año) Premis Abril: Premio a Mejor Texto. Premio a Mejor Actriz protagonista. Nominación Mejor Dirección Escénica. Nominación Mejor Empresa Productora. Nominación Mejor Espectáculo de Teatro de Sala. Nominación Mejor Actriz protagonista.

Edición: (2011): «*Reencuentros*», en *Reencuentros*, 2.24, colección: Premios Max Aub, n.º 12, edición digital, prólogo: Enrique Herreras. Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

Tengo y DVD adquiridos por el CDT.

Fructuoso: coescritora Patricia Pardo, obra infantil.

Escritura: nov. 2007-feb. de 2008.

Premios: (2011): Texto ganador en el XX Concurso de Textos Teatrales dirigidos público infantil, en castellano y en euskera de Navarra, modalidad castellano.

Texto enviado por el autor.

Perras: una adaptación libre de *Perras* de los argentinos: E. Federman, M. Kartun, N. Caniglia y C. Martínez Bel. Para Albena Teatre.

Escritura: 2007

Estreno: (1/4/2007) Centre Cultural de El Puig, dir.^a: Laura Useletí, compañía Albena Teatre.

Premios: (2008): de las Artes Escèniques de la Generalitat Valenciana: mejor versión, traducción o adaptación, al mejor espectáculo de teatro.

Premio Abril del Público de la Comunidad Valenciana.

No se ha conseguido el texto.

2.24: coescrito con Pascual Carbonell, dentro del marco del II Laboratorio de Escritura Teatral, organizado por dicha Muestra y coordinado por Guillermo Heras.

Escritura: enero-sept. 2008.

Estreno: (8/11/2008): en el Teatre Arniches, Alicante, XVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Dirección de Jerónimo Cornelles. Coproducción de Bramant Teatre y Teatres de la Generalitat Valenciana dentro de la línea Nuevas dramaturgias 2008, con la colaboración de la Fundación Carolina Torres Palero, Ajuntament de Picassent y del Metro Valencia i Ferrocarrils de la GV.

(03/05/2011), en Roma, en la Sala Grande del Teatro dell'Orologio (teatrorologio.it). Dirección de Gianluca Ramazzotti. Traductora: Antonella Mela. Los actores de la propuesta italiana son Mauro Mandolini y Elisa D'Eusanio.

Editada: (2008): «2.24», en *En torno al azar*, contiene textos de aa.vv., Colección Laboratorio de escritura teatral, n.º 3, Alicante, XVI Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 163-211.

(2011): «2.24», en Colección: Premios Max Aub, n.º 12, prólogo: Guillermo Heras. Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

Premios: (2009): Premios Abril: mejor actor y mejor actriz.

(2009): Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana al mejor espectáculo de teatro. Premio Max Aub al mejor texto. Nominaciones al mejor actor y a la mejor actriz.

Textos obtenidos por sus ediciones. DVD adquirido por el CDT.

Tras nosotras la lluvia: Texto integrante del proyecto Decálogo: Indagaciones sobre los 10 mandamientos por el Centro Cultural Rojas, Buenos Aires.

Escritura: 2008

Estreno: (2008) Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, dirección Andrés Binetti. Producción por el propio centro.

Texto obtenido por el mismo autor.

Eva's show

Escritura: 2009.

Estreno: (feb. 2012) en sala Russafa, Valencia.

Premios: para la temporada 2011/2012 ha ganado el premio al mejor espectáculo de la Sala Russafa, de la Comunidad Valenciana.

Texto enviado por el autor.

Confesiones de siete mujeres pecando solas: texto coescrito; dirección y dramaturgia Jerónimo Cornelles. Confesiones de siete mujeres pecando solas es un

espectáculo para siete actrices escrito por siete autores diferentes (Carles Alberola, Sergi Belbel, Andrés Binetti, Jerónimo Cornelles, Guillermo Heras, Concepción León Mora y Patricia Pardo). Jerónimo Cornelles, impulsor del proyecto, ha logrado armar un grupo de autores de todo el territorio español y también parte de Sudamérica, donde a partir de los siete pecados capitales y unas reglas básicas de juego propuestas por Cornelles, cada uno de los autores ha escrito un monólogo aportando su propia visión sobre uno de los siete pecados capitales.

Escritura: 2009

Estreno: (03/06/2009): T. Agrícola d'Alboraia, producción Bramant Teatre.

Dir.: dirección y dramaturgia Jerónimo Cornelles.

Texto enviado por el mismo autor

Pájaros azules: coescrito con Pedro Montalbán Kroebel.

Escritura: 2009-2010.

(2009): Lectura dramatizada, dirigida por Jerónimo Cornelles, para Bramant Teatre y Fundación Inspirarte en L'Alquería de los Artistas de Sueca.

Estreno: (26/1/2011): Sala Inestable, Valencia, dirección Jerónimo Cornelles, producción Bramant Teatre y Fundación Inspirarte, Alquería de los artistas con la colaboración de Excmo. Ayto. de Quart de Poblet y el Auditori Molí de la Vila.

480

Editada: (2010): *Pájaros azules*, colección de textos teatrales Jesús Domínguez, Huelva, Diputación de Huelva.

Ayuda: Creación Multidisciplinar en la Alquería de los Artistas (El Saler, Valencia) para la primera escritura del texto y su versión semimontada.

Premio: (2010): I Premio de textos teatrales Jesús Domínguez, diputación de Huelva.

(2010): mención especial del jurado en X premio para textos teatrales Madrid Sur.

Tengo la edición.

Tiranías de oficina, 1 y 2: dos situaciones dramáticas para la obra *Zero Responsables*, de vv.aa.: Arturo Sánchez Velasco, Begoña Tena, Gabi Ochoa, Jordi Gomar, Jorge Picó, Josep Lluís Sirera, Juli Disla, Paco Zarzoso, Patricia Pardo, Pedro Montalbán Kroebel, Rodolf Sirera y Xavier Puchades.

Escritura: 2010.

Estreno: (7/7/2010): sala Matilde Salvador de La Nau, Universidad de Valencia.

Premios: (2011): La Asociación de Actores y Actrices Profesionales Valencianos (AAPV) concedió en el Día Mundial de Teatro (28 de marzo) y en la entrega de los Premis AAPV 2011 su Premio Especial para *Zero Responsables*.

Texto inédito adquirido por Sirera

El último beso: nueva versión de la obra ya estrenada en 2005. El texto sufrió cambios, se hizo mucho más cómica en algunas partes dialógicas, aunque el argumento y su estructura permanecieron los mismos.

Nueva versión: 2010.

Estreno: (11/6/2010): en Teatre Salesians, en la XX Mostra de Teatre d'Alcoi, director Rafael Catalayud, producción Bramant Teatre y el Instituto Municipal de Cultura y Juventud de Burjassot. Colabora Teatres de la Generalitat Valenciana y La Pavana.

Texto enviado por el mismo autor.

De Hiroshima a Nagasaki: coescrita con Chema Cardeña.

Escritura: 2010

Estreno: (23/12/2010) en el Teatre de la plaça de Silla, director Chema Cardeña, producción Arden producciones y El Sapito producciones.

Texto obtenido por el autor.

Pequeños episodios de fascismo cotidianos

Escritura: 2011

Edición: pendiente para 2012, en la biblioteca virtual de la Muestra de Teatro español de Autores Contemporáneos.

Dentro del programa: (2011) INAEM, I programa de dramaturgias actuales.

Texto obtenido por el autor.

481

12.5 Catálogo de las obras de Juli Disla

...Y perdona por las faltas de ortografía: coautores Patricia Pardo y Joan Miquel Reig.

Escritura: 1997.

Estreno: (11/2/1998): en Petrer, Alicante, compañía Combinats, director Joan Miquel Reig.

No se ha conseguido el texto.

Àngel: inicialmente en valenciano

Escritura: 1998.

Estreno: (10/1/1999) en Alboraya, Valencia, cía. L'Horta Teatre, dir.^a Inma Sancho.

No se ha conseguido el texto.

A poqueta nit=Al anochecer:

Escrita 1998.

Estreno: (11/1/2000): en el Teatro Rialto, coproducción Teatres de la Generalitat Valenciana y Dramaturgia 2000.

(20/11/2002): *À la tombée de la nuit*, en el Instituto Cervantes, París, para CEIAT, traductor y dir. Serge Sándor.

Editada: (1999): Colección: publicaciones del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, n.º 7. Tenerife, Ayuntamiento La Laguna.

(2001): *A poqueta nit_Al anochecer*, colección Teatro siglo XX. Textos, n.º 13, edición bilingüe, Valencia, Universitat de València.

Al anochecer, ayuntamiento de san Cristobal de la Laguna, Tenerife 1999.

Premios: (1998): Premio de Teatro de Autor Ciudad de La Laguna.

(1998): Micalet de Teatre.

(2001): nominación al mejor texto de los premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana

Tengo la edición de La Laguna.

Imbècil, en *10 bones peces*, de vv. aa.: pieza breve, en valenciano, no hay traducción al castellano.

Escritura: 1998.

Editada: (feb. 2002): *10 bones peces*, en *Teatre Valencià Contemporani*, Gandia, CEIC Alfons de Vell (Centre d'estudis i investigacions comarcals).

No se ha conseguido el texto.

Cotxes: coautoría con Patricia Pardo y José Carlos García, en valenciano.

Escritura: 1999.

482

Estrenada: (2/3/1999): sala Palmireno, Facultad de Geografía e Historia, Universitat de València, vía. Teatre dels Vents. Dir. Joan Miquel Reig.

Texto enviado por el mismo autor.

Espinacs: coautora Patricia Pardo, en valenciano.

Escritura: 1999

Estreno: (6/5/1999): en el Teatre del Mercat d' Aldia, Valencia, para Combinats, dir.^a Cristina García.

No se ha conseguido el texto.

Marisa Paredes i el meu marit: texto incluido en la obra *Un de sol*: coautores: Ximo Llorens Baena, Paco Zarzoso, Paco Sanguino, Patricia Pardo, Chema Cardeña, Pasqual Alapont, Alejandro Jornet.

Escritura: 1999

Estreno: (18/5/2000): en Espai Moma, Valencia, vía. Combinats, dir.^a Victoria Salvador.

Editada: (nov. 2000): «*Marisa Paredes i el meu marit*», en *Acotaciones en la caja negra* (en la revista no la *Colección de textos*), n.º II, Valencia, pp. 19-20.

Tengo la edición del fragmento de Juli Disla.

L'aniversari de Marta: de la homónima obra de Paco Sanguino.

Traducción: 2000

Estreno: (26/11/2000) Mostra d'Autors Contemporanis d'Alacant, cía. El Club de la Serpiente, dir. Manuel Ochoa.

Castigats: en valenciano y castellano

Escrita: 2000.

Estrenada: (4/1/2001) en el Teatre Mercat de Aldaia, Valencia, cía. Combinats, dir. Pep Ricart.

Editada: (2002): *Castigats*: Colección Micalet Teatre, n.º 21, Alzira, Valencia, Edicions Bromera.

Premios: (2001): de Teatre Infantil Xaro Vidal de Carcaixent.

Texto enviado por el autor, en castellano.

Swimming pool: comedia

Escrita 2000.

Estreno: (30/10/2003): en el TAMA (Valencia), cía. Combinats, dir.^a Cristina García.

(24/3/2005): en el Judy Dench Theatre, Mountview School de Londres, dirección: O' Nathapon. Traducción: John London.

Editada: (2004): *Swimming pool*, traducción John London, New Theatre Publications. Croydon, London.

(2006): *Swimming pool*: en catalán, Barcelona, Edicions Tres i Quatre.

Premios: (2001): Finalista en el festival Teatro Ciutat d' Alcoi.

(2004): al mejor texto, de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana

(2005): mejor autor catalán, Max - SGAE

Texto enviado por el mismo autor.

Dormir: de la obra *Dies d'ensalada*: texto coescrito con Xavier Puchades, Patricia Pardo, Arturo Sánchez Velasco, Jorge Picó.

Escritura: 2000-2001.

Estreno: (4/4/2001), en la sala Matilde Salvador, La Nau, Valencia, Grupo Teatral de la Universidad de Valencia, director Pep Sanchis.

Editada: (2001): Colección teatro s. XX, serie textos 14, Valencia, Universidad de Valencia.

Premio: (2001) Premio al mejor texto dramático en la Muestra de Teatro de Foios Escènia.

Tengo la edición.

Paraules a les butxaques: teatro infantil

Escritura: 2001.

Estreno: (28/10/2001): en la sala L'Horta de Valencia, cía. Combinats, dir. Joan Miquel Reig.

(11/10/2003): *Hitzak patriketan*, en Hernani, Guipuzcoa, Txalo Producciones, traducción al euskera, Ritxi Lizartza.

Texto enviado por el autor, en castellano.

Nívols, co-escrita con Carles García.

Escritura:

Estreno: (2001): cía. Eòlica Teatre, dirigida por Jaime Pérez y Juli Disla.

Julieta i Romeo, o el pessic de l'amor: adaptación de *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

Adaptación: 2002.

Estreno: (8/2/2002): Auditorio Molí de Vila de Quart de Poblet, Valencia, dir.^a: Cristina García.

Participó en la VII Feria de Teatro de Castilla-La Mancha.

Conxín, l'elegida, solo en valenciano.

Escritura: 2002.

Estreno: (15/11/2002), en Teatre del Mercat d'Aldaia, Valencia, cía. Teatre dels Vents, dir. Jaume Pérez y Juli Disla.

Premio: (2002): Eduard Escalante, Teatro Ciutat de València.

Texto adquirido por el autor.

Les víctimes del deure: traducción de la obra *Víctimas del deber* de Ionesco, versión Toni Misó

Traducción: 2002

Estreno: (2002): para la Escuela del actor.

484

Estamos tan bronceados que damos un poco de asco: coautoría con Alejandro Jornet y Patricia Pardo.

Escritura: 2002

Estreno: (2003) en la ESAD.

Editado: (2004): *Estamos tan bronceados que damos un poco de asco*, en *Teatro, utopía y revolución*. (Acción Teatral de la Vallidgna IV) (recoge las conferencias de las jornadas de la Vallidgna), edición de José Monleón y Nel Diago, colección Teatro siglo XXI. Valencia, Universidad de Valencia, pp. 247-309.

Tengo la edición.

La volta al món en 80 dies: a partir de la novela de Jules Verne

Versión: 2004

Estreno: (10/2/2005): sala Escalante, Valencia, cía. Combinats, dir. Joan Miquel Reig.

Editada: (2005): *La volta al món en 80 dies*: colección Micalet Teatre, n.º 25, Alzira, Valencia, Edicions Bromera.

Teràpies: versión de la obra *Beyond Therapy* de Christopher Durang.

Versión: 2005.

Estreno: (20/1/2005): Auditori de Paiporta, cía. La Pavana, dir. Rafael Catalayud.

Premios: Millor Espectacle, Actriu Repartiment Mamen García, Millor Direcció Rafael Calatayud (Nominación), de los Premis Teatres Generalitat Valenciana

Millor Direcció Rafael Calatayud, de la Crítica Valenciana
(2005) Recibió Premio Carolina Torres Palero de Literatura.

Construyendo a Verónica: coautor (junto a Jaume Policarpo, Alejandro Jornet, Jerónimo Cornelles, Patricia Pardo y Javier Ramos).

Escritura: finales del 2005-principios del 2006.

Estreno: (18/2/2006) idea original, dramaturgia: Jerónimo Cornelles, en la sala Matilde Salvador de la Universidad de València, Festival VEO (Festival València Escena Oberta), producción Bramant Teatre y VEO con la colaboración del Aula de Teatre de la Universidad de València.

Editada: (2006): *Construyendo a Verónica*, Colección textos en escena 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

Premios: (2007) Premios Max (SGAE): finalista mejor espectáculo de teatro.

(2006) Premio Abril al mejor Texto.

(2006) Premio al mejor espectáculo de teatro de la Vigésima Feria de teatro y danza de Huesca.

Tengo la edición y el DVD de la obra.

485

Tris, tras, trus! Una història de sentits: coautoría con Estefanía Roldán.

Escritura: (2006)

Estreno: (26/5/2006): IES Pare Vitòria, Mostra de Teatre d'Alcoi, dir. Joan Miquel Reig.

Texto enviado por el autor en castellano.

Terrorífica fiesta del pijama I y II: para la escuela del actor.

Escrita: 2006.

Estrenada (8/6/2006): Teatre Rialto Valencia, para la Escuela del Actor, dir. Carles Sanjaime, Victoria Salvador y Juli Disla.

Texto enviado por el mismo autor.

Bebé: versión de la obra *Baby with the bathwater*, de Christopher Durang.

Versión: 2006.

Estreno: (24/11/2006): en TAMA, cía. La Pavana, dir. Rafael Catalayud.

Premios: (2007): Mejor Dirección Rafael Calatayud, Mejor Adaptación Juli Disla, Mejor Actriz de Reparto Lola Moltó (Nominación), Mejor Vestuario Alejandro Sáez de la Torre (Nominación), Mejor Espectáculo, de los Premis Teatres Generalitat Valenciana.

Millor espectacle (Nominación), Millor Actriu Protagonista - Marta Belenguer (Nominación), Millor Actriu Secundaria - Lola Moltó (Nominación), Millor Versió - Juli Disla (Nominación), Millor Empresa de Teatre - La Pavana

(Nominación), Millor Vestuari - Alejandro Sáez de la Torre (Nominación), de los Premis Abril.

(2008): Mejor Espectáculo (Nominación), de los premios Max (SGAE).

Director Revelación (Nominación), de los Premios Chivas Telón.

No se ha conseguido el texto.

Cool Cola: texto para radio.

Escritura: 2006.

Año: (2006): Com Radio, para el proyecto de Areatangent, Barcelona.

T'espere baix: coautoría con Patricia Pardo y Carlos García

Escritura: 2007.

Estreno: (15/11/2007): Teatro Cervantes de Petrer, Alicante, cía. Combinats, dir. Joan Miquel Reig.

No se ha conseguido el texto.

Malos y malditos, a partir de *Malos y malditos* de Fernando Savater.

Versión/adaptación: 2008

Estreno: (31/1/2008): Teatre Auditori Municipal d'Aldaia, cía. La Pavana, dir. Jaume Pérez Roldán

Premios: (2009) Millo versió / Adaptació a Juli Disla, premio Abril.

Mejor Versión Juli Disla (Nominación), de Teatres Generalitat Valenciana.

486

L'executor: de la obra *Ejecutor 14* de Adel Hakim.

Versión: 2008

Estreno: (20/6/2008): Teatre Micalet, cía. La Pavana y Happy Club, dir. Jaume Pérez.

Happy

Escritura: 2008.

No se ha conseguido el texto.

La rabia que me das

Escritura: 2008.

Estreno: (20/5/2009): *La ràbia que em fas*, Sala L'Altre Espai, Valencia, dir. Jaume Pérez, producción Teatres de la Generalitat.

Editado: (2009): *La ràbia que em fas*, en catalán, colección: L'escorpí/teatre-el Galliner, Barcelona, Edicions 62.

Premios: (2008): XXXVI Premi de Teatre d'Alcoi.

Texto enviado por el mismo escritor en castellano.

Crisi d'identitat: versión de la obra *Identity crisis* de Christopher Durang, traducción de Carlos Calvo. Versión Rafael Catalayud.

Traducción de la versión al catalán: 2009

Estreno: (19/02/2009): en Teatre Talia. cía. La Pavana, dir. Rafael Catalayud.
Premios: (2009) Mejor Versión Rafael Calatayud y Carlos Calvo, Mejor Actriz Mamen García, Teatres Generalitat Valenciana.
(2009) Millor Actriu Protagonista: Mamen Garcia (Nominación), Millor Versió - Carlos Calvo y Juli Disla (Nominación), Premis Abril
(2010) Millor Actriu: Mamen Garcia (Nominación), Premis AAPV

El amor de Miss Amores, Rosita supervedette, idea y texto Juli Disla

Escritura: 2010

Estreno: (ne se ha podido encontrar el año de estreno): Adí Producciones.

Pollo & Hijos: adaptación de la obra de Bruno Chapelle, traducción de Philip Rogers que se llamó *Poulard et fils*.

Adaptación: 2009

Estreno: (2/4/2009): en Gran Teatro de Elche, Alicante, dir. Juanjo Prats. Germinal Producciones.

Expuestos

Escritura: 2011

Estreno: (5/4/2011): en Galería Color Elefante, Festival Russafa Escènica 2011, dir. Jaume Pérez Roldán.

Texto enviado por el mismo autor.

487

La tossuderia, (La terquedad): adaptación de la homónima obra de Rafael Spregelburd

Versión: 2011.

Estreno: (01/12/2011): en la sala Inestable, cía. UTA (Unió Temporal d'Actors), dir. Toni Agustí.

La gente: coautor con Jaume Pérez Roldán

Escritura: 2012

Estreno: (3/5/2012): en ILOFTVLC, Valencia, cía: Pérez&Disla (2.º espectáculo de esta compañía recién nacida), dir. Jaume Pérez Roldán.

No se ha conseguido el texto

12.6 Catálogo de las obras de Jordi Gomar

Línea de Meta-comedia en cuatro vueltas:

Escritura: 2001

Estreno: (2001): en el Centre Cultural La Marina El Puig. Taller de Teatre. Ajudant de direcció Jordi Gomar.

No se ha conseguido el texto.

Histeria Universal, junto a Joan Alamar. El texto que tiene Jordi es una primera base, un primero guion, luego el espectáculo muta mucho con el paso de los bolos, según cómo me lo explicó.

Escritura: 2002

Estreno: (2002): en Radio City, Valencia, compañía Gomar y Alamar, dir.^a Xus Gomar, co-director Jordi Gomar

No se ha conseguido el texto.

La noche estrellada —¿contra qué?—.

Escritura: 2002

No se ha conseguido el texto.

Me gusta: Escritura: 2003

Estreno: (2003): en Teatro Umbilical, Centro Cultural La Marina, El Puig, Valencia, dir. Jordi Gomar

No se ha conseguido el texto.

Triki Triki Mon Amour; que en griego significa: ¿Qué quieres ser de mayor?
Espectáculo exhibido en el Circuito de Café-teatro.

Escritura: 2004

Estreno: (2004) en Alboraiá, cía. Parimpar Cía Teatral, dir. Jordi Gomar

No se ha conseguido el texto.

488

Radicales libres

Escritura: 2004

Estreno: no hay, se empezó a ensayar con una compañía pero se abandonó.

No se ha conseguido el texto.

La vie en rouge: es un texto para un espectáculo pedagógico para alumnos de francés.

Escritura: 2005

Estreno: (2005): en Escuela Oficial de Idiomas de Valencia y en Sala Zircó, Valencia, dir. Jordi Gomar.

La vida es triste, Tigre

Escritura: 2005

No se ha conseguido el texto.

El Bigotes 1 y 2: pieza escrita junto a Pedro Montalbán, en *Zero Responsables*, de Arturo Sánchez Velasco, Begoña Tena, Gabi Ochoa, Jerónimo Cornelles, Jordi Gomar, Jorge Picó, Josep Lluís Sirera, Juli Disla, Paco Zarzoso, Patricia Pardo, Pedro Montalbán Kroebel, Rodolf Sirera y Xavier Puchades.

Escritura: 2010.

Estreno: (7/7/2010): sala Matilde Salvador de La Nau, Universidad de Valencia.

Premios: (2011): La Asociación de Actores y Actrices Profesionales Valencianos (AAPV) concedió en el Día Mundial de Teatro (28 de marzo) y en la entrega de los Premis AAPV 2011 su Premio Especial para *Zero Responsables*.

Texto adquirido por Sirera.

En Destrucción: pieza breve.

Escritura: 2006

Editada: (2006): «*En destrucción*», en *Ciudades*, colección Acotaciones en la caja negra, n.º 5, Valencia, Acotaciones en la caja negra, pp. 27-33.

Tengo la edición.

Hombre del restaurante: en la obra *El cuarto paso*: escrita junto a Alberto Torres, Gabi Ochoa y Rosa Molero, basado en una novela de Chuck Pallaniuk.

Escritura: 2006

Estreno: (2006): en Altre Espai, dir.^a Amparo Urieta, producción Teatres de la Generalitat Valenciana.

Ayuda: (2006): Noves Dramaturgies.

Texto enviado por el autor, el DVD adquirido por el CDT.

489

La «escena III», en la obra *La Falange del dedo Corazón*: coescritores para las otras escenas: Anna Albaladejo, Alejandra Garrido, Verónica Díaz, Beatriz García Alós, Laura García Guardiola, Pedro Montalbán Kroebel, Juan Pinillos, Martín Román, Asunción Tarrazó, Alberto Torres, Luis Villamil y Paco Zarzoso. Nació de un taller en la SGAE con Paco Zarzoso e Ignacio del Moral.

Escritura: fechas del taller: 12 de Mayo-30 de Junio de 2003 y el proceso de la escritura continuó hasta feb. 2004.

Lectura dramatizada: (2004): en la S.G.A.E., VI ciclo lecturas dramatizadas SGAE, dir. Paco Zarzoso.

Texto enviado por el mismo autor.

Superhéroes de barrio, musical de ir por casa: «Es un texto que ha sido muchas veces montado en escenta, por compañías amateurs, grupos de instituto, etc.», como afirmó el autor.

Escritura: 2001

Estreno: (2002): en Centre Cultural La Marina, El Puig.

Editada: (2002): «*Superhéroes de barrio, musical de ir por casa*», en *2001 Marqués de Bradomín, XVI concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Guadalajara, Instituto de Juventud y Ñaque.

Premio: (2001) Accésit al 2001 Marqués de Bradomín, XVI concurso de textos teatrales para jóvenes autores.

Tengo la edición.

El Gegant del Romaní: basado en una rondalla⁴³⁶ de Enric Valor.

Escritura: 2011

Estreno: (2011): Simat de la Valldigna, Valencia, cía. Trapatoles, director: Jordi Gomar.

12.7 Catálogo de las obras de Pedro Montalbán⁴³⁷

El último vuelo/L'últim vol

Escritura: 1994-2005.

Lectura dramatizada: (2008): Espai Betulia de Badalona, dirección de Sandra Simó.

Estreno: (2009): Teatro Zorrilla de Badalona, cía. Teatre de l'Enjòlit, dirección de Elies Barbera.

Editada: (2008): en *Dramatúrgies Breus*, con piezas de aa.vv., en catalán, colección Teatre-Entreacte, n.º 74, Barcelona, AADPC (Asociación de Actores y Directores Profesionales de Cataluña), pp. 12-53.

(2008): *El Último Vuelo y otras piezas*, en castellano, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 11-54.

Premios: (2007) Premi de Teatre de Badalona.

490

Para la edición de la Universidad: Libro finalista de los Premios de la Crítica Literaria Valenciana en 2009.

Tengo la edición de la Universidad y la de AADPC.

Amor de madre

Escritura: 1997

Lectura dramatizada: (2003): en sala SGAE, Valencia, dir. L. Lajarín. Dentro del programa: 5 ciclos de lecturas dramatizadas, organizado por la Asociación de Autores de Teatro.

Editada: (2002): *Amor de madre*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

Ayuda: (1997): a la creación de Teatros de la Generalitat Valenciana.

Texto enviado por el autor.

Dario Fo ¿Alcalde?

Escritura: nov. 2000-finales 2001.

Lectura dramatizada (2005): Sala SGAE Valencia, dirección J.C. Roselló.

(2010): Sala Cabrujas, Caracas-Venezuela, dirección Oswaldo Maccio.

⁴³⁶ RAE: rondalla=cuento, patraña o conseja.

⁴³⁷ Nota: una sinopsis o explicaciones/comentarios de todas las obras se ofrecen por el autor en <http://www.montalban-kroebel.com/Inicio.html>.

Estreno: (2008): dirección de Emiliano Bronzino. Teatro L'Altre Espai Valencia. producción: Teatres de la Generalitat Valenciana.

Editada: (2004): Hondarribia, Editorial Hiru.

(2008): edición castellano-catalán, colección Textos en Escena, n.º 11, Valencia, Hiru y Teatres de la Generalitat Valenciana.

(2010): *Dario Fo. Sindaco?/Dario Fo. Mayor?*, edición italiano-inglés, Italia, Per Caso sulla Piazzetta.

Tengo la edición.

Mercurio: pieza breve, Mientras algunos se preparaban para la guerra de Irak, la Asociación de Autores de Teatro hizo un llamamiento a sus asociados para que clamasen contra lo que parecía —y fue— inevitable.

Escritura: marzo 2003.

Lectura dramatizada: (2003): en el Ateneo de Madrid.

Editada: (2003): en *Teatro contra la guerra*, con piezas de vv.aa., n.º 7, Madrid, AAT (Asociación Autores de Teatro).

(2008): en *El Último Vuelo y otras piezas*, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 95-97.

Tengo la edición.

Cuenta atrás: coescrita con Antonio Cremades,

Escritura: 2003-2004.

491

Estreno: (2010): en la sala Carolina, Valencia, dirección y adaptación de Juan Laparra.

Editada: (sep. 2008): en *La Ratonera, revista asturiana de teatro*, n.º 24, Gijón, pp. 53-89.

Premios: (2007) premio Amiba, versión en catalán por Pedro Montalbán, Amiba de Teatro, Barcelona.

Tengo la edición.

La fascinación de Gil-Albert. Basada en textos de Juan Gil-Albert. Incluida dentro de los actos del centenario del poeta.

Escritura: 2003-2004.

Estreno: (2004): en Centro Cultural de Alcoy, cía. Repertorio Contemporáneo, dir. Pepe Miravete.

Editada: (2006): biblioteca d'autors teatrals, n.º 6, Valencia, Institució Alfons el Magnanim.

Tengo la edición.

Sin titubeos: pieza breve, nace por un ejercicio planteado por Paco Zarzoso.

Escitura: junio 2003-enero 2004

Lectura dramatizada: (2004): Circulo de Bellas Artes de Madrid, dentro de los actos del V Salón Internacional del Libro Teatral, dirección de Francisco Vidal.

(2008): en *El Último Vuelo y otras piezas*, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 99-109.

Tengo la edición.

La Falange del dedo Corazón: coescritores Anna Albaladejo, Jordi Gomar, Alejandra Garrido, Verónica Díaz, Beatriz García Alós, Laura García Guardiola, Juan Pinillos, Martín Román, Asunción Tarrazó, Alberto Torres, Luis Villamil y Paco Zarzoso. Nació de un taller en la SGAE con Paco Zarzoso e Ignacio del Moral. No hay escenas individuales escritas por diferentes autores. Las había al principio del proyecto, pero acabó con casi todos los autores reescribiendo todo el material sucesivas veces, con muchos cambios consensuados... se trata entonces de una escritura colectiva al 100%.

Escritura: fechas del taller: 12 de Mayo-30 de Junio de 2003 y el proceso de la escritura continuó hasta feb. 2004.

Lectura dramatizada: (2004): en la S.G.A.E., VI ciclo lecturas dramatizadas SGAE, dir. Paco Zarzoso.

El texto enviado por el mismo autor.

Dúo: pieza breve

Escritura: enero 2004.

Lectura dramatizada: (2004): en Café Horas, Valencia, dirección de Alejandra Garrido.

492

Estreno: (2005): Teatro Moderno de Chiclana, Cádiz, compañía Taetro, dirección de Paco Téllez.

(10/12/2009): *(Duo)² Paso a dos*, en Sala Carolina de Valencia, cía. Repertorio Contemporáneo en el espectáculo, dirección de Emiliano Bronzino. Véase comentario en la obra *Duo*.

(2009): versión en inglés, en el Access Theatre de Broadway Nueva York, cía. Rapsallion Theatre Collective, dirección de Christophe Anderson.

Editada: (2006): en *VII Certamen de Teatro Mínimo*, Rafael Guerrero, con piezas de aa.vv., Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera, Cádiz, Taetro.

(2008): en *El Último Vuelo y otras piezas*, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 111-124.

Premios: (2004): premiada en el VII Certamen de Teatro Rafael Guerrero de Chiclana.

Tengo la edición.

Seis personajes seis: pieza breve, «a petición de Enrique Belloch, director de teatro y cine, que tuvo la generosa iniciativa de publicar un libro homenaje al dramaturgo José María Rodríguez Méndez en el que se incluía su obra *Isabelita tiene un Ángel*». «Son personajes y expresiones de diferentes textos de José

María Rodríguez Méndez (aderezado también con unas gotas de Pirandello)»⁴³⁸.

Escritura: enero 2005.

Editada: (2005): en *Isabelita tiene Ángel*, libro homenaje a J.M. Rodríguez Méndez, Valencia, Teatraudiovisual Produccions, pp. 15-22.

(2008): en *El Último Vuelo y otras piezas*, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 125-134.

Tengo las dos ediciones.

Sonata para violín solo:

Escritura: 2005.

Estreno: (2007): Teatro Moderno de Chiclana, Cádiz, compañía Taetro, dirección de Eu Martín.

Editada: (2011): en *Teatro mínimo*, con piezas de vv. aa., n.º 8, Cádiz, Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera, dentro de VIII Certamen de Teatro Rafael Guerrero de Chiclana.

Premios: (2006): Premiada en el VIII Certamen de Teatro Rafael Guerrero de Chiclana de la Frontera.

No se ha conseguido el texto.

Las variaciones Goldberg de George Tabori, versión del original *Die Goldberg Variationen*.

493

Versión: 2005.

Estreno: (2005): en Teatro Rialto de Valencia, producida por Teatres de la Generalitat Valenciana, dirigida por Josep María Mestres.

Premios: (2005) Nominada al premio a la mejor versión en los XV Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana.

Tengo, tengo, tengo: pieza breve, a partir de una canción infantil *Tengo, tengo, tú no tienes nada*,

Escritura: jun.-jul. 2005.

Estreno: (2005): en el Parque Atenas de Madrid, cía. Dante, dirigido por Adolfo Simón, dentro del proyecto ¡Grita Sida!

(2006): en la Universidad Complutense de Madrid, estrenado dentro del proyecto ¡Grita Sida!, de Dante – Compañía de Teatro, dirigido por Adolfo Simón.

(2007): Estrenado por Dante – Compañía de Teatro, dentro del espectáculo *En el Laberinto* dirigido por Adolfo Simón.

---> los montajes de 2006 y 2007 son diferentes puestas en escena a la del 2005.

Editada: (2006): en *Grita Tengo Sida*, con 89 monólogos de vv.aa., Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

⁴³⁸ Copiado de la edición.

(2008): en *El Último Vuelo y otras piezas*, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 135-139.

Tengo la edición de la Universidad.

Paso a dos: El texto es fruto de la participación del autor en el I Laboratorio de escritura teatral de la XIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, impartido por Guillermo Heras. El autor mismo confirma que este texto es un fruto de un experimento consciente, oscureció a fondo esta obra y jugó con la fragmentación y abstracción. La inspiración para este texto se basa en *Zap*, *Sonata para violín solo* y *Hoy por ti y mañana por mí*. Luego recibió comentarios sobre su dificultad así que prosiguió en una segunda versión en la que los hechos ocurren de manera más lineal.

Escritura: 1.ª versión: abril 2005-mayo 2006.

2.ª versión: mayo 2007.

Lectura dramatizada: (2009): Sala SGAE de Valencia, dirección de Victoria Salvador.

Estreno: (2009): *(Duo)² Paso a dos*, Sala Carolina de Valencia, cía. Repertorio Contemporáneo en el espectáculo, dirección de Emiliano Bronzino. El espectáculo *(Duo)² Paso a dos*, constaba de tres partes. En las dos primeras partes se representaba la obra *Dúo* dos veces, de dos maneras distintas (se trata de una pieza corta) y por eso lo del título “matemático” *(Duo)² ... Dúo* al cuadrado. En la tercera parte se representaba *Paso a Dos*. Los dos textos tienen una temática parecida (las relaciones personales) y al Director le interesaba mostrar diferentes ángulos del tema.

Editada: (2006): *Paso a dos* [1.ª versión], en *Matrimonios*, piezas de aa.vv., Colección Laboratorio de escritura teatral, n.º 1, XIV Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 117-148.

(2008): *Paso a dos*, (2.ª versión), en *El Último Vuelo y otras piezas*, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 55-93.

Tengo la edición de la Universidad.

Para *Paso a dos* tengo las dos ediciones (dos versiones).

Cartografía teórica de la pornografía: pieza breve, «nacida a partir del trabajo de un taller de dramaturgia —impartido por Chema Cardeña—.

Escritura: nov. 2005-feb. 2006.

Lectura dramatizada: (2010): Teatro Chiclana, Cádiz, dirección Paco López.

Editada: (2008): en *El Último Vuelo y otras piezas*, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 141-154.

(2011): en *Teatro mínimo*, con piezas de vv.aa., n.º 8, Cádiz, Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera, dentro de VIII Certamen de Teatro Rafael Guerrero de Chiclana.

Premios: (2006): Accésit en el VIII Certamen de Teatro Rafael Guerrero de Chiclana. (Para este año y para este mismo premio Pedro Montalbán obtuvo el primer premio con *Sonata para violín solo* y el accésit con *Cartografía...*).
Tengo la edición de la Universidad.

Hoy por ti y mañana por mí: pieza breve,
Escritura: 2006.

Lectura dramatizada (2007): Casino de la Exposición, Sevilla, dirigida por Federico Cassini, Presentada dentro de los actos del VIII Salón Internacional del Libro Teatral.

Editada: (2006): en *Art Teatral, cuadernos de minipiezas ilustradas*, año XVIII, n.º 21, pp. 56-59.

Tengo la edición de *Art Teatral*.

Soy puta: pieza breve

Escritura: feb. 2007.

Lectura dramatizada: (2007): en La Casa Encendida de Madrid, en el VII Maratón de Monólogos, dirigido por Elena Cánovas.

(2008): en *Maratón de Monólogos 2007*, con piezas de vv.aa., n.º 16, Madrid, AAT (Asociación Autores de Teatro).

Editada: (2008): en *El Último Vuelo y otras piezas*, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 149-154.

Tengo la edición de la Universidad.

495

C'est La vie del americano Gregg Opelka, obra traducida del inglés al castellano. Es una comedia musical americana, aunque el título es francés porque la acción transcurre en un cabaret de París. Título original: *La Vie Ennuí*.

Versión: 2007.

Estreno: (2007): en el Teatro Arniches, Alicante, producida por Compañía de Repertorio Contemporáneo, dirigida por Esteve Ferrer.

Podían saltar en el espacio: dentro del marco del II Laboratorio de Escritura Teatral, organizado por dicha Muestra y coordinado por Guillermo Heras. El autor mismo confirma que este texto es un fruto de un experimento consciente, oscureció a fondo esta obra y jugó con la fragmentación y abstracción.

Escritura: 2007-2008.

Editada: (2008): en *En torno al azar*, contiene textos de aa.vv., Colección Laboratorio de escritura teatral, n.º 3, Alicante, XVI Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 79-119.

Tengo la edición.

Son palabras encontradas al azar: pieza breve

Escritura: enero 2008.

Lectura dramatizada (2009): en *La Casa Encendida*, Madrid, en el IX Maratón de Monólogos, dirigido por Denis Rafter.

(2008): en «¿Una sociedad violenta?», en *Teína*, n.º 17, revista digital: <http://www.revistateina.org> (consultado el 1/11/2012).

(2008): en *El Último Vuelo y otras piezas*, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 155-159.

Tengo la edición de la Universidad

Fausto de J. W. von Goethe, versión al castellano del original (en alemán)

Versión: 2008-2009.

Lectura dramatizada: (3/2/2009): en el Aula Magistral, en el Palau de les Arts de Valencia, producción por Palau de les Arts Reina Sofia y Teatres de la Generalitat Valenciana, dirigida por Vicente Genovés. Con motivo de la representación de la opera *Faust*.

El mercader amante: versión de la homónima comedia en verso, de Gaspar Aguilar, publicada en 1616.

Versión: 2009.

Estreno: (2009): en el Teatro Rialto de Valencia, producción Teatres de la Generalitat Valenciana, dirigida por Jaime Pujol.

Premios: (2009): finalista a la mejor versión en los XIX Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana.

Pájaros azules: coescrito con Jerónimo Cornelles.

Escritura: 2009-2010.

(2009): Lectura dramatizada, dirigida por Jerónimo Cornelles, para Bramant Teatre y Fundación Inspirarte en L'Alquería de los Artistas de Sueca.

Estreno: (26/1/2011): Sala Inestable, Valencia, dirección Jerónimo Cornelles, producción Bramant Teatre y Fundación Inspirarte, Alquería de los artistas con la colaboración de Excmo. Ayto. de Quart de Poblet y el Auditori Molí de la Vila.

Editada: (2010): *Pájaros azules*, colección de textos teatrales Jesús Domínguez, Huelva, Diputación de Huelva.

Ayuda: Creación Multidisciplinar en la Alquería de los Artistas (El Saler, Valencia) para la primera escritura del texto y su versión semimontada.

Premio: (2010): I Premio de textos teatrales Jesús Domínguez, diputación de Huelva.

(2010): mención especial del jurado en X premio para textos teatrales Madrid Sur.

Tengo la edición.

Larga noche de silencio

Escritura: 2009-2010.

Estreno (2010): Teatro Zorrilla de Badalona, cía. Mabernic, dirección de Nicolás Rivero.

Editada: (2011): Málaga, Diputación de Málaga.

Premio: (2010) XXI Premio de Teatro Enrique Llovet, Diputación de Málaga.

Para la edición: libro finalista de los Premios de la Crítica Literaria Valenciana en 2012.

Tengo la edición.

Drama virtual: pieza breve

Escritura: 2010.

Editada: (2010): en *Persona*, con piezas de vv.aa., n.º 8, Valencia, colección Acotaciones en la Caja Negra, pp. 31-43.

(2011): en gallego, en *Núa*, n.º 4, Santiago, Revista de Artes Escénicas.

(2012): en la Colección Virtual de Dramaturgia Contemporánea de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, http://www.muestrateatro.com/archivos/DRAMA_VIRTUAL.pdf, (consultado el 31/10/2012).

Tengo la edición virtual y en papel.

497

En esta crisis no saltaremos por la ventana

Escritura: 2010.

Lectura dramatizada (2012): Centro Buendía Universidad de Valladolid, dirección de Miguel Ángel Pérez.

Estreno: (2010): Teatro L'Agrícola de Alboraya, cía. Dársena Producciones, dirección de Xavier Puchades.

Editada: (2011): serie El Teatro de Papel, n.º 13, Madrid, Primer Acto.

Tengo la edición.

Isabelita tiene Ángel versión de la homónima obra de José María Rodríguez Méndez.

Versión: 2010.

Lectura dramatizada: (2010): Lectura dramatizada, dirigida, por Enrique Belloch en la Sala SGAE de Madrid.

El Bigotes 1 y 2: pieza escrita junto a Jordi Gomar, en *Zero Responsables*, de vv.aa.: Arturo Sánchez Velasco, Begoña Tena, Gabi Ochoa, Jerónimo Cornelles, Jorge Picó, Josep Lluís Sirera, Juli Disla, Paco Zarzoso, Patricia Pardo, Rodolf Sirera y Xavier Puchades.

Escritura: 2010.

Estreno: (7/7/2010): sala Matilde Salvador de La Nau, Universidad de Valencia.

Premios: (2011): La Asociación de Actores y Actrices Profesionales Valencianos (AAPV) concedió en el Día Mundial de Teatro (28 de marzo) y en la entrega de los Premis AAPV 2011 su Premio Especial para *Zero Responsables*.

Texto inédito adquirido por Sirera.

Perspectivas para un cuadro, coescrita con Antonio Cremades

Editada: (mayo 2011): en *La Ratonera, revista asturiana de teatro*, n.º 32, Gijón, pp. 35-74.

Premios: (2008): Textos Teatrales Alejandro Casona, Principado de Asturias.

Tengo la edición del texto.

12.8 Catálogo de las obras Patricia Pardo⁴³⁹

...Y perdona por las faltas de ortografía: coautores Juli Disla y Joan Miquel Reig.

Escritura: 1997.

Estreno: (11/2/1998): en Petrer, Alicante, compañía Combinats, director Joan Miquel Reig.

No se ha conseguido el texto.

498

Exactamente (o Un Homenaje Formal): minipieza

Escritura: (sin llegar a averiguarlo).

Editada: (1998): en *Art Teatral, Cuadernos de minipiezas ilustradas*, n.º 19, pp. 35-37.

Tengo la edición del texto.

Cotxes: coautoría con Juli Disla y José Carlos García, en valenciano.

Escritura: 1999.

Estrenada: (2/3/1999): sala Palmireno, Facultad de Geografía e Historia, Universitat de València, cía. Teatre dels Vents. Dir. Joan Miquel Reig.

Texto enviado por Juli Disla.

Espinacs: coautor Juli Disla, en valenciano.

Escritura: 1999

Estreno: (6/5/1999): en el Teatre del Mercat d' Aldia, Valencia, para Combinats, dir.^a Cristina García.

No se ha conseguido el texto.

⁴³⁹ Para la conclusión de este catálogo había muchas dudas que la autora por falta de tiempo no llegó a contestarme. El presente catálogo es lo que pude recopilar personalmente, sin las contestaciones de la autora.

Una sola: texto incluido en la obra *Un de sol*: coautores: Ximo Llorens Baena, Paco Zarzoso, Paco Sanguino, Juli Disla, Chema Cardeña, Pasqual Alapont, Alejandro Jornet.

Escritura: 1999

Estreno: (18/5/2000): en Espai Moma, Valencia, cía. Combinats, dir.^a Victoria Salvador.

Editada: en Art Teatral, Cuadernos de minipiezas ilustradas, n.º 15.

Tengo la edición de la obra.

Securité: minipieza, una edición con diez dramaturgos valencianos.

Escritura: sin averiguar

Editada: (2002): «Securité», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, pp. 63-70.

Tengo la edición.

Circosi: adaptación del relato *Una artista del trapezji*, de Franz Kafka.

Adaptación: sin averiguar

Estreno: (2000): en Sueca, por Nas Teatre, inaugurando el Festival Internacional de Mim de Sueca, dirigida por Joan Segalés.

499

Lara Croft (1.^a, 2.^a, 3.^a y 4.^a parte): de la obra *Dies d'ensalada*: (texto coescrito con Arturo Sánchez Velasco, Jorge Picó, Juli Disla, Xavi Puchades).

Escritura: 2000-2001

Estreno: (4/4/2001), en la sala Matilde Salvador, La Nau, Valencia, Grupo Teatral de la Universidad de Valencia, director Pep Sanchis.

Editada: (2001): Colección teatro s. XX, serie textos 14, Valencia, Universidad de Valencia.

Premio: (2001) Premio al mejor texto dramático en la Muestra de Teatro de Foios Escènia.

Tengo la edición.

Amors Impossibles: adaptación de los libros de narrativa corta *Amors impossibles* y *País perplex*, de Joan V. Marqués.

Adaptación: sin averiguar

Estreno: (2001): en Sala Moratín, València, cía. Nas Teatre, dirigida por Jesús Jara, actúa también Patricia Pardo.

Premios: (2004): Premio del Público en el Festiclown de Galicia.

Nívols, co-escrita con Juli Disla y Carles García.

Escritura: 1998

Estreno: (2001): en Teatre del Mercat, Aldaia, cía. Eòlica Teatre, dirigida por Jaime Pérez y Juli Disla.

Editada: (feb. 2002): *10 bones peces*, en *Teatre Valencià Contemporani*, Gandia, CEIC Alfons de Vell (Centre d'estudis i investigacions comarcals).

No se ha conseguido el texto.

Boston

Escritura: 2001.

Lecturas dramatizadas: (2002): en SGAE-València, dirigida por Rafa Calatayud.

(2005): SGAE-Barcelona, dirigida por Sílvia de la Rosa.

(2005): SGAE-Madrid, dirigida por Pepa Sarsa.

Ayudas: (2001): a la Creación, Conselleria de Cultura, Educación y Deporte.

No se ha conseguido el texto.

Estamos tan bronceados que damos un poco de asco: coautoría con Alejandro Jornet y Juli Disla.

Escritura: 2002

Estreno: (2003) en la ESAD, dir. Alejandro Jornet.

Editado: (2004): *Estamos tan bronceados que damos un poco de asco*, en *Teatro, utopía y revolución. (Acción Teatral de la Vallidgna IV)* (recoge las conferencias de las jornadas de la Vallidgna), edición de José Monleón y Nel Diago, colección Teatro siglo XXI. Valencia, Universidad de Valencia, pp. 247-309.

Tengo la edición.

500

Alterades: adaptación dels còmics de Maitena *Mujeres Alteradas*.

Adaptación: sin averiguar

Estreno: (2003): cía. Alterades Teatre, dir.: Patricia Pardo. Participa en el Marató de l'espectacle de Barcelona.

Malas, con la colaboración de Quim Monzó con el relato *La determinación*.

Estreno: (2003): en Teatre Talia de València, cía. Nas Teatre en co-producción con Lukbe2000 Producciones. Dirigida por Pepe Viyuela. Actúa también Patricia Pardo. Se presenta en la Muestra de Alcoy 2003.

No se ha conseguido el texto.

A pedazos

Escritura: sin averiguar.

Estreno: (2004): Teatre de los Manatiales y en los Encuentros de Dramatúriga de la Vallidgna, cía. Copia izquierda. Dirigida por Eva Zapico.

No se ha conseguido el texto.

Concilia

Escritura: sin averiguar

Estreno: (2005): quizá en Alaquàs, cía. Carabassa Teatre. Producción Fondo Social Europeo y Ajuntament d'Alaquàs.

No se ha conseguido el texto.

Construyendo a Verónica: coautor (junto a Jaume Policarpo, Alejandro Jornet, Juli Disla, Jerónimo Cornelles y Javier Ramos).

Escritura: finales del 2005-principios del 2006.

Estreno: (18/2/2006) idea original, dramaturgia: Jerónimo Cornelles, en la sala Matilde Salvador de la Universidad de València, Festival VEO (Festival València Escena Oberta), producción Bramant Teatre y VEO con la colaboración del Aula de Teatre de la Universidad de València.

Editada: (2006): *Construyendo a Verónica*, Colección textos en escena 8, Teatres de la Generalitat Valenciana, Valencia.

Premios: (2007) Premios Max (SGAE): finalista mejor espectáculo de teatro.

(2006) Premio Abril al mejor Texto.

(2006) Premio al mejor espectáculo de teatro de la Vigésima Feria de teatro y danza de Huesca.

Tengo la edición y el DVD de la obra.

Augusta

Escritura: sin averiguar.

501

Estreno: (2007): Xirivella, XIV Festival Internacional de Pallassos. Dir. Sergi Claramunt. Actúa también Patricia Pardo.

No se ha conseguido el texto.

Avignon, en valenciano.

Escritura: 2007.

Estreno: quizá hubo un estreno.

Ayudas: (2007): Ayudas a la Creación 2007, Conselleria de Cultura, Educación y Deporte.

Texto adquirido por CDT.

T'espere baix: coautoría con Juli Disla y José Carlos García

Escritura: 2007.

Estreno: (15/11/2007): Teatro Cervantes de Petrer, Alicante, cía. Combinats, dir. Joan Miquel Reig y Pau Pons.

No se ha conseguido el texto.

Fructuoso: coescritora Jerónimo Cornelles, obra infantil.

Escritura: nov. 2007-feb. de 2008.

Premios: (2011): Texto ganador en el XX Concurso de Textos Teatrales dirigidos público infantil, en castellano y en euskera de Navarra, modalidad castellano.

Texto enviado por Jerónimo Cornelles.

Confesiones de siete mujeres pecando solas: texto coescrito; dirección y dramaturgia Jerónimo Cornelles. *Confesiones de siete mujeres pecando solas* es un espectáculo para siete actrices escrito por siete autores diferentes (Carles Alberola, Sergi Belbel, Andrés Binetti, Jerónimo Cornelles, Guillermo Heras, Concepción León Mora y Patricia Pardo). Jerónimo Cornelles, impulsor del proyecto, ha logrado armar un grupo de autores de todo el territorio español y también parte de Sudamérica, donde a partir de los siete pecados capitales y unas reglas básicas de juego propuestas por Cornelles, cada uno de los autores ha escrito un monólogo aportando su propia visión sobre uno de los siete pecados capitales.

Escritura: 2009

Estreno: (03/06/2009): T. Agrícola d'Alboraia, producción Bramant Teatre. Dir.: dirección Jerónimo Cornelles y Victoria Sañadrpy dramaturgia Jerónimo Cornelles.

Texto enviado por Jerónimo Cornelles.

El pulso o la bala [escenas] 1, 2, 3: tres situaciones dramáticas, escritas en valenciano, en *Zero Responsables*, de aa.vv.: Begoña Tena, Gabi Ochoa, Jerónimo Cornelles, Jordi Gomar, Jorge Picó, Josep Lluís Sirera, Juli Disla, Paco Zarzoso, Arturo Sánchez Velasco, Pedro Montalbán Kroebel, Rodolf Sirera.

Escritura: 2010.

502

Estreno: (7/7/2010): sala Matilde Salvador de La Nau, Universidad de Valencia.

Premios: (2011): La Asociación de Actores y Actrices Profesionales Valencianos (AAPV) concedió en el Día Mundial de Teatro (28 de marzo) y en la entrega de los Premis AAPV 2011 su Premio Especial para *Zero Responsables*.

Texto inédito adquirido por Sirera

Ètica, tattoos i saldos: texto en valenciano, espectáculo que contiene escenas dramáticas de otros creadores.

Escritura: quizá 2011

Estreno: (5/4/2011), en el Festival Russafa Escènica, con la colaboración de Vicente Grau, Juan Juanín, Gonzalo Fernández, Proyecto Edi, Juan Serra i Mundi Gómez.

No se ha conseguido el texto pero vi el espectáculo.

Retaula de l'abandó: con otros textos de Suso Imbernón.

Escritura: 2011

Estreno: (2011): en la Sala Matilde Salvador de la Universitat de València, cía. Eva Zapico, dramaturgia de Eva Zapico.

No se ha conseguido el texto, pero vi el espectáculo.

Séneca ha muerto o cómo ser un snob gilipollas de mierda: en la obra *Amarradas*, con los autores para las demás escenas: Juli Disla, Abel Zamora y Òscar Pastor.

Escritura: sin averiguar.

Estreno: (2011): no se ha averiguado donde, cía. Assajant la Cia. d'Amparo Oltra.

No se ha conseguido el texto.

Comissura:

Escritura: sin averiguar.

Estreno: (2007 ó 2011): en el TAMA, Aldaia. dir. e interpretación Patricia Pardo.

No se ha conseguido el texto.

Fer-li l'amor al despropòsit

Escritura: 2012.

Estreno: (2/6/2012): En el II Festival de Teatre Íntim al Cabanyal, Patricia Pardo y cía. Actúa también Patricia Pardo.

No se ha conseguido el texto, pero vi el espectáculo.

La incomprensió, en valenciano, texto incluido en *València*, de Maribel Bayona, Jaume Policarpo, Xavier Puchades, Begoña Tena.

Escritura: 2012.

503

Estreno: (28/6/2012): en Espacio Inestable, por VEUS (Col·lectiu d'autors, directors i actors valencians que propicien la producció de peces teatrals en un marc d'intercanvi i diàleg entre ells), directores: Cristina Cervià, Xavier Puchades, Laura Useleti, Eva Zapico, Paco Zarzoso.

No se ha conseguido el texto.

Perduts, assassinat polític:

Escritura: 2012 (en fecha de hoy, nov. 2012, aun en proceso de creación).

12.9 Catálogo de las obras Jorge Picó

Scarecrow: creación colectiva junto a Linus Tunstrom, Karine Munch y Mark Bell.

Año de creación: 1993

Estrenada: (5/3/1993): en el MADCAP Theatre Milton Keynes de Inglaterra.

Dirección: Linus Tunstrom para Vertigo Theatre.

(1993) en el Kilen Kulturhuset, Estocolmo.

Gira por Suecia e Inglaterra (60 presentaciones)

Premios: Espectáculo revelación: en el Informal European Theatre Meeting de Estocolmo.

Texto no encontrado; nunca llegó a escribirse.

La pasión según microsoft:

Escrita: 27 de mayo del 1996.

Editada (1998): en *Art Teatral, Cuadernos de minipiezas ilustradas*, año X, n.º 11, edición bilingüe castellano y valenciano, pp. 66-71. Reeditada (2005): en la misma revista, n.º 20, pp. 68-73.

Adquirido el texto de la edición.

Enciéndeme:

Escrita: 1996

Lectura dramatizada: (1998 ó 1999 —no se sabe con certeza—) Sala SGAE, Valencia, Encontre Internacional de Dramatúrgia a la Valldigna.

(1998): 31 Festival de Sitges, ciclo «Paraula de autor». Barcelona.

Editada: (1999): *Enciéndeme*, colección teatro siglo XX, serie textos 9, Valencia, Universitat de València.

Premio: (1999) Cinc Segles de la Universitat de València-Estudi General con motivo de la celebración de su V Centenario.

Texto enviado por el autor.

504

Cosas de dos (Monòleg teatral en soledad)

Escritura: 1997

Estreno: (1997): Sala Conservas de Barcelona, actriz Helèna Pla, XV Marató de Espectacle de Barcelona

(1997): Sala Nau de Mallorca.

Texto no encontrado.

Náufragos:

Escritura: 1997.

Estreno: (22/9/2000) en el teatro Rojas Zorrilla de Toledo, coproducción entre Fuegos Fatuos y Vértigo Teatro, dirección de Andrés Beladiez.

(25/10/2002) en la sala Finis Terrae, Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile, compañía universitaria Manzana Teatro de la misma Universidad, dirección de Cristián Quezada.

Editada: (2001): «Náufragos», en *Teatrae*, n.º 3, en el monográfico Teatro Español Contemporáneo, Chile, Revista de la Universidad Finis Terrae de Santiago de Chile.

Traducida: al italiano y al inglés por Sabina Morello.

Texto enviado por el mismo autor.

La mala vida: coescrita con Alejandro Jornet.

Escritura: 1999.

Estreno: (1999) en Teatro Talía, Valencia, Co-producción Teatres de la Generalitat y cía. Mal Paso (compañía de Alejandro Jornet, ya disuelta).
Dirección Alejandro Jornet.

(Sin poder averiguar el año): en Santo Domingo.

Texto enviado por el autor.

Cualquier día nos verán soñar.

Escritura: 1999.

Lectura dramatizada: (1999) Sala SGAE Valencia, dirección Jorge Picó.

Estreno: (4/12/2008): en la Sala de Artes Escénicas de la Universidad de las Américas, Puebla, México, grupo Blah Blah.

Editada: (nov. 2000): «Cualquier día nos verán soñar», en la revista *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 15, n.º 30, Department of Spanish and Portuguese, California, University of California.

Premio: (1999): Alejandro Casona 1999, Consejería de Cultura del Principado de Asturias

Enviada por el mismo autor.

El préstamo: teatro breve

Escritura: 2000.

Editada: (2000): «*El préstamo*», en *Acotaciones en la caja negra*, n.º 1, pp. 16-20, Valencia, Acotaciones en la caja negra.

Tengo la edición.

505

Quo vadis: de la obra *Dies d'ensalada:* (texto coescrito con Arturo Sánchez Velasco, Patricia Pardo, Juli Disla, Xavi Puchades).

Escritura: 2000-2001.

Estreno: (4/4/2001), en la sala Matilde Salvador, La Nau, Valencia, Grupo Teatral de la Universidad de Valencia, director Pep Sanchis.

Editada: (2001): Colección teatro s. XX, serie textos 14, Valencia, Universidad de Valencia.

Premio: (2001) Premio al mejor texto dramático en la Muestra de Teatro de Foios Escènia.

Tengo la edición.

Joe Zarate te necesita: creación Jorge Picó, dramaturgia Alfonso Amador

Escritura: 2003

Estreno: (2003): en Teatre de la Plaza de Silla, Valencia.

Dirección: Jorge Picó.

Premios: (2005): Nominación al premio Max Aub de los premios de Teatres de la Generalitat Valenciana.

Texto enviado por el mismo autor.

Non Solum: creación junto con Sergi López.

Escritura: 2005

Estrenada: (10/11/2005) en el Teatre de Salt, Girona, en el festival Temporada Alta en Girona. Dirección Jorge Picó. Producción: Ring de Teatro y Setzefetges Associats.

(enero 2007): en Théâtre du Gymnase, Marsella, en francés.

(4/10/2007): en Auditorium de Sant Julià, Andorra, en francés.

(12/2/2010): en Grand Théâtre de la Maison de la Culture, Papeete, Tahití, en francés.

(Sin poder averiguar la fecha): en el Festival Iberoamericano de Bogotá.

(Sin poder averiguar la fecha): en Bélgica.

(Sin poder averiguar la fecha): en la sala Timbre 4, Buenos Aires.

Editada: (2008): *Non solum*, colección clásica, Barcelona, Columna.

Premios: (2009): Premio mejor espectáculo de la Temporada 2009, por la Asociación de espectadores de Mallorca.

(2010): premio Max (SGAE) mejor autor en catalán para Sergi López y Jorge Picó.

El texto editado nos lo envió el mismo autor (en forma digital) y también su traducción inédita en castellano.

S, (ese): Jorge Picó y Haydeé Boetto.

Escritura: 2005.

506

Estreno: (18/11/2005): Teatro Antonio López Mancera del Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México, Ciudad de México. Dirección Haydeé Boetto y Jorge Picó. Coproducción de Ring de Teatro y Haydeé Boetto.

(20/1/2007): en el Teatro Gerald W. Lynch de la Universidad de Nueva York.

Seleccionada: Quinta Muestra de Artes Escénicas de México: Puerta de las Américas en el marco de la 50 Conferencia Anual de la Asociación de Presentadores de Artes Escénicas de los Estados Unidos (APAP), véase estreno antes citado en Nueva York.

Texto no conseguido.

El amor del ruiseñor: traducción de Jorge Picó y Miguel Teruel, de la obra de Wertebaker Timberlake.

Año de traducción: 2006.

Estreno: (7/8/2006): en el Gran Teatre de´Alzira. Producción de Teatres de la Generalitat y Ring de Teatro.

Editada: Wertebaker Timberlake (2006): *El amor del ruiseñor*, Colección Textos en escena n.º 8, Teatres de la Generalitat Valenciana. Valencia.

Premios: (2006): cinco nominaciones de los Premis a les Arts Esceniques de la Generalitat Valenciana.

Tengo la edición.

25: edición a cumplir 25 años de la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia.

Escritura: 2007.

Edición: (2007): «Celebración de la copa», en 25, de vv.aa., colección teatro siglo XXI, serie textos 7, Valencia, Universitat de València.

Tengo la edición.

On est pas d'ici

Escritura: 2009.

Estreno (4/12/2009): en el Théâtre Jean Marais de Saint Fons, Lyon, Francia.

Compañía: Luzzi Theatre y Ring de Teatro, un encargo por parte de Luzzi Theatre. Dirección: Jorge Picó.

Ayuda: La Cia. Ring de Teatro fue subvencionada por la DRAC Auvergne y el Conseil Régional d'Auvergne.

<http://www.youtube.com/watch?v=9T8M3VSJWoA>

Texto no encontrado.

El príncipe feliz: adaptación de la obra de Oscar Wilde.

Año de adaptación: 2009.

Estreno: (15/1/2011): en Teatre Bartrina, Reus, Cataluña, compañía: Cía. de Comediants La Baldufa, Producción: INAEM (Ministerio De Cultura), ICIC (Generalitat De Catalunya), CAER: Centre D'arts Escèniques De Reus, Imac (Ajuntament De Lleida).

Premios: (2012): Premio a la Mejor Adaptación Teatral, Feria de FETEN, Gijón, España.

30/40 Livingstone: creación con Sergi López

Escritura: 2011.

Estreno: (1/12/2012): en Teatre de Salt, Festival de Temporada Alta, Girona.

Texto no conseguido pero hemos visto el espectáculo.

El conductor de metro: en *Zero Responsables*, de aa.vv.: Arturo Sánchez Velasco, Begoña Tena, Gabi Ochoa, Jerónimo Cornelles, Jordi Gomar, Josep Lluís Sirera, Juli Disla, Paco Zarzoso, Patricia Pardo, Pedro Montalbán Kroebel, Rodolf Sirera y Xavier Puchades.

Escritura: 2010.

Estreno: (7/7/2010): sala Matilde Salvador de La Nau, Universidad de Valencia.

Premios: (2011): La Asociación de Actores y Actrices Profesionales Valencianos (AAPV) concedió en el Día Mundial de Teatro (28 de marzo) y en la entrega de los Premis AAPV 2011 su Premio Especial para *Zero Responsables*.

Texto inédito adquirido por Sirera

12.10 Catálogo de las obras de Abel Zamora

Todas muertas:

Escritura: 2006

Estreno: (20/5/2010): en Espacio Inestable, Valencia.

Edición: (mayo 2012): «Todas Muertas», en *Stichomythia*, n.º 13, pp. 251-278.

<http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/Todas%20Muertas.pdf> (consultado el 15/10/2012).

Texto enviado por el autor.

Fosc al bosc: Teatro infantil. Taller de teatro para niños de 4-6 años, el texto nació de este taller.

Escritura: 2006.

Estreno: (junio 2007): El teatro/auditorio de la ciudad Barberá.

Texto no conseguido.

El congelador: en 2012 se hizo una adaptación para largometraje y la directora es Ana Lórenz.

Escritura: 2008

Estreno: (28/11/2008): en Villarreal, Valencia.

En Grecia: (10/11/2011) en el Teatro P.K. (Θέατρο Π.Κ./P.K. Theater), Atenas, dirección Lina Zarkadoula.

508

En Roma: (9/10/2011) lectura dramatizada dentro del marco del festival internacional Teatro di parole

En Chipre: próximamente (día de esta anotación: diciembre 2012).

Editado: (2011) con el título *Υπό το Μηδέν* [se traduce: *Bajo cero*], traducción Maria Chatziemmanouil; Dimitris Psaras, Atenas, Sokoli-Kouledaki.

Texto enviado por el autor.

Bucharest 24:

Escritura: 2008

Estreno: (11/12/2009-13/12/2009 aunque no es seguro si es el estreno): en Auditori Municipal de Vila-real, cá. Curiola Teatre.

Texto no conseguido.

Alguna cosa Pitjor: pieza breve

Escritura: 2007.

Texto no conseguido.

Idiota (y todo lo demás): el autor dice que falta trabajarlas.

Escritura: 2009

Texto enviado por el autor.

La indiferencia de los armadillos:

Escritura: 2009

Estreno: (16/9/2009): Espacio Inestable, Valencia.

Texto enviado por el autor.

Cistitis (y a ti qué te pica?): el autor opina que al texto le falta trabajarlo.

Escritura: 2010

Estreno: (oct. 2012): en Café del Cosaco.

Texto enviado por el autor.

Patines del 36: —inacabada— es una precuela de la obra *La indiferencia de los armadillos*.

Escritura: 2010.

Crónicas de Arancha: pieza breve

Escritura: 2010

Editada: (2010): en *Persona*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 8, pp. 70-91.

Tengo la edición y la versión digitalizada por el autor.

Woody Allen's de estar por casa: —inacabada—

Escritura: 2010

509

El daño (duerme en el mueble de las cacerolas):

Escritura: 2010

Texto enviado por el autor.

Des-esperando

Escritura: 2010

Estreno: (junio 2011): en el Auditori de Foios, por El grupo de adultas Foios.

Amor-rate iba a montarse para Russafa Escénica del 2011, pero por un cambio en el equipo de los actores al final montaron *Niño muerto vestido de payaso*.

Escritura: 2010

La fe de Fedra: —inacabada— era un encargo que no se trabajó a fondo y que no llegó a montarse.

Escritura: 2011

Hombres: —inacabada—

Escritura: 2011

Tú, yo y la Oltra: en la obra *Amarradas*, con los autores para las demás escenas: Patricia Pardo, Juli Disla y Òscar Pastor.

Escritura: 2012

Estreno: (2011): cía. Assajant la Cia. d'Amparo Oltra.

No se ha conseguido el texto.

Niño muerto vestido de payaso:

Escritura: 2011.

Estreno: (5/4/2011): en el espacio Arquitécnica Ruzafa, Valencia, Festival Russafa Escénica abril 2011.

Texto enviado por el autor.

Abejas: el autor afirma que para este texto tiene muchas ganas de dirigir su puesta en escena, o montarlo en una lectura dramatizada, tal vez para el día de la mujer.

Escritura: 2011

Texto enviado por el autor.

Canciones y amor con queso (para tomar aquí o para llevar):

Escritura: 2011

Estreno: (28/9/2011) en el Espacio Inestable.

Editada: (2012): *Canciones y amor con queso (para tomar aquí o para llevar):* Valencia, Alupa Editorial.

Tengo la edición.

510

Duelo: El autor dice que si algún día la monta quiere experimentar con una dirección que no sea naturalista.

Escritura: 2011

Texto enviado por el autor.

Sinvivir: texto para cortometraje montado como pieza corta en mini-teatro

Escritura: 2012

Estreno: (abril 2012), en Guirigall, por Cristina García.

Leopardo: —en proceso— es un texto todavía en apuntes y el autor dice que tarde o temprano se montará porque le gusta mucha este texto (anotado dic. 2012).

Escritura: 2012

Temporada Baja

Escritura: 2012

Estreno: (2013), director Sergio Caballero, en el teatro Rialto, Valencia, producción Generalitat Valenciana.

Textos enviado por el autor.

Las increíbles aventuras de Smegman y Turtleboy: pieza breve

Escritura: 2012

Estreno: (oct. 2012), en Rambleta, Oscura Teatre.

Texto enviado por el autor.

La historia más triste: —en proceso— el autor afirma que también tiene la intención de acabar su escritura.

Escritura: 2012

Las increíbles aventuras de Smegman en: siempre hay madres en el fin del mundo: pieza breve

Escritura: 2012

Estreno: (oct. 2012), en la Rambleta, Oscura Teatre.

Texto enviado por el autor.

Oxígeno activo: aunque no es una obra teatral y es un largometraje el autor afirma que es muy representativo de su estilo dramático.

Texto enviado por el autor.

13 Bibliografía

13.1 Libros de análisis teatral

García Barrientos, José Luis (2008): *Cómo se comenta una obra teatral, ensayo de método*, teoría de la literatura y literatura comparada, Madrid, Editorial Síntesis.

Berenguer, Ángel (1991): *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá, Universidad de Alcalá.

Lethbridge, Stefanie y Jarmila, Mildorf (Sin año de edición) *Basics of English Studies: An introductory course for students of literary studies in English: Drama*, Universities of Tübingen, Stuttgart and Freiburg. <http://www2.anglistik.uni-freiburg.de/intranet/englishbasics/PDF/Drama.pdf> (consultado 15/7/2014).

Makri, Ifigenia, Ph.D. [libro en griego]: (2007): *Theatro Roda, Kinoumenoi Kathreftes, mia psychologiki proseggish sthn theatrikh didaskalia* [=Theatro Roda, *Espejos en movimiento, una aproximación psicológica a la enseñanza teatral*], Atenas, Koan.

Ubersfeld, Anne (1989): *Semiótica teatral*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.

13.2 Artículos sobre el teatro

Algarra, Pilar V. (2003): «Otras lenguas, otras voces», en: vv. aa. *La palabra y la escena, (Acción teatral de la Valldigna III)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 4, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 13-20.

Belbel, Sergi (2007): «Teatro de la felicidad o la felicidad del teatro», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 12*, de vv. aa., XII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 9-10.

Borja, Margarita (2007): «Tercera mujer/tercer teatro», en *Teatro, memoria e historia, (Acción teatral de la Valldigna VII)*, de vv. aa., eds. Monleón, José

- y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 23-33.
- Cardeña Chema (2000): «El autor y su tiempo», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos*, (*Acción teatral de la Valldigna I*), colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 163-171.
- Clementi, Giovanni (2003): «Por un teatro pobre», en (de vv. aa.) *La palabra y la escena*, (*Acción teatral de la Valldigna III*), colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 4, Valencia, Universidad de Valencia, 21-28.
- Cornelles, Jerónimo (2007): «¿El teatro?», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 12*, de vv. aa., XII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 11-13.
- Cornago, Óscar (2008): «Éticas del cuerpo», en *Éticas del cuerpo*, serie teatro, Madrid, Espiral/Teatro, Fundamentos, pp. 15-106.
- Diago, Nel (1996): «La escritura dramática valenciana», en *Islas*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 11-24.
- (2000): «Lenguajes escénicos contemporáneos», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos*, (*Acción teatral de la Valldigna I*), colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 243-248.
- (2002): «Metamorfoseando el arcadumia», en *Teatro y realidad*, (*Acción teatral de la Valldigna II*), de vv. aa., eds. Monleón, José y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 15-23.
- Gabriele, John (2010): «Catorce voces emergentes del teatro español actual», en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 35, n.º 2, pp. 235-261.
- González, Cruz Luis Miguel (1997): «*La cicatriz, Héroe versus psicópata*», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 2*, de vv. aa., Alicante, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, pp. 9-15.

- (2000): «Teatro de la imagen, teatro literario», en *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos*, (*Acción teatral de la Valldigna I*), de vv. aa., ed. José Monleón y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 249-253.
- (2007): «El teatro: manual de instrucciones», en *Escribir para el teatro*, de vv.aa. n.º 2, Colección Laboratorio Teatral, XV Muestra de teatro español de autores contemporáneos, Alicante, pp. 65-88.
- Gutkin, Adolfo (2000): «La forma como discurso», en *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos*, (*Acción teatral de la Valldigna I*), eds. Monleón, José y Nel Diago, de vv. aa., colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 255-265.
- «Encuentro de jóvenes autores» (2000): en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, de vv. aa., V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, pp. 149-157.
- 515 Heras, Guillermo (2000): «En la muerte de la oveja Dolly réquiem por los rescoldos de un teatro clónico», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 8*, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 23-30.
- (2004): «¿Teatro? ¿Revolución? Nos queda la utopía», en *Teatro, utopía y revolución*, (*Acción teatral de la Valldigna IV*), de vv. aa., eds. Monleón, José y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 75-88.
- (2006): «Mito y rito: incógnitas para un teatro de futuro», en *Teatro, religión y sociedad*, (*Acción teatral de la Valldigna V*), de vv. aa., eds. Monleón, José y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 127-139.
- (2007): «Travesías dramaturgias contemporáneas», en (de vv. aa.) *Escribir para el teatro*, colección laboratorio teatral, n.º 2, Alicante, XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, pp. 91-103.

- (2010): «*Inquietudes dramáticas*», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 15*, de vv. aa., Alicante, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, pp. 19-23.
- (2011): «Dime qué sistema de producción utilizas y te diré qué práctica escénica desarrollas», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 16*, de vv. aa., XVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 17-20.
- Herreras, Enrique (2004): «¿Qué fue de la revolución?», en *Teatro, utopía y revolución, (Acción teatral de la Valldigna IV)*, de vv. aa., colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 89-107.
- Jornet, Alejandro (1999): «La ballena que atravesó un siglo, agonizando», en el prólogo de *Enciéndeme*, de Jorge Picó, Valencia, Universitat de València, p. 13-18.
- López Mozo, Jerónimo (1996): «Por una ¿nueva? escritura teatral», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 1*, de vv. aa., I Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 37-41.
- Martínez Luciano, Juan V. (2000): «La autoría teatral en la comunidad valenciana y dramaturgia 2000», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 69-73.
- Monléon, José (2003): «Palabra, juglaría y sociedad», en (de vv. aa.) *La palabra y la escena, (Acción teatral de la Valldigna III)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 4, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 111-124.
- Moral del, Ignacio (2000): «Una dramaturgia para hoy», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 15-24.
- Muñoz Cáliz, Berta (2006): «Los textos teatrales: una lectura atractiva y necesaria», en *Lazarillo, (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil*

y *Juvenil*), n.º 15, págs. 57-63 y también en <http://www.bertamuñoz.es/artic/lazarillo2005.pdf>, pp. 1-7.

Nogueira, Joaquín Paulo (2003): «¿Qué narra el teatro?», en *La palabra y la escena, (Acción teatral de la Valldigna III)*, de vv. aa., colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 129-142.

Oliva, César (2004): *La última escena, (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, pp. 17-35. La cita mencionada en la p. 18 del libro anterior está extraída de Doygherty, D. (1983): *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, Fundamentos, p. 168.

— (2004): *La última escena, (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, pp. 111-264.

Papamichail, Marietta (marzo 2012): «Zero responsables, lo humano frente al poder», en *Stichomythia*, n.º 13, http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/10_Zeroresponsables.pdf (consultado 28/12/2013).

— (oct. 2012): *Blues, Dársena producciones*, en *Episkenion*, <http://www.episkenion.com/no-somos-cr%C3%ADtic-s/adquirir-temporada-2012-2013/> (16/8/2014).

— (2013): «Vivero 17», en *Festibal Russafa Escénica 2013*, vv. aa., *Red Escénica, revista de artes escénicas*, n.º 20, nov. 2013, p. 73.

— (2014): «La afectividad, el amor, lo familiar y político en dos obras teatrales de Arturo Sánchez Velasco», en (ed.) Jesús G. Maestro: *Arte y postmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 157-178.

Pardo, Patricia (2006): «La religión del cuerpo», en *Teatro, religión y sociedad, (Acción teatral de la Valldigna V)*, de vv. aa., eds. Monleón, José y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 179-200.

- Pascual, Itziar (2007): «En la isla de Gorée», en *Teatro y globalización, (Acción teatral de la Valldigna VI)*, colección teatro siglo XX, de vv. aa. serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 91-98.
- Pérez Rasilla, Eduardo (2000): «Las estrategias narrativas en la escritura teatral contemporánea. Muestra de Alicante 2002», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 8*, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 117-128.
- Picó, Jorge (2002): «El teatro: demasiado humano para ser verdad», en *Teatro y realidad, (Acción teatral de la Valldigna II)*, de vv. aa., eds. Monleón, José y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, 101-111.
- Puchades, Javier (1997): «Escribir teatro a borde de los puntos suspensivos», (vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea 4*, VII Muestra de teatro español de autores contemporáneos, p. 19-22.
- (1999): «Escribir teatro al borde de los puntos suspensivos», (vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea 4*, VII Muestra de teatro español de autores contemporáneos, p. 19-25.
- (nov. 2001): «Nuevas tendencias escénicas, Hacia un teatro inclasificable», *Acotaciones en la caja negra*, n.º 5, 10-16.
- (2002): «La realidad por las ramas», en *Teatro y realidad, (Acción teatral de la Valldigna II)*, de vv. aa., eds. Monleón, José y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, p. 113-123.
- (2003): «Palabras cansadas respiran agitadamente en la escena...», en (eds. José Monleón y Nel Diago) *La palabra y la escena, (Acción teatral de la Valldigna III)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 4, Valencia, Universidad de Valencia, p. 143-152.

- Ragué Arias, María José (2000): *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*, Madrid, INAEM, pp. 31-45, 137-152, 153-163.
- Sánchez, Arturo (1999): *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 4*, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, p. 23-25.
- Sánchez, José Antonio (1994): *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-17, 57-68.
- (1997): «La transformación de la mirada en la escena contemporánea», (vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea 2*, V Muestra de teatro español de autores contemporáneos, p. 57-68.
- Sanguino, Francisco José (2000): «El autor y los lenguajes audiovisuales», en *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos, (Acción teatral de la Valldigna I)*, de vv. aa., eds. Monleón, José y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 273-279.
- Selden, Raman; Widdowson, Peter y Peter Brook (3.ª ed. 2004): *La teoría literaria contemporánea*, literatura y crítica, Barcelona, Ariel.
- Sirera, Josep Lluís (2000): «Los géneros en el teatro actual», en (de vv. aa.) *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos, (Acción teatral de la Valldigna I)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 11, Valencia, Universidad de Valencia, p. 281-287.
- (2000): «La escritura teatral de los ochenta y noventa (Dramaturgia de autores contemporáneos)», en (de vv. aa.) *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 5*, Alicante, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, p. 87-103.
- (2002): «La realidad y sus raíces», en *Teatro y realidad, (Acción teatral de la Valldigna II)*, de vv. aa., eds. Monleón, José y Nel Diago, colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 147-158.

- (2006): «Ver y ser vistos», prólogo en *Ácaros*, Colección Max Aub de premis de teatre, n.º 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana, pp. 9-19.
- Tortosa, Virgilio (1999): «Una dramaturgia en expansión», en *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 75, pp. 57-68.
- (2007): «Teatro y mercado en el cambio de siglo», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 12*, de vv. aa., XII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 39-54.
- Simone, Trecca (2010): «Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, UNED, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 13-34.
- (2014): «El teatro de Abel Zamora», en *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, de vv. aa., ed. Castillo Romera, José, Madrid, editorial Verbum, pp. 189-190.
- Valentini, Valentina (1991): *Después del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Vallejo Triana, Juan Pablo (2007): «Las aves migratorias y los hombres pájaro», en *Teatro y globalización, (Acción teatral de la Valldigna VI)*, de vv. aa., colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 119-148.
- Vasco, Eduardo (1999): «Algunas cuestiones sobre el teatro y la nueva dramaturgia», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea n.º 4*, de vv. aa., IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 83-86.
- VV. AA. (2007): *Escribir para el teatro*, colección laboratorio teatral 2, Alicante, XV Muestra de teatro español de autores contemporáneos.
- Yáñez, María Paz (2010): «Gabriela Cordone: El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)». Zaragoza: Librerías

Pórtico /SSEH, 2008», en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, UNED, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 407-412.

Yousufi, Issam El (2003): «La palabra teatral: género dramático y poder escénico. “La oreja uqe mira”», en (de vv. aa.) *La palabra y la escena, (Acción teatral de la Valldigna III)*, colección teatro siglo XX, serie crítica, n.º 4, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 167-175.

Zarzoso, Paco (2000): «El autor-actor, el autor-director», en *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos, (Acción teatral de la Valldigna I)*, de vv. aa., colección teatro siglo XX, serie crítica, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 299-303.

13.4 Diccionarios

Magridis, Aleksandros y Pedro Ollala (2006): *El nuevo diccionario griego-español*, Atenas, Texto.

Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, nueva edición revisada y ampliada, Barcelona, Paidós.

Google translator: <https://translate.google.es/>

13.5 Otros libros

Ouspensky, P. D. (1995): *Fragmentos de una enseñanza desconocida; En busca de lo milagroso*, Madrid, RCR. [sección filosofía].

Carrel Alexis (1971): *L'home, un inconegut*, Miguel Arimany.

Consejos del padre e hija o Consejos de la madre a su hija (Huehetlahtolli I y II).

LUISELLI, Alessandra (1997): «Literaturas Prehispánicas», en *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*, de vv. aa., ed. Rosemary Bradley, New Jersey, EE. UU., Prentice Hall, pp. 22-24.

13.6 Obras teatrales editadas

Albaladejo, Anna (2009): *¿Tienen copyright nuestros deseos?*, en *Stichomythia*, n.º 8, pp. 189-205,

<http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia8/copy.pdf>

(consultado el 20/11/2013).

Calinca, Tadeus (2004): *El Genet Blau* en *Teatro valenciano contemporani*, Valencia, 3 i 4.

Campos García, Jesús (2002): *Patético jinete de Rock and Roll*, colección Teatro a Teatro, Madrid, In-Cultura Editorial.

Cornelles, Jerónimo (2002): «Terminal», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, pp. 25-32.

— (2005): *El último beso*, Colección textos en escena 6, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

522 Cornelles, Jerónimo; Policarpo, Jaume; Jornet, Alejandro; Disla, Juli; Pardo, Patricia y Javier Ramos (2006): *Construyendo a Verónica*, Colección textos en escena 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

— (2006): «Decir adiós cinco veces» en *Matrimonios*, de aa.vv., Colección Laboratorio de escritura teatral, n.º 1, XIV Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 39-70.

— (2008): «2.24», en *En torno al azar*, contiene textos de aa. vv., Colección Laboratorio de escritura teatral, n.º 3, Alicante, XVI Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 163-211.

— (2011): «Reencuentros», en Colección: Premios Max Aub, n.º 12, prólogo: Enrique Herreras. Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.

— (2011): «Reencuentros», en *Reencuentros, 2.24*, colección: Premios Max Aub, n.º 12, prólogo: Enrique Herreras, edición digital, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana, pp. 14-15.

- (2011): «2.24», en Colección: Premios Max Aub, n.º 12, prólogo: Guillermo Heras. Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.
- Cornelles, Jerónimo y Pedro Montalbán Kroebel (2010): *Pájaros azules*, colección de textos teatrales Jesús Domínguez, Huelva, Diputación de Huelva.
- Disla, Juli (1999): *A poqueta nit=Al anochecer*, Colección: publicaciones del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, n.º 7. Tenerife, Ayuntamiento La Laguna
- (2002): *Castigats*. Colección Micalet Teatre, n.º 21, Alzira, Valencia, Edicions Bromera.
- (2006): *Swimming pool*: en catalán, Barcelona, Edicions Tres i Quatre.
- (2009): *La ràbia que em fas*, en catalán, colección: L'escorpi/teatre-el Galliner, Barcelona, Edicions 62.
- Fernández, José Ramón (1995): *Para quemar la memoria*, Madrid, Escuela superior de arte dramático.
- García-Araus, Luis y Javier García Yagüe (2007): *Rebeldías posibles*, Madrid, Caos Editorial.
- Gomar, Jordi (2002): «*Superhéroes de barrio, musical de ir por casa*», en *2001 Marqués de Bradomín, XVI concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Guadalajara, Instituto de Juventud y Ñaque.
- González, Luis Miguel (1997): *Thebas Motel*, en *Stichomythia*, monografía de autores,
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Gonzalez/Thebas/texto.htm>
 (consultado el 20/11/2013).
- Harcha, Ana (2008): *Pequeñas operaciones domésticas*, en *Stichomythia*, n.º 7, pp. 160-185,
http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia7/ana_harcha.pdf
 f (consultado el 20/11/2013).

- Hernández, Garrido Raúl (1997): *Los engranajes*, en *Stichomythia*: <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/hernandez/engranajes/texto.htm> (consultado el 20/11/2013).
- (2001): *Si un día me olvidaras*, Madrid, Caos Editorial.
- Maqua, Javier (2001): *La soledad de guardaespaldas*, Madrid, Caos Editorial.
- Mayorga, Juan (2009): “581 mapas”, en *Teatro para minutos (28 piezas breves)*, Ciudad Real, Editorial Ñaque.
- (2003): *El traductor de Blumemberg; El sueño de Ginebra; Animales nocturnos: teatro selecto*, Madrid, La Avispa Editorial.
- Montalbán Kroebel, Pedro (2008): *El Último Vuelo y otras piezas*, en castellano, serie textos XXI, n.º 8, Valencia, Universidad de Valencia.
- (2004): *Dario Fo ¿Alcalde?*, Hondarribia, Editorial Hiru.
- Montalbán Kroebel, Pedro y Antonio Cremades (sep. 2008): *Cuenta atrás*, en *La Ratonera, Revista asturiana de teatro*, n.º 24, Gijón, pp. 53-89.
- (2006): *La fascinación de Gil-Albert. Basada en textos de Juan Gil-Albert*, biblioteca d'autors teatrals, n.º 6, Valencia, Institució Alfons el Magnanim.
- (2006): «Paso a dos» [1.ª versión], en *Matrimonios*, piezas de aa.vv., Colección Laboratorio de escritura teatral, n.º 1, XIV Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 117-148.
- (2006): *Hoy por ti y mañana por mí*, en *Art Teatral, cuadernos de minipiezas ilustradas*, año XVIII, n.º 21, pp. 56-59.
- (2008): *Podían saltar en el espacio*, en *En torno al azar*, contiene textos de aa.vv., Colección Laboratorio de escritura teatral, n.º 3, Alicante, XVI Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 79-119.
- (2009): «Drama virtual», en *Persona*, de vv. aa., Colección acotaciones en la Caja Negra, n.º 8, pp. 31-43.
- (2011): *Larga noche de silencio*, Málaga, Diputación de Málaga.

- (2011): *En esta crisis no saltaremos por la ventana*, serie El Teatro de Papel, n.º 13, Madrid, Primer Acto.
- Ochoa, Gabriel (2002): «Se necesitan ascetas», en *Reflexiones sobre el siglo XXI*, (*Diez dramaturgos valencianos a escena*), Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, pp. 50-55.
- (2003): «50 ASA, (o cuando una filmación en súper 8 te provoca una duda)», en (de vv. aa.) *Las memoria*, Valencia, Colección acotaciones en la Caja Negra, n.º 2, pp. 39-45.
- (2004): «*My t-shirt*», en *Sexo me lo pones por escrito*, Acotaciones en la caja negra, n.º 3, Valencia, pp. 39-53.
- (2009): «*Eferalgam*», en *Lo invisible* (edición con piezas de aa.vv.), colección Acotaciones en la caja negra, n.º 7, Valencia, pp. 27-40.
- (2013): *Den Haag y otros textos de Gabriel Ochoa: Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros. Deseo y placer*, Valencia, Episkenion.
- 525 Pascual, Itziar (2008): *Las voces de Penélope*, en *Stichomythia*, monografías de autores,
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/penelope.html>
 (consultado el 20/11/2013).
- Picó, Jorge (1998): *La pasión según microsoft*, en *Art Teatral, Cuadernos de minipiezas ilustradas*, año X, n.º 11, edición bilingüe castellano y valenciano, pp. 66-71. Reeditado (2005): en el número 20, pp. 68-73.
- (1999): *Enciéndeme*, colección teatro siglo XX, serie textos 9, Valencia, Universitat de València.
- (nov. 2000): «Cualquier día nos verán soñar», en la revista *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 15, n.º 30, Department of Spanish and Portuguese, California, University of California.
- (2001): «*Náufragos*», en *Teatrae*, n.º 3, en el monográfico Teatro Español Contemporáneo, Chile, Revista de la Universidad Finis Terrae de Santiago de Chile.

- Picó, Jorge y Sergi López (2008): *Non solum*, colección clásica, Barcelona, Columna.
- Picó, Jorge (2007): «Celebración de la copa», en 25, de vv.aa., colección teatro siglo XXI, serie textos 7, Valencia, Universitat de València.
- Puchades, Xavier (2000): *Azotea*, Albacete, Edisena.
- (junio 1999): *Ceniza*, en la revista *El Planeta*, Valencia.
- (1999): «Desaparecer», en *Marqués de Bradomín 1998, Concurso de textos teatrales para jóvenes autores*, Madrid, Instituto de juventud, pp. 151-185.
- (2002): «Tampoco», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, pp. 72-81.
- (2003): *Ácaros*, en *Stichomythia*, en «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/ACAROS.pdf> (consultado el 11/9/2012).
- (2006): *Ácaros*, Colección Max Aub de premis de teatre, n.º 8, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.
- (2001): «Desapercibir» en *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Instituto de la Joventud y Ñaque editora, pp. 72-79.
- Sánchez Velasco, Arturo (mayo-julio 1997): *En-Cadena, Primer Acto*, n.º 269, año III, pp. 65-91.
- (1998): *Ventana*, en *Stichomythia*, sección «Monografías», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/obras/VENTANA.pdf> (consultado el 7/9/2012).
- (1998): «Ventanilla de reclamaciones», en *The Elm Magazine* de la Universitat de València, n.º 12, abril-junio. Republicado en *Stichomythia*. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/arturo%20SV/Otros/Breve1.htm> (consultado el 10/9/2012).

- (1998): *La bailarina en la caja de música*, en *Art Teatral, Cuadernos de minipiezas ilustradas*, año X, n.º 11, edición bilingüe castellano y valenciano, pp. 66-71. Reeditado (2005): en el número 20, pp. 68-73.
- (1999): *Martes. 3:00. Más al sur de Carolina del Sur*, Concurso de textos teatrales para jóvenes autores, Marqués de Bradomín 1998, Madrid, Instituto de juventud, pp. 15-74.
- (2001): «Desfiladero», en *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Instituto de la Juventud y Ñaque editora, pp. 24-29.
- (2002): «Soledad en hora punta», en *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1, pp. 82-88.
- (2012): *Turquía*, Valencia, Sansy Ediciones.
- Zamora, Abel (mayo 2012): «Todas Muertas», en *Stichomythia*, n.º 13, pp. 251-278.
<http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/Todas%20Muertas.pdf> (consultado el 15/10/2012).
- (2011): *El congelador*, editada en griego: con el título Υπό το Μηδέν [= Bajo cero], traducción Maria Chatziemmanouil; Dimitris Psaras, Atenas, Sokoli-Kouledaki.
- (2012): *Canciones y amor con queso (para tomar aquí o para llevar)*: Valencia, Alupa Editorial.
- Zarzoso, Paco (1997): *Cocodrilo. Nocturnos. Valencia*, colección teatro siglo XX, serie textos 2, Valencia, Universidad de Valencia.
- Zarzoso, Paco y Lluïsa Cunillé (2012): *El alma se serena*, Valencia, colección grandes y pequeños n.º 12, Media Vaca.
- Velasco, Arturo Sánchez; Picó, Jorge; Disla, Juli; Puchades, Xavier y Patricia Pardo (2001): *Dies d'ensalada*, Colección teatro s. XX, serie textos 14, Valencia, Universidad de Valencia.

- VV. AA. (2002): *Reflexiones sobre el siglo XXI, (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra, n.º 1.
- VV. AA. (2008): *En torno al azar*, colección laboratorio teatral 3, Alicante, XVI Muestra de teatro español de autores contemporáneos.

13.7 Obras teatrales no editadas (el año que figura es del estreno y si no hay el de la escritura):

Alberola, Carles; Belbel, Sergi; Binetti, Andrés; Cornelles, Jerónimo; Heras, Guillermo; León Mora, Concepción y Patricia Pardo (2009): *Confesiones de siete mujeres pecando solas*

Cornelles, Jerónimo (1998): *39 grados, (Trilogía del calor I)*.

— (1999): *Poniente, (Trilogía del calor II)*.

— (2001): *Amores de nicotina*.

— (2003): *La fiebre de Tomas, (Trilogía del calor III)*.

— (2005): *Sí quiero*.

— (2005): *Te esperaré en París*.

— (2006): *Ciudad de corazones*.

— (2008): *Tras nosotras la lluvia*.

— (2010): *El último beso* (nueva versión).

— (2012): *Eva's show*.

Cornelles, Jerónimo y Chema Cardeña (2010): *De Hiroshima a Nagasaki*.

Gomar, Jordi (2006): “Hombre del restaurante”, en la obra *El cuarto paso*: las demás escenas están escritas por Alberto Torres, Gabi Ochoa y Rosa Molero.

Gomar, Jordi; Albaladejo, Anna; Garrido, Alejandra; Díaz, Verónica; García Alós, Beatriz; García Guardiola, Laura; Montalbán Kroebel, Pedro; Pinillos, Juan; Román, Martín; Tarrazó, Asunción; Torres, Alberto; Villamil, Luis; Zarzoso, Paco (2003-2004): *La falange del dedo Corazón*.

Ochoa, Gabriel (2003): *El alma de los trenes*.

- (2005): *Cabrones, putas y maricones*.
- (el autor no recuerda el año): *Knock out, (versión 2.2)*.
- (2006): “Dani”: en la obra *El cuarto paso: las demás partes de la obra escritas por Alberto Torres, Jordi Gomar y Rosa Molero*.
- (2007): *El optimismo*.
- Ochoa, Gabriel y Maribel Bayona (2007-2008): *Camberra*.
- Ochoa, Gabriel; Tortajada, Alejandro y David Durán (2011): “Acilenva” dentro del espectáculo *La ciudad que habito*.
- Ochoa, Gabriel (2011): *Papilas gustativas*.
- Pallarés, Jacobo; Saiz, Ángel; Palomares, Rafa y Gabriel Ochoa (2004): *Siempre que necesites mi espacio (te lo voy a dejar)*.
- Pardo, Patricia (2011): *Ètica, tattoos i saldos*.
- Pardo, Patricia y Suso Imbernón (2011): *Retaule de l'abandó*.
- Pardo, Patricia (2012): *Fer-li l'amor al despropòsit*.
- Picó, Jorge y Alejandro, Jornet (1999): *La mala vida*.
- Picó, Jorge (2003): *Joe Zárate te necesita*.
- Puchades, Xavier (1998-1999): *Sima*.
- Puchades, Xavier y Arturo Sánchez Velasco (2000): *Escoptofilia*.
- Puchades, Xavier y Arturo Sánchez Velasco (2002): *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*.
- Puchades, Xavier (2001-2003): *Erosión*.
- (2003): *Desidia*.
- Puchades, Xavier y Arturo Sánchez Velasco (2005): *Galgos*.
- Puchades, Xavier (2008): *Bienestar*.
- (2009): *Tú no sabes con quién estás hablando*.
- VV. AA. (entre ellos Xavier Puchades) (2006): *El cel dins una estànça*.
- Sánchez Velasco, Arturo (2003): *Especulaciones*.
- (2006): *Polar*.
- (2006-2007): *Ruido*.

Sánchez Velasco, Arturo; Teña, Begoña; Cornelles, Jerónimo, Gomar, Jordi; Picó, Jorge; Sirera, Josep Lluís; Disla, Juli; Zarzoso, Paco; Pardo, Patricia; Montalbán Kroebel, Pedro; Sirera, Rodolf; Puchades, Xavier y Gabriel, Ochoa (2010): *Zero responsables*.

Zamora, Abel (2009): *La indiferencia de los armadillos*.

— (2010): *El daño (duerme en el mueble de las cacerolas)*.

— (2011): *Niño muerto vestido de payaso*.

13.8 Páginas web

Anuncio sobre un producto

<http://www.youtube.com/watch?v=TGoehajhiQU>

Blog de Juli Disla: <http://www.julidisla.com/>

Blog de Gabriel Ochoa y Maribel Bayona: <http://elpuntogsc.wordpress.com/>

Blog de Gabriel Ochoa: <http://gabkarwai.blogspot.com.es/>

530 Blog de Abel Zamora: <http://lahabitaciondesiempre.blogspot.com.es/>

Bussi, encuentros urbanos, <http://www.bussi.es/> (consultado: 13/5/2014).

Cabanyal Intim: <http://cabanyalintim.blogspot.com.es/> (16/8/2014).

Comitè Escèniques: <http://comiteesceniques.org/>

Compañía teatral Bambalina: <http://www.bambalina.es/>

Compañía teatral Jerónimo Cornelles:

<http://www.bramanteatre.com/portada.html>

Compañía teatral Herederos de Ruth Atienza:

<http://herederosdesanchezatiensa.wordpress.com/> (16/8/2014).

Compañía Jagat Mata: <http://jagatmata.wix.com/jagatmata#about/c10fk>
(18/8/2014).

Compañía teatral Juli Disla y Pérez: <http://perezysdisla.wordpress.com/>

Compañía teatral Jorge Picó: <http://ringdeteatro.blogspot.com.es/>

Compañía teatral Espacio Inestable: <http://www.espacioinestable.com/>

Compañía teatral FlyHard: <http://www.flyhard.org/>

Compañía teatral Abel Zamora: <http://www.oscurateatre.es/>

Compañía de Paco Zarzoso: <http://www.hongaresa.es/compa.php>

Diago, Nel (20/2/2005): «Acarar, acaricias, acaronar», en *Recepción crítica de Ácaros*, en Stichomythia, «Reseñas prensa», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/acaros.html>, p. 1, (consultado: 14/8/2015). Y eso de *Cartelera Turia*, Valencia.

Durán, Fede (jul. 2012): «Alemania congela salarios para evitar despidos», en *Diario de Sevilla.es*, <http://www.diariodesevilla.es/article/empleoafondo/1298356/alemania/congela/salarios/para/evitar/despidos.html> (consultado 14/4/2014).

El Genet Blau: <http://prensa.sgae.es/agenda/details/2017-lectura-dramatizada-de-el-genet-blau-de-tadeus-calinca-en-la-sala-ultramar> (consultado: 13/5/2014).

Espacio Inestable: <http://www.espacioinestable.com/sec/11>, (consultado: 19/5/2014).

531

Espectáculo *Acontecimiento, espacios de resistencia*: <http://www.youtube.com/watch?v=QpI0LSpvm5U> (31/7/2014)

Espectáculo *Mi gran obra (un proyecto ambicioso)*, <https://www.youtube.com/watch?v=oZIFO7-KpMw> (20/8/2014).

Espectáculo Non Solum: <http://www.nonsolum.cat/>

Espectáculo *Qualsevol*: <http://vimeo.com/98844371> (21/8/2014).

Espectáculo *That's the story of my life*: <https://www.youtube.com/watch?v=aCl30jrLaw4>
<https://www.youtube.com/watch?v=OI3BjvpTu1Y> y
<http://www.macarenarecuerdashepherd.com/dossier.html>
(20/8/2014).

Festival Cabanyal Intim: <http://cabanyalintim.blogspot.com.es/>

Festival Russafa Escénica: <http://www.russafaescenica.com/entrada.html>

- Lisart Roberto (sin año de publicación): *De la construcción del a texto a la crisis del vestuario: avatares de la excéntrica relación entre escritura y sociedad.* en <http://www.montalban-kroebel.com/Noticias.html> (27/4/2015), pp. 2-4.
- Manley, Janet (2012): «Wynne Godley and the Eurozone's Eventual Sovereign Crisis», en <http://www.economonitor.com/blog/2012/09/wynne-godley-and-the-eurozones-eventual-sovereign-crisis/> (consultado: 10/4/2014).
- Mañez, Julio y Paco, Gisbert (13/4/2008): «La burbuja del teatro valenciano», en *El País*, http://elpais.com/diario/2008/04/13/cvalenciana/1208114285_850215.html (consultado en 14/10/2008).
- Mini teatro Valencia <http://miniteatrovalencia.blogspot.com.es/> (16/8/2014).
- Monts, Rodrigo (15/1/2004): «Posiblemente el mejor autor», en *Recepción crítica de Ácaros*, en Stichomythia, «Reseñas prensa», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/acaros.html>, p. 3, (consultado: 14/8/2015). Y eso de *Ateneaglam*, http://www.ateneaglam.com/teatro_lohemosvisto.htm.
- Muestra de teatro español de autores contemporáneos: <http://www.muestrateatro.com/> Pedro Montalbán: <http://www.montalban-kroebel.com/Inicio.html>
- Premios Max Aub: <http://www.maxaub.org/premios-max-aub/view-all-products.html>
- Premios Max: <http://www.premiosmax.com/home/index.php>
- Página oficial de Patricia Pardo: <http://patriciapardo.wordpress.com/>
- Página oficial de Jorge Picó: <http://jorgepico.com/default.asp>
- Página oficial de Eva Zapico: <http://evazapico.com/>
- Patricia Pardo: *Ética, tattoos y saldos*, <https://www.youtube.com/watch?v=Ybsa6QN1du4>

Pérez, Eduardo (julio 2005): «Soledades entrelazadas», en *Recepción crítica de Ácaros*, en Stichomythia, «Reseñas prensa», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/acaros.html>, p. 4, (consultado: 14/8/2015). Y eso de www.madridteatro.net, Madrid.

Plataforma Valenciana por la Cultura <http://plataformavxc.wordpress.com/?ref=spelling> (21/8/2014).

Revista *Stichomythia*: <http://parnaseo.uv.es/stichomythia.htm>

Sala Russafa: <http://www.salarussafa.es/programacion-2/>

Sala Matilde Salvador: <http://www.uv.es/cultura/c/docs/actteatrocast>

Sala Ultramar: <http://salaultramar.wordpress.com/>

Sin nombre de autor: (15/11/2009): “Turquía, Teatro de los Manantiales”, en el blog *Nestormirplanells*, <http://nestormirplanells.wordpress.com/2009/11/26/turquia-teatro-de-los-manantiales-151109/>

533

Sin nombre de autor: <http://au-agenda.com/sala-carme-teatre/> (consultado: 14/5/2014).

Sin nombre de autor (3/11/2010): «Asociación de las víctimas recibe los 4.400€ recaudados por ‘Zero Responsables’», en *abc*. <http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=576570> (consultado el: 27/12/2010).

Sirera, Josep Lluís (25-30/1/2005): «Un experimento apasionante», en *Recepción crítica de Ácaros*, en Stichomythia, «Reseñas prensa», <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Xavi/obras/acaros.html>, p. 1-2, (consultado: 14/8/2015). Y eso de *El Punt*, Valencia.

Teatro Carne: <http://www.carmeteatre.com/>

Teatro Círculo: <http://www.teatrocirculo.com/>

Teatres de Generalitat Valenciana: <http://teatres.gva.es/>

Teatro el Micalet: <http://www.teatremicalet.org/>

Teatre El Musical: <http://www.teatreelmusical.es/>

Teatro Pasión: <http://www.teatropasion.gr/es/>

Ripoll, Laila (2013): entrevista sobre la *Trilogía de la Memoria*, en Cuarta Pared, <https://www.youtube.com/watch?v=HO93iu22EFE> (21/8/2014).

Russafa Escénica: <http://russafaescenica.com/> (16/8/2014).

Vázquez Vicente Guillermo (2007): «La crisis del Sistema Monetario Europeo (1992-1993): ¿crisis financiera o crisis de políticas de cooperación monetaria?», en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/audesco/dt/wp0702.pdf> (consultado: 10/4/2014).

Víllora, Pedro Manuel: (31/1/2001) *Náufragos, elegancia en la pérdida*, en ABC, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2001/01/31/074.html> (consultado el 11/9/2012).

Zero Responsables, 1.^a parte: <http://www.youtube.com/watch?v=luheIrz5J3w>,
2.^a parte: <http://www.youtube.com/watch?v=u3HfO4b7Gfs>,
(19/8/2014).

534

13.9 Obras teatrales vistas

13.9.1 En 2009

Enero: *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, dirección Eduard Costa.

Enero: *La viuda valenciana* de Lope de Vega, adaptación por Antonio Tordera, dirección Vicente Genovés.

Febrero: *Urbe-ubre-urbe* de vv. aa., dirigida por Nilda Varela.

Febrero: *En amores inflamada*, dramaturgia, versión y dirección Antonio Tordera. Teatro Rialto.

Julio: *Confesiones de siete mujeres pecando solas* obra escrita y dirigida por Jerónimo Cornelles. Burjassot

Agosto: *Erotócritos* de Vinchesos Cornaros. Creta (Grecia).

Octubre: *Umbral* dirigido y escrito por Paco Zarzoso. Teatro el Musical.

13.9.2 En 2010

XVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Alicante 2010

La Indiferencia de los armadillos de Abel Zamora

NN 12 (Nomen nescio) de Gracia Morales

La marca preferida de las hermanas Clausman de Victória Szpunberg

Mi mapa de Madrid de Margarita Sánchez

El alma se serena de Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso

Exitus de Diego Lorca y Pako Merino

Los invitados de Mar Plá

Palabra de perro de Juan Mayorga

Después de la lluvia de Sergi Belbel

Hámster de Santiago Cortegoso

Febrero: *No man's land* de Dries Verhoeven en Festival VEO.

535 Marzo: 2.24, autor y director Jerónimo Cornelles, sala Zircó.

Marzo: *Voces de mujeres*, Taller de Teatro de Barrio del Cristo, en la Unión cultural Andaluza.

Marzo: *Por culpa de Yoko*, de Paco Sanguino, director Mercé Vila, Jácara Teatro, en Teatre Auditori Municipal d'Aldaia.

Abril: *El último beso*, de Jerónimo Cornelles, director Rafael Calatayud y Jerónimo Cornelles, Centro Cultural Tívoli.

Mayo: *El ignorante y el demente*, de Thomas Bernard, dirección Joaquim Candeias.

Mayo: *L'Odissea d'Homer*, dramaturgia Anna Marí, Dirección Pep Sanchis. Sala Matilde Salvador.

Septiembre: *Zero Responsables*, dramaturgia en colaboración de 40 autores. Teatro el Micalet.

13.9.3 En 2011

20/1: *Enero*. Autora: Angélica Llidell, director: Alejandro Tortajada. Espacio Inestable.

22/1: *La Lección*. Autor: Eugene Ionesco, director: Pablo Corral Gómez. Teatro Círculo.

27/1: *Pájaros azules*. Autor: Jerónimo Cornelles y Pedro Moltabán, dirección: Jerónimo Cornelles y Laura Useleti. Espacio Inestable.

5/2: *Los intereses creados*. Autor: Jacinto Benavente, dirección: José Sancho.

6/2: *V.P.P. —Visite piso piloto—*. Idea original, creación e interpretación: Maribel Bravo, dirección: Anna Albaladejo. Carme Teatre.

10/2: *Flores Azules*. Guion y dirección: Irene González.

13/2: *De Hiroshima a Nagasaki*. Autores: Jerónimo Cornelles y Chema Cardeña, director: Chema Cardeña. Sala Russafa.

7/4: *Cendres*. Autora y directora: Sonia Alejo, co-director: Rubén Rodríguez. Carme Teatre.

14/4: *Hamlet, retrato de familia*. Dirección: Ximo Flores. Teatro Rialto.

17/4: *Qué te folle una perca*. Compañía Jagat Mata. Espacio Inestable.

21/4: *Clandestinos*. Autor: Chema Cardeña. Sala Russafa.

11/5: *El congelador*. Autor: Abel Zamora. Teatro El Musical.

15/5: *Al menos dos caras*: Projects In Movement, Sharon Fridman, Arthur Bernard, Antonio Ramírez. Espacio Inestable.

29/9: *Canciones y amor con queso (para tomar aquí o para llevar)*: Oscura Teatre. Autor: Abel Zamora. Espacio Inestable.

21/10: *Los locos de Valencia*, Lope de Vega. Teatro Rialto.

15/12: *Traición*, autor: Harold Pinter, Compañía Histrión.

24/2: *Omena-G*. Grupo: Joglars, dirección Albert Boadella. Teatro el Micalet.

6/3: *Totes Mortes*. Autor: Abel Zamora. Teatro el Micalet.

13/3: *El oficio de funambulista*: Autor: Serafín Lucas, con Antonio Valero, Beatriz Fariza, entre otros.

3/4: *Ilusionistas*. Autora: Luisa Cunillé.

Festival VEO

17/2: *Torn de nit*. Autores: Roger Aixut, Oriol Luna, Josep Seguí y Laia Torrents.

19/2: *Evaporated landscapes*. Autora: Metta Ingvarsten.

22/2: *Le sort du dedans*. Autores: Camille Decourtye, Blai Mateu Trias, Thibaud Soulas.

26/2: *Bleu remix*: Yann Marussich (Suiza).

27/2: *Todos los nombres*: Autora y actriz: Mal Pelo.

Festival Russafa Escénica 2011:

5/4: *Niño muerto vestido de payaso*. Autor: Abel Zamora.

6/4: *La ciudad que habito*: Idea original y dirección Jerónimo Cornelles.

7/4: *Tragedia de los comunes*: concepto y dirección: Losquequedan.

537 9/4: *Expuestos*, texto Juli Disla.

8/4: *Ética, tattoos i saldos*, creación escénica: Patricia Pardo.

10/4: *No se está mal en el paraíso*: Creación colectiva de Maribel Bayona, José Banyuls y Jessica Belda.

XIX Muestra de teatro español de autores contemporáneos, Alicante noviembre 2011

5/11: *Euforia*: L'Horta Teatre

6/11: *Autocares amorós*: UPUA

6/11: *En esta crisis no saltaremos por la ventana*: Teatro Emergente (Dársena Producciones)

8/11: *Patético Jinete de rock and roll*: Teatro a Teatro

10/11: *Contra el progrés*: Teatre Al Detall.

10/11: *El gran atasco*: Mr. Kubik Producciones.

11/11: *Un hombre con gafas de pasta*: FLYhard Producciones.

- 11/11: *Santa Perpetua*: Micomicón.
- 12/11: *La ventana de Chigrinskij*: Teatro El Zurdo.
- 12/11: *Nadie lo quiere creer*: La Zaranda.
- 13/11: *El corazón hecho un lío*. Diáfano Producciones.
- 13/11: *Días estupendos*: La Zona.

13.9.4 En 2012

- 29/1: *Papilas gustativas*, Idea y elaboración Gabriel Ochoa. Espacio Inestable.
- 17/2: *Eva's show*, autor: Jerónimo Cornelles, compañía Bramant Teatre. Sala Russafa.
- 4/3: *Algunes persones bones*: compañía El pont flotant. Talia Teatre.
- 30/3: *Llo lo beo hasí*: compañía Rafael Ponce y señora. Espacio Inestable.
- Abril: *El desencanto*: cía.: Espacio Inestable: autores-creadores: Bayona, Maribel; Pallarés Jacobo; Palomares, Rafa; Guisado, M.^a José; Sánchez, Diego; Garcelán, Kika y Ana Cámara. Espacio Inestable.
- 22/4: *Las presidentas*: Teatro Círculo, dirección Cruz Hernández. Teatro Círculo.
- 27/4: *Una jornada particular*: versión Rodolf Sirera, dirección Rafael Catalayud, actores Rafael Catalayud Victoria Salvador. Talía Teatre.
- 4/5: *Himmelweg, camino del cielo*: compañía Ferroviaria, autor Juan Mayorga, dirección Paco Maciá. Talía Teatre.
- 13/5: *30-40 Livingstone*: compañía Ring teatro, autor Jorge Picó. Talía Teatre.
- 25/5: *El alma se serena*: compañía teatral Hongaresa, autores Paco Zarzoso, Luisa Cunillé. Sala Ultramar.
- 2/12: *Mujer oiseau let me fly*. Sala Ultramar.
- 16/12: *Peccata minuta*, cía. Francachela Teatro y Teatro Íntimo. Carme Teatre.
- Retablo de abandono*, Eva Zapico, Carme Teatre

2/6: II Festival de teatro Cabanyal

Indicis

Üiqüüs

Fe-li l'amor al despropòsit, Eva Zapico, Patricia Pardo

Una indígena els va guiar a través de les muntanyes

Russafa Escènica 2012, II Festival de Artes Escénicas

28/9: (vivero 1): *Concierto sentido*, compañía Las Reinas magas.

(vivero 4): *El día que cambié mi casa por una trompeta de colores*, compañía Maquinant. Teatro de lo Híbrido.

(vivero 6): *Blues, camino de cempasúchil*, compañía Dársena producciones.

(vivero 15): *El enigma de Consuelo Simple*, (versión libre de *El caso de las petunias pisoteadas*, de Tennessee Williamms), dramaturgo Jerónimo Cornelles, director Rafael Catalayud.

539

29/9: (bosque 1): *El agua y tú*: coproducción de Russafa Escènica 2012, Piscina Termia, Alejandro Tortajada (Sala Equis).

(bosque 2): *TC 4/6*: coproducción de Russafa Escènica 2012, Sala Russafa, Vicente Arlandis.

Cápsulas Escénicas, Festival de MiniTeatro: en La Rambleta

15/12: *Recordis*

Estació de Nord

El mentider

13.9.5 En 2013

8/2: *Swimming pool*, de Juli Disla, cía. Caterna Teatre

28/2: *El sueño de la razón*, de Antonio Buero Vallejo. Teatro Rialto.

28/3: *Yo de major vull ser Fermín Jiménez*, cía. Pont Flotant., Sala Inestable

- 30/3: *La ronda del miedo*, vv. aa. Sala Ultramar.
- 14/4: *No estamos together*. Nacho López, Sala Inestable
- 7/4: *Se extingue algo íntimo*. Cía. Tributeatro. Espacio Inestable.
- 2/5: *Temporada baja*, de Abel Zamora. Teatro Rialto.
- 4/5: *Los días felices*, Beckett Samuel, sala Carme Teatre
- 12/5: *La porta de Julia*, Tex Teatre, Xàtiva.
- 19/5: *La llavoreta viva 2013. El corredor de la vida.*, 10 mini piezas teatrales de vv. aa. La llavoreta espai creatiu. La Llavoreta.
- 25/5: *A lo panenka*, Rafael Ponce, Carme Teatre.
- 15/6: *Salón Primavera*, Paco Zarzoso y Luïsa Cunillé, sala Ultramar.
- 13/9: *Transacciones*, de Caterva Teatre.
- 21/9: *Deseo y placer*, de Gabriel Ochoa, espacio Inestable.

Russafa Escénica edición III

540

- 25/9: *Proyecto T. F. A. (Transitando felicidades ajenas)*.
- 25/9: *Hojas de hierba*, dir. Javier Sahuquillo.
- 25/9: *El gran arco*, de Eva Zapico.
- 20/9: *Den Haag*, de Gabriel Ochoa. Espacio Inestable.
- 20/10: *Observen como el cansancio derrota el pensamiento*, Pablo Gisbert y Tanya Beleyer (compañía: El Conde de Torrefiel). Museo MARCO, Vigo.
- 11/11: *Disculpe el señor, la esperanza*, de Pedro Lozano. Espacio Inestable.
- 28/11: *Tokio 3*, compañía Voadora, Pazo da Cultura de Pontevedra, Vigo.
- 2/12: *El Genet Blau*, lectura dramatizada, autor: Tadeus Calinca, director: Xavi Puchades. Sala Ultramar.

13.9.6 En 2014

- 8/3: *Legado de C*, autor: Arturo Sánchez Velasco, dir.: Jaume Pérez Roldán, cía.: Herederos de Sánchez-Atienza, Sala Ultramar, Valencia.

24/4: *El Triángulo azul*, de Laila Ripoll, Sala F. Nieva, Teatro Valle Inclán, Madrid

1/6: *No deberíamos salir nunca de aquí*, Teatro Ensalle de Vigo, texto Pedro Fresneda, Valencia, Espacio Inestable.

21/6: *Qualsevol*, de la Coja Danza (cía. Valencia), Espacio Inestable, Valencia.

18/12: *Frágil*, Onírica Mecánica (Murcia), espectáculo con robots y autómatas

13.9.7 En 2015

11/1: *Alicia en Wonderland*, Arden Producciones, autor Chema Cardaña

13.9.8 Recopilación de DVDs de obras

Ácaros, de Xavier Puchades.

Azotea, de Xavier Puchades: estreno en Alcoy (2002) y estreno en Venezuela (2011).

Basted, Moma teatro.

Construyendo a Verónica, de vv. aa.

Desidia, de Xavier Puchades.

El cielo es una estancia, de vv. aa. (una pieza es de Xavier Puchades).

El último beso, de Jerónimo Cornelles.

2.24, de Jerónimo Cornelles.

Escoptofilia, de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco.

Galgos, de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco.

La rabia que me das, de Juli Disla.

Mi camiseta, sus zapatillas, tus vaqueros, la película que se montó, de Gabriel Ochoa.

Morir debería ser como perder el equilibrio, de Xavier Puchades y Arturo Sánchez Velasco.

Polar, de Arturo Sánchez Velasco.

Reencuentros, de Jerónimo Cornelles.

Turquía, de Arturo Sánchez Velasco.

Zero responsables, de vv. aa.

13.10 Charlas asistidas

Cardeña Chema (22 de abril 2013): charla con título: «Los personajes femeninos en la obra de Shakespeare», en la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, Universidad de Valencia.

Cornelles, Jerónimo (mayo 2013): «La escritura dramática desde el autor», dentro del marco de la asignatura *Textos teatrales contemporáneos*, Grado de Estudios Hispánicos, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, Universidad de Valencia.

Mesa redonda a propósito de la constitución de una asociación sobre el teatro del siglo XXI (25/4/2014): autoras invitadas: Laila Ripoll, Lola Blasco, María Velasco, Blanca Domenech, Diana I. Luque. Moderador: Eduardo Pérez Rasilla, Centro Nacional Dramático de Madrid (Teatro Valle Inclán).

542

Sesión en la Muestra de teatro español de autores contemporáneos: (12/11/2011): «La palabra del traductor», en el Centro Municipal de las Artes, Alicante.

Simposio *Stichomythia*, «Metodologías teatrales aplicadas a las nuevas dramaturgias contemporáneas», 14-16/12/2011, http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/congreso_stichomythia/simp osio_stichomythia.html (consultado: 13/5/2014).

13.11 Cursos asistidos

19 de enero - 31 de marzo 2011: curso CETAE (Centro de Estudio transversal aplicado a la escena): (50h): *Panoramas: pensar la escena contemporánea*.

13.12 Participación en obras teatrales

El Acontecimiento, espacios de resistencia, (estreno sept. 2013), Espacio Inestable.

Al vaivén del tiempo, Grupo teatral del Municipio Barrio del Cristo, (nov. 2010).

Té con Kant, (sept. 2014), Inversa teatro (ayudante técnico).

14.1 Esquema del análisis de textos dramáticos confeccionado por Josep Lluís Sirera

1.- Contextualización

- Información previa sobre el autor y el sistema teatral (generación, promoción, subsistema...) al que pertenece.
- Ubicación cronológica y genérica de la obra objeto del análisis en el conjunto de la producción del autor.
- Los elementos paratextuales: prólogo, estudio[s] crítico[s], anotaciones y notas; noticias sobre su representación; anexo crítico, etc.

2.- La acción

2.1.- La fábula

- Narración o descripción.
- Su posible intertextualidad.

2.2.-El conflicto

2.2.1.- Determinación / descripción

2.2.2.- Su concreción:

- circunstancias temporales, espaciales, culturales...
- en los personajes.

2.2.3.- Posición del conflicto en el texto.

- centrada: “descentrada”; subtextual; invertida; elidida o “fuera de campo”.
- ¿Ausencia de conflicto?

2.3.- La trama

2.3.1.- Organización temporal de la trama respecto de la fábula:

- ordo naturalis / ordo artificialis
- elisiones / interpolaciones
- analepsis / prolepsis (formas de representarlas; frecuencia...)
- recurrencias

- 2.3.2.- Delimitación de la macroestructura
 - trama analítica / sintética
 - final trabado / casual
- 2.3.3.- Los puntos de giro como ápices organizativos. Su disposición en relación con:
- 2.3.4.- Las situaciones dramáticas
 - Su disposición
 - Estructura interna
 - Punto de arranque
 - Punto de giro
 - Cierre de la situación
 - Los enlaces situacionales: los resortes dramáticos. Identificación y tipos
 - Situaciones y estructura externa de la obra (actos / cuadros / escenas)

2.4.-La estructura de la acción y el punto de vista.

- 2.4.1.- Punto de vista privilegiado
- 2.4.2.- Recursos para marcar el p. de v.:
 - sensoriales (rasgos físicos)
 - cognitivos (rasgos intelectuales)
 - afectivos (morales / sentimentales)
 - ideológicos

546

- 2.4.3.- Procedimientos para marcarlos:
 - Paratextuales
 - Acotaciones
 - El propio personaje
 - Los otros personajes

[2.4.4.- Una lectura de la trama desde el punto de vista privilegiado]

2.5.- La estructura de la acción y la recepción: la intriga.

- Correspondencia [o no] entre los niveles de información de los espectadores y de los personajes [de uno o de varios]. Aspecto a tener en cuenta para:
 - su conversión en texto teatral
 - el estudio de la recepción

2.6.- Los “sucesos”: acciones narrativamente poco relevantes, pero funcionales por otros motivos Æ mecánica de la puesta en escena.

3.- Los personajes

- 3.1.- La nómina de personajes:
 - pertinencia, redundancia, superfluidad
 - distancia / proximidad afectiva
- 3.2.- La caracterización de los personajes
 - 3.2.1.- Rasgos atributivos:
 - físicos

- psicológicos
- morales
- sociales

3.2.2.- Cómo y quiénes les definen

3.3.- Papel de los personajes en la acción: estructura actancial

3.4.- Los personajes en el tiempo y en el espacio: determinantes / determinados

4.- El tiempo dramático

4.1.- = 2.3.1

4.2.- Duración

4.2.1.- En términos absolutos Æ extensión (unidad temporal o no)

- 4.2.2.- En términos relativos:
- velocidad interna:
 - isocronía
 - condensación
 - dilatación
 - velocidad externa:
 - isocronía
 - aceleración
 - ralentización
 - ritmo (entre situaciones)

4.3.- Distancia temporal

547

- 4.3.1- Infinita: -ucronía
- 4.3.2.- Simple:
 - retrospectiva
 - cero
 - prospectiva
- 4.3.3.-Compleja:
 - policronía (sucesión)
 - anacronismo (simultaneidad)

5.- El espacio dramático

5.1.- Unidad / multiplicidad / simultaneidad.

Su frecuencia y alternancia.

5.2.- Grados de representación del espacio:

- Espacios patentes (visibles)
- Espacios latentes (contiguos)
- Espacios ausentes
- [- La relación dentro / fuera]

5.3.- “Distancia” espacial

- Espacio icónico
- Espacio metonímico
- Espacio convencional

5.4.- Funciones estructurales y caracterizadoras del espacio (= 3.4)

6.- El discurso

6.1- Las acotaciones.

6.1.1.- “No dramáticas”:

- Extradramáticas:

-escénicas (técnicas)

-diegéticas

- Metadramáticas

6.1.2.- “Dramáticas”:

- Actor:

-normativas

-paraverbales

-corporales: -apariencia

-expresión

-psicológicas

-operativas (acciones)

-Espaciales

-Temporales

-Sonoras

548

6.2.- El monólogo

6.2.1.- Monólogo

6.2.2.- Monólogo y soliloquio

6.2.3.- El aparte

6.3.- El diálogo

6.3.1.- Tipologías en función del número de hablantes

6.3.2.- Funciones:

- Dramática (acción)

- Caracterizadora (personajes)

- Diegética

- Ideológica

- Poética

- Metadramática

6.3.3.- Lo dicho y lo no dicho. Texto y subtexto.

6.3.4.- Aspectos lingüísticos del diálogo teatral:

- Niveles de lengua

- Coherencia / incoherencia en su uso

6.3.5.- La escritura dialógica

- Aspectos formales: réplica / parlamento / discurso

- Alternancia y solapamiento (contrapunto)

6.3.6.- Las estructuras dialógicas:

- Apertura del diálogo
- Desarrollo (= 2.3.4.2 / 2.3.4.3)
- Cierre del diálogo

7.- Valoración de conjunto de la obra... que permita comparar el texto analizado con otros del mismo autor, mismo género, misma época.... **IMPORTANTE:** Esta valoración puede hacerse de forma global o bien entrándose en uno (o más de uno) de los apartados: por ejemplo, comparar la forma de tratar a los personajes, o el tiempo, o ambos.

14.2 Explicación de los términos más difíciles de comprender en el esquema anterior

2.2.3. centrada: el conflicto está presente en la obra y los personajes son conscientes de ello.

descentrada: los antecedentes del conflicto han sucedido antes de la obra.

subtextual: el conflicto no se da de una manera directa, es difícil de encontrarlo, se insinúa mediante simbolismos, hechos surrealistas o se comprende por la interpretación actoral o por la puesta en escena, la escenografía, etc.

2.3.1. elisión: entre las situaciones dramáticas ha transcurrido un tiempo que no se muestra en escena.

analepsis/prolepsis: cuando las situaciones dramáticas nos sitúan en el pasado o en el futuro en relación con el presente de la obra.

2.3.2. trama analítica: tenemos unidad de tiempo y acción, cuando la obra se centra por ejemplo en las dos últimas horas de la muerte de Don Quijote.

sintética: una larga historia se sintetiza (en este caso hay más elisiones).

final trabado: un final lógico, resultado del desarrollo de los hechos.

final casual: por ejemplo, en las obras clásicas aparecía un ex Deus machina o un espíritu que hablaba a un personaje y daba la resolución al conflicto.

4.2.2. velocidad interna:

isocronía: la hora real de la obra coincide con la hora transcurrida en la obra. Por ejemplo, si se trata de una obra que muestra los personajes tomándose un café durante una hora en una estación del tren y la escena dura realmente una hora.

condensación: hay lapsus temporales así el tiempo se condensa.

dilatación: el tiempo se dilata en relación con el tiempo real.

velocidad externa:

aceleración: cuando tenemos condensación en la velocidad interna entonces hay aceleración en la externa.

ralentización: cuando el tiempo se dilata en la velocidad interna, se ralentiza en la externa.

4.3.1. ucronía: la obra es atemporal, sin indicios de la época a la que pertenece.

retrospectiva: se sitúa en el pasado en relación con la época en la que viven los espectadores.

cero: es contemporánea a la época de los espectadores.

prospectiva: se sitúa en el futuro.

5.3. espacio icónico: cuando el escenario imita perfectamente un espacio real.

552

espacio metonímico: al igual que en la metonimia: tenemos el signo por el significado. Por ejemplo: queremos representar una iglesia y solo vemos en el escenario la presencia de alguna imagen religiosa y velas.

espacio convencional: tenemos el decorado verbal. El espacio donde se ubican los personajes no se representa con decorado sino por la mención que hacen ellos mismos en su texto.