

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Departamento de Filología

**EL MOTIVO DE LA INMIGRACIÓN
EN EL TEATRO ESPAÑOL
(1996 – 2006)**

Carla Guimarães de Andrade

Directores: Dr. Ángel Berenguer Castellary (Universidad de Alcalá)

Dr. Carlos Alba Peinado (Instituto Politécnico de Leiria)

Julio, 2008

Dedico este trabajo a:

Magda Andrade, cuyo ejemplo quise emular en esta tesis.

A los autores Ignacio del Moral, Carles Batlle y Fermín Cabal, por su paciencia e interés.

A L'OM Imprevís, especialmente a Santiago Sánchez, Carla Mateinni y Rita Siriaka, por toda la colaboración que me han dado.

A la Asociación de Autores de Teatro de España, al Centro de Documentación Teatral y a la Casa Encendida, por su colaboración.

Al CIS, a sus funcionarios y a su director. Por toda la disponibilidad y paciencia que han tenido conmigo.

Y especialmente a mis orientadores Carlos Alba y Ángel Berenguer. A Carlos, por su disposición, confianza y persistencia. A Ángel, por haber desarrollado la metodología que me sirvió como una verdadera luz guía, desde el principio hasta el final de esta tesis.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. EL MOTIVO DE LA INMIGRACIÓN	16
2.1. Los procesos migratorios en la contemporaneidad	16
2.2. Los procesos migratorios en la España del siglo XX	19
2.3. La inmigración última en España: 1996 – 2006	22
3. EL INMIGRANTE Y LA SOCIEDAD DE ACOGIDA	32
3.1. El inmigrante	32
3.2. La sociedad de acogida	37
4. LA INMIGRACIÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO	50
4.1. La inmigración en las Artes	50
4.2. La inmigración en el drama contemporáneo	54
5. LA INMIGRACIÓN ÚLTIMA EN LA ESCENA ESPAÑOLA (1996-2006)	59
5.1. <i>Rey Negro</i> de Ignacio del Moral (1997)	59
5.1.1. Resumen	62
5.1.2. Análisis	63
5.1.3. Estructura ideológica	73
5.1.4. Reflexiones	75
5.2. <i>Bazar</i> de David Planell (1997)	78
5.2.1. Resumen	81
5.2.2. Análisis	83
5.2.3. Estructura ideológica	92
5.2.4. Reflexiones	94
5.3. <i>La Mujer Invisible</i> de Kay Adshead (2002)	96
5.3.1. Resumen	100
5.3.2. Análisis	101
5.3.3. Estructura ideológica	111
5.3.4. Reflexiones	113
5.4. <i>Animales Nocturnos</i> de Juan Mayorga (2003)	115
5.4.1. Resumen	118
5.4.2. Análisis	119
5.4.3. Estructura ideológica	127
5.4.4. Reflexiones	128
5.5. <i>Tentación</i> de Carles Batlle (2004)	129
5.5.1. Resumen	132
5.5.2. Análisis	133
5.5.3. Estructura ideológica	140
5.5.4. Reflexiones	141
5.6. <i>Maldita Cocina</i> de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez (2004)	143

5.6.1. Resumen	148
5.6.2. Análisis	149
5.6.3. Estructura ideológica	160
5.6.4. Reflexiones	162
5.7. <i>Forasteros</i> de Sergi Belbel (2004)	164
5.7.1. Resumen	167
5.7.2. Análisis	168
5.7.3. Estructura ideológica	179
5.7.4. Reflexiones	181
5.8. <i>El Privilegio de Ser Perro</i> de Juan Diego Botto y Roberto Cossa (2005)	183
5.8.1. Resumen	187
5.8.2. Análisis	188
5.8.3. Estructura ideológica	199
5.8.4. Reflexiones	200
6. LAS ESTRATEGIAS ESCÉNICAS EN EL MOTIVO DE LA	202
INMIGRACIÓN	
6.1. Los personajes	206
6.2. Los conflictos	211
6.3. Los géneros	215
6.4. Los tiempos	220
6.5. Los espacios	226
7. CONCLUSIONES	230
BIBLIOGRAFÍA	243
ANEXOS	258
Anexo I: Recepción crítica y artículos de prensa	259
Anexo II: Entrevistas	304
Entrevista 1: A Ignacio del Moral	304
Entrevista 2: A Carles Batlle	306
Entrevista 3: A Fermín Cabal	308
Entrevista 4: A Rita Siriaka	310
Anexo III: Material visual	313
Anexo IV: Mesa redonda de autores sobre la inmigración	320
ABSTRACT	343
RESUMO	344

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace el camino al andar

Antonio Machado

1. INTRODUCCIÓN

La inmigración para mí no es únicamente un tema de estudio. Hace siete años decidí dejar mi país, Brasil, y emigrar a España. Como dramaturga y escritora, he plasmado esta experiencia en obras de teatro, guiones de cine y artículos de prensa¹. Aunque todos los textos han funcionado como válvula de escape para una gran cantidad de pensamientos y sensaciones, tuve la necesidad de estudiar el tema más a fondo, comprender el fenómeno y conocer cómo otros autores lo han tratado. Esta tesis une mi gran pasión: la dramaturgia, y el fenómeno que marcó mi destino. Además busca comprender cómo la sociedad española, a través de un medio como el teatro, ha reaccionado ante el fenómeno que cambió mi vida.

Según el diccionario *Inmigrar* significa: “llegar a otro país para establecerse en él, especialmente con idea de formar nuevas colonias o domiciliarse en las ya formadas” (Real Academia de la Lengua Española, 2001: 1279). Durante muchos años, en el

¹ Ver:

http://www.elpais.com/articulo/opinion/Diario/brasilena/Madrid/elpepuopi/20080223elpepiopi_5/Tes
http://www.lainsignia.org/2006/marzo/cul_020.htm
<http://www.aat.es/pdfs/drama21.pdf>

imaginario colectivo del país, este concepto se refería a los españoles como inmigrantes, no como receptores de la inmigración. Lo cierto es que España nunca había escuchado y leído tantas veces esta palabra en la prensa nacional como desde hace tan sólo diez años. A diferencia de otros países europeos como Francia e Inglaterra, en España la inmigración masiva es un fenómeno muy reciente.

La tasa de crecimiento de la población [española] desde el 2000 es la más alta de la Historia, 1,5% superando periodos como la postguerra, el baby boom, etc. En un contexto de bajas tasas de fecundidad, el aumento de la población se ha debido al incremento de la esperanza de vida (79,5 años, 2,5 más que la media de la UE-25) y a la inmigración: desde 0,9 millones en 2000 hasta aproximadamente 4 millones en 2006. (Sebastián, 2006:3)

Únicamente entre agosto de 2001 y octubre de 2003 se registran los siguientes datos de llegada de ilegales a las costas españolas:

Las costas españolas sufren la segunda oleada más masiva de inmigrantes. Al menos 550 personas son detenidas tras llegar en patera a las costas de Tarifa, Motril y Fuerteventura. Sólo el 18 de agosto de 2001, fueron detenidas más personas, un total de 567.

5 de octubre de 2003: Un total de 205 inmigrantes indocumentados, entre ellos al menos tres menores, son interceptados por la Guardia Civil cuando llegaban en distintas expediciones a diversas zonas de la costa de Andalucía. En Granada y Almería se detuvo a 134 detenciones.

31 de agosto de 2003: Interceptados un total de 208 inmigrantes cuando se aproximaban a las costas de Tarifa. Otros 55 fueron localizados frente al litoral granadino y un total de 89 en aguas próximas a Canarias.

24 de agosto de 2003: Localizados un total de 248 inmigrantes cuando trataban de alcanzar las costas de Cádiz en distintas embarcaciones.

16 de agosto de 2003: Un total de 292 inmigrantes, entre ellos 7 mujeres embarazadas, cinco bebés y otros seis menores de edad, son interceptados por la Guardia Civil cuando llegaban en distintas expediciones a las costas de Andalucía y Canarias.

24 de julio de 2003: La Guardia Civil detiene a 200 inmigrantes de origen magrebí en playas de Adra (Almería), Barbate (Cádiz), Tarifa (Cádiz) y Granada.

21 de diciembre de 2002: Una oleada de 364 inmigrantes llega a las costas de Canarias y Cádiz. La Guardia Civil detiene a 259 magrebíes y subsaharianos, y a cuatro

patrones que se habían organizado para entrar en Fuerteventura en doce pateras desde la noche anterior.

5 de diciembre de 2002: Al menos 200 inmigrantes son detenidos tras llegar al puerto de la capital Gran Canaria a bordo de un carguero del que huyeron en desbandada.

19 de agosto de 2001: Los meses de verano de hace dos años fueron testigos de una masiva llegada de inmigrantes. A mediados de agosto, fueron detenidos un total de 238 inmigrantes de origen magrebí y subsahariano en varias operaciones desarrolladas en las costas de Cádiz (183 detenidos) y en las islas canarias de Gran Canaria y Lanzarote (55 detenidos entre las dos islas).

18 de agosto de 2001: 567 marroquíes y subsaharianos son detenidos en el Estrecho de Gibraltar y en la isla canaria de Fuerteventura, en lo que fue la mayor oleada de indocumentados llegados a las costas españolas en un solo día. (*El País*, 15/10/2003)

Si este fenómeno resulta un hecho tan relevante en la sociedad española de la última década, es lógico pensar que el teatro ha reaccionado a este tema generando propuestas dramáticas que tendrán una explicación histórica, psicosocial y estética basada en el fenómeno de la inmigración. Este trabajo analiza la respuesta del teatro a este hecho histórico, estudiando el motivo de la inmigración en el teatro español contemporáneo durante el periodo de 1996 a 2006, donde el fenómeno social adquiere gran relevancia.

Partiendo de la hipótesis de que el teatro español ha reaccionado al fenómeno de la inmigración de los últimos años y que ha generado obras que tratan del tema, este trabajo pretende mostrar cómo ocho autores dramáticos han retratado el motivo de la inmigración en sus obras.

Las obras escogidas tienen un foco en común: la visión de la inmigración desde el punto de vista de quien la recibe. Por eso fueron seleccionados preferentemente autores españoles. También es necesario dejar claro que aun no existe un número considerable de autores inmigrantes que traten del tema en sus obras. Los pocos ejemplos que

existen, como la autora argentina Diana Raznovich (*Effectos Personales*, 2002), la brasileña Rita Siriaka (*La Niña Invisible*, 2004) o el chileno Fernando Aguilera (*Los Inmigrantes*, 1996), se mueven mayoritariamente en salas alternativas, en festivales y espacios culturales dedicados a autores extranjeros, como es el caso del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz o la Casa de América. Estos autores aun no llegan al gran público español y, en muchos casos, no han encontrado un espacio dentro del teatro profesional de este país. También hay proyectos teatrales formados por autores de diferentes nacionalidades que tratan del tema de la inmigración, como las obras *Fuera, Fora, Dehors* (2006) de Pedro Álvarez, Isabel Medina, Rachid Mountasar y Jean Luc Paliès, y *Carne de Cañón* (2004) de José Macías, Carla Guimarães, Sophie Baron y Santiago Roncagliolo. Ambos son pequeños proyectos exhibidos en muestras de teatro y salas alternativas, y coinciden también en el hecho de unir a autores españoles y extranjeros en una misma obra abordando el tema de la inmigración. Sin embargo, este tipo de obras aun no constituye un movimiento dentro del teatro español.

Además de estos autores, también existen una serie de grupos teatrales formados por inmigrantes que actúan en España, especialmente en espacios alternativos o incluso en la calle. En este caso es muy difícil conseguir cifras y datos oficiales contrastables en los que basar una investigación. Paralelamente a estas manifestaciones, han surgido espacios de teatro alternativo gestionados por inmigrantes que funcionan como medio de propagación de sus espectáculos, como la *Sala Tis* y el *Espacio Ítaca*, ambos en Madrid. Estos espacios no tratan necesariamente la temática de la inmigración en sus obras, talleres o espectáculos. También merece la pena citar la presencia, cada vez mas frecuente, de inmigrantes en diferentes compañías nacionales de teatro.

Con el foco puesto en las obras españolas contemporáneas sensibles a la problemática de la inmigración, fueron seleccionados para este análisis los autores, compañías y obras que cumplan la mayor parte de los siguientes requisitos:

- . Que el autor o compañía tengan reconocimiento y relevancia dentro del teatro español contemporáneo, o que la obra haya sido premiada;

- . Que la obra haya sido estrenada en un espacio con gran afluencia de público, sea este alternativo, institucional o comercial; o haya realizado un gran número de funciones,

- . Que la extensión del espectáculo sea suficiente para ser representado en solitario,

- . Y que la obra sea escrita por un único autor o, a lo sumo, nazca de la colaboración entre dos autores.

Estos requisitos nos sirven para delimitar la muestra de obras escogidas para su análisis, teniendo en cuenta tres factores principales:

- . Que la obra haya llegado al público (pudiendo influir en la sociedad) y a la crítica especializada (recibiendo su reconocimiento).

- . Que la obra nazca de un proceso de creación entre uno o dos autores, evitando las creaciones colectivas, y enfatizando así el teatro de autor.

- . Y que la inmigración sea el tema central de la obra.

Teniendo en cuenta estos parámetros, las obras escogidas fueron: *Rey Negro* de Ignacio del Moral (1997), *Bazar* de David Planell (1997), *La Mujer Invisible* de L'OM Imprevis (una traducción de Carla Matteini de *The Bogus Woman*, de Kay Adshead -

2002), *Animales Nocturnos* de Juan Mayorga (2003), *Tentación* de Carles Battle (2004), *Maldita Cocina* de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez (una adaptación de *The Kitchen* de Arnold Wesker -2004), *Forasteros* de Sergi Berbel (2004), y *El Privilegio de Ser Perro* de Juan Diego Botto y Roberto Cossa (2005).

Las obras seleccionadas no son las únicas piezas que han tratado la inmigración en este periodo. La Compañía *El Astillero*, por ejemplo, ha montado tres obras colectivas sobre el tema: *Estación Sur* en 1999, *Intolerancia* en el 2003 y *Exilios* en el 2005. La primera y la segunda hablan sobre la inmigración, la incompreensión y el racismo, y la tercera sobre los exiliados latinoamericanos en España. En el 2003, Alberto Miralles publicó una obra breve de teatro llamada *Patera Réquiem*. Además, algunos de los autores analizados poseen obras anteriores que tratan sobre el tema. En 1991, mucho antes de escribir *Rey Negro*, Ignacio del Moral estrenó *La Mirada del Hombre Oscuro*. Imanol Uribe realizó una adaptación cinematográfica de la misma – *Bwana* (1996)- premiada con la Concha de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián. Del Moral escribió *La Mirada del Hombre Oscuro* inspirándose en los primeros casos de llegada de inmigrantes en pateras al país. Carles Battle también tiene una primera obra sobre el tema, anterior a *Tentación*. Se trata de *Oasis*, ganadora del premio *Josep Ametlle* en 2002. En ambos casos, hemos optado por analizar la segunda incursión en el tema por parte de estos autores, porque representa una mirada más profunda en la cuestión de la inmigración y, porque, según ellos mismos, estas obras nacen de una mayor madurez en la escritura.

Los autores de las obras elegidas son parte de la historia del teatro español, como es el caso de Fermín Cabal; autores contemporáneos reconocidos por la crítica y por el público, como es el caso de Ignacio del Moral, Carles Batlle, Juan Mayorga y Sergi Berbel; y jóvenes promesas como David Planell, que con su obra ha ganado la Segunda Edición del Premio de Teatro de Comedias Hogar Sur, y Juan Diego Botto, reconocido como actor y cuya obra fue respaldada por la Sala Mirador y el Centro Nuevos Creadores de Madrid. Además de estos autores uno de los textos cuenta con el respaldo de una histórica compañía de teatro: LO'M Imprevis.

Para analizar estas obras y el motivo de la inmigración, se seguirá la metodología creada por el Dr. Ángel Berenguer en *Motivos y Estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos* (2007). Esta teoría estructura nuestro trabajo en tres bloques:

1. Mediación Histórica: donde se realizará un estudio histórico de la época, situando en un eje temporal todos aquellos hechos que explican la emergencia de la inmigración en España y cómo ésta se ha desarrollado.
2. Mediación Psicosocial: donde se analizarán los diferentes factores sociales y psicológicos que explican la inmigración a partir de dos puntos de vista: el inmigrante y la sociedad de acogida.
3. Mediación Estética: donde analizaremos las obras propuestas, con la ayuda de los datos del Centro de Documentación Teatral y del Ministerio de Cultura de España, de algunas entrevistas individualizadas con sus autores y artículos de prensa. Cada una de las obras será estudiada tanto en el plano de concepción

como en el plano de realización, recogiendo, por lo tanto también, aspectos de la recepción teatral.

Las mediaciones desvelarán la influencia del fenómeno en la sociedad española, una sociedad en tensión y afectada por la inmigración. Según la metodología que sirve de base a nuestra propuesta, en un mundo contemporáneo “el artista busca precisar, comprender y controlar las fuerzas de su entorno. El concepto de individualismo filosófico, acuñado por las revoluciones burguesas, inicia un largo camino de racionalización apoyándose en el individuo y en su capacidad de razonar.” (Berenguer, 2007:3) De la misma manera que el individuo reacciona a su entorno y a las cuestiones que este le impone, el artista reacciona a través de su obra. Por lo tanto, este proyecto estudia la respuesta del artista contemporáneo a un tema de actualidad.

A través del análisis de las ocho obras, este trabajo pretende descubrir las estrategias utilizadas por cada autor a la hora de tratar el motivo de la inmigración y establecer una línea de semejanzas y diferencias que nos permitan enseñar cómo el teatro español ha reaccionado al fenómeno de la inmigración de los últimos diez años.

En países como Estados Unidos o Brasil, donde la inmigración es anterior y es la base de formación de estas sociedades, existen una serie de estudios, investigaciones, recopilaciones y base de datos que tratan del tema desde distintos puntos de vista. En la Universidad de *Harvard* existe una colección con más de 1.800 libros sólo sobre la inmigración a Estados Unidos en el periodo de 1789 y 1930. En el año 2008, la biblioteca del Instituto de Filosofía e Ciencias Humanas de la Unicamp de São Paulo

inauguró una exposición sobre el Centenario de la Inmigración Japonesa en Brasil. En España, tanto el Estado como las Universidades empiezan a darse cuenta de la relevancia del tema. Se han creado departamentos dedicados en exclusiva a esta materia, además de cursos, especializaciones y doctorados en Universidades como las de Colmillas, Rovira i Virgili y Zaragoza; así como diversas investigaciones sobre el tema, incluidas dentro de departamentos que no están directamente relacionados con la inmigración. La revista Biblio 3W, de la Universidad de Barcelona, ha publicado una completa bibliografía de trabajos recientes sobre la cuestión que nos ocupa:

La novedad de la inmigración de extranjeros a España ha estimulado el interés de las revistas españolas por las migraciones internacionales [...] El estudio de la inmigración extranjera plantea numerosos problemas, empezando por el de las fuentes. El tema ha sido abordado por algunos investigadores que han mostrado la necesidad de complementar la información de los censos, así como el interés de las actualizaciones de los padrones. También se han realizado propuestas sobre la utilidad del método biográfico en los análisis de migraciones y la importancia de la historia oral. (Capel, 1999: 132)

El fenómeno empieza a ganar importancia no solo para el ciudadano de a pie, sino también en el medio científico. Con todo, y a pesar de la proliferación de grupos de investigación que se forman en centros públicos y privados, pocos son los que se interesan por la relación de este fenómeno con el campo artístico. Este trabajo está dedicado específicamente a analizar la utilización del tema en el teatro y espera poder complementar estos diferentes estudios, que permitirán a la sociedad española conocer, comprender e interactuar con el actual fenómeno de la inmigración.

2. EL MOTIVO DE LA INMIGRACIÓN

2.1. Los procesos migratorios en la contemporaneidad

“La búsqueda de un futuro mejor es la explicación simplificada de los procesos migratorios que han sido una constante a lo largo de la historia humana” (Hidalgo, 2004: 15). Las migraciones son tan antiguas como la humanidad y aparecen en casi todas las religiones y culturas que existen. En el caso de la tradición judeocristiana, la migración está presente desde el momento de la formación del pueblo hebreo y su búsqueda de la tierra prometida.

Históricamente, las migraciones han cambiado totalmente el aspecto de los países, influyendo en su composición racial, lingüística y cultural. “La búsqueda de un futuro mejor, la huida de situaciones sin futuro o la construcción cotidiana y esforzada de un futuro posible, pese a las dificultades que pudieran existir, han estado y siguen estando presentes en los movimientos migratorios pasados y presentes” (Hidalgo, 2004: 15) Los procesos migratorios son inherentes a la especie humana y nacen del instinto de supervivencia y de conservación. Normalmente se deben a una evaluación comparativa del entorno donde se vive, en relación con los recursos y posibilidades con que se cuenta, y de un entorno diferente, respecto del cual existe la percepción de que esos recursos y posibilidades pueden ser mayores y mejores.

De la misma manera que podemos decir que la inmigración es un evento que ha ocurrido a lo largo de la historia de la humanidad, también es importante observar que

la inmigración actual posee características propias y diferentes respecto de otros momentos históricos.

Migración es un término que ha sido utilizado para describir el movimiento de personas en contextos y situaciones muy diferentes, incluyendo invasiones, conquistas, desplazamientos forzados por conflictos armados, por desastres naturales, por motivos mercantiles, asentamientos coloniales, e incluso esclavitud. Pero la comprensión más familiar y moderna de la migración, como el movimiento de individuos o familias generalmente con propósitos económicos o sociales, se ha convertido en la primera referencia en el uso contemporáneo. (OIM, 2005: informe 822)

Son varias las causas de la inmigración actual, y comprenden desde la escala global hasta los motivos personales. Probablemente una de las causas más comunes de la migración involucre los motivos económicos. En la actualidad, este tipo de migración se desarrolla, típicamente, desde países menos desarrollados a países más desarrollados y, en muchos casos, estos inmigrantes ingresan o se mantienen de forma ilegal en el país de destino.

“El proceso migratorio es una de las fuentes de cambio social más profundo y que más ha marcado las bases del último siglo” (Gimeno, 2001: 7). Actualmente el Viejo Mundo y parte del Nuevo Mundo experimentan un fenómeno migratorio único. Un fenómeno que es portada de los periódicos desde hace algunos años y que se ha convertido en un tema tan importante que parte de las campañas políticas de los líderes europeos está dedicada a encontrar respuestas para esta cuestión. Según el ex presidente de gobierno de España, Felipe González:

El éxodo de los africanos hacia Europa se parece al forzado de los siglos XVI y XVII por el esclavismo. Claro que ahora, se podría decir, vienen porque quieren. Pero no es verdad, o no es al menos la verdad que los mueve por millones. No pueden dejar de querer si la madre África es para ellos madrastra y los expulsa por hambre o abandono, por razones de miseria o por razones políticas. Nadie, salvo los pocos amantes irredentos de una vida aventurera, se desarraiga porque quiere.

Europa, próspera en su dulce decadencia, tiene que reflexionar y decidir cuál va a ser su relación con África. Digo tiene porque es ineludible en las circunstancias actuales. Los flujos migratorios se ven como necesidad y como amenaza. Están ahí y seguirán estando. Serán multiculturales en sus efectos y reivindicarán ciudadanía.

Por eso estamos empatados ante la necesidad de afrontar el problema. Los africanos no pueden dejar de salir y de reivindicar su condición de seres humanos cuando llegan, en primera o en tercera generación, en la acogida y en la integración. Además seguirán prefiriendo su tierra, si su tierra cambia y les da oportunidades, aunque no sean las mismas, pero al menos sí son suficientes.

Encarar el problema desde el origen, siguiendo la ruta de cualquier inmigrante, nos va a llevar a una doble dimensión del desafío -así habría que verlo y no como amenaza. La profunda, que nos plantea el reto del presente y del futuro de África. Y este ejercicio es imposible sin analizar el pasado que nos revele las causas de las situaciones que vivimos. (*El País*, 11/11/2005)

Según Naciones Unidas, “toda persona tiene derecho a circular libremente y a elegir su residencia en el territorio de un Estado” (Declaración Universal de los Derechos Humanos, artículo 13). Sin embargo, todas las naciones desarrolladas restringen fuertemente el flujo migratorio, justificándolo económicamente en la competencia desleal que representaría para los ciudadanos una mano de obra a bajos costes y la carga que representarían los inmigrantes a los servicios sociales de carácter público. Pero también existe un temor de que la cultura nacional se vea ahogada por una oleada de inmigrantes, especialmente cuando los inmigrantes son de otra raza, religión o idioma.

De acuerdo con la Organización Internacional para la Migración:

175 millones de personas, 2.9% de la población mundial, viven fuera de sus países de origen. En el caso de España, en menos de diez años, la proporción de inmigrantes ha crecido más del 300%. En 2002 la llegada de inmigrantes supuso el 90% del crecimiento de la población española, mientras que los movimientos naturales-diferencia entre los nacidos y fallecidos- sólo aportó un 10%. (IOM, 2005: informe 822)

Durante los últimos diez años, y con mayor vigorosidad en los últimos cinco, España se ha convertido en uno de los destinos preferidos por muchos inmigrantes.

2.2. Los procesos migratorios en la España del siglo XX

Antes de ser un país receptor de inmigración masiva, España ha sido tradicionalmente un país de emigrantes. A lo largo del siglo XX, podemos diferenciar dos períodos de emigración principales. El primero se desarrolla entre 1888 y el crack de 1929. En este período las emigraciones se centran en América Latina.

Población española residente en América Latina en 1900, 1920 y 1940.

<i>País</i>	<i>1900</i>	<i>1920</i>	<i>1940</i>
Argentina	198.685	841.149	749.392
Bolivia	420	--	1.250
Brasil	60.000	219.142	160.557
Colombia	--	--	900
Costa Rica	831	2.549	2.000
Cuba	129.240	245.644	157.527
Chile	8.489	25.962	23.323
Ecuador	--	--	700
Guatemala	--	--	1.000
México	16.302	26.675	29.544
Panamá	--	--	1.618
Paraguay	756	--	1.000
Perú	--	--	2.478
Puerto Rico	7.690	4.794	2.532
El Salvador	--	--	500
Uruguay	57.865	54.885	50.000
Venezuela	11.544	5.796	6.959
Total aprox.	500.000	1.450.000	1.225.000

Fuente: Palazón, 1995

El segundo período de emigraciones, y el más reciente, se sitúa entre 1950 y 1980. La población emigrante, en este caso, se dirigía principalmente a países europeos relativamente cercanos.

En los años 50, España era un país predominantemente agrario. “El 49% de la población estaba ocupada en el sector agrícola-granadero (la autarquía económica implantada tras la guerra civil por la férrea dictadura franquista, que beneficiaba en primer lugar a los grandes terratenientes)” (Actis, De Prada y Pereda, 1995: 18). A partir de los años 60, se inicia una gran transformación social, con la apertura económica al exterior en la última etapa del régimen. El periodo comprendido entre 1960 y 1975 es conocido como la etapa desarrollista y se caracteriza por la industrialización, la modernización agrícola, la urbanización, la instauración del consumo de masas, la creación del sistema de protección social y las migraciones masivas. “Durante estos 15 años unos cinco millones de españoles emigraron desde las zonas rurales hacia los polos de desarrollo o hacia la Europa industrializada” (Actis, De Prada y Pereda, 1995: 19). La emigración española aportó, a través de las remesas, un apoyo sustancial a la financiación del desarrollo y se convirtió en una fórmula para exportar desempleo, con lo que se redujo la tasa del paro en el país.

Con la muerte del dictador Franco, empieza el proceso de transición a la democracia. Durante todo el periodo democrático, que perdura hasta los días de hoy, España incrementó sus relaciones a nivel mundial y se convirtió en un país muy alejado de su pasado puramente agrario. Según los datos del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS):

Durante estos años se detuvo bruscamente la inmigración hacia el exterior y retorna al país más de medio millón de emigrantes. [...] Además, el índice de natalidad

descendió aceleradamente hasta situarse en la posición más baja de la Comunidad Europea. [...] Entre la población ocupada se registró el decrecimiento del proletariado industrial y de los empleados en la agricultura. (Actis, De Prada y Pereda, 1995: 22)

Esta situación social y económica propicia el apareamiento del fenómeno de la inmigración extranjera en un país que era, hace no mucho tiempo, exportador de mano de obra emigrante.

El análisis de los movimientos migratorios en España se relaciona con un cambio estructural, el crecimiento de la oferta de mano de obra y la insuficiencia de la demanda, así como el crecimiento experimentado por el país en las dos décadas finales de siglo. Esta última explicaría por qué un país tradicionalmente de emigración se ha convertido en uno de inmigración. (Matés Braco y González Enciso, 2006: 845)

El proceso de crecimiento de la inmigración en España ha sido paulatino, pero constante. “A partir del año 2000 la tasa de crecimiento de la población es la más alta de la historia. En un contexto de bajas tasas de fecundidad, este aumento de la población se ha debido al incremento de la esperanza de vida y a la inmigración” (Sebastián, 2006: 4).

2.3. La inmigración última en España: 1996 – 2006

Desde el año 1996 hasta el 2006, los años que este estudio abarca, dos fuerzas políticas de diferente ideología han gobernado el país: la derecha del Partido Popular (PP) y la izquierda del Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Y ambas tuvieron que incluir el tema de la inmigración en sus líneas de gobierno. En este periodo se puede afirmar que España se ha convertido en un país receptor de inmigrantes, aunque es cierto que su número es inferior al de algunos países de la Unión Europea. No obstante, la menor importancia cuantitativa del fenómeno migratorio no debe restar protagonismo a esta

realidad, ya que su actual trascendencia es evidente. Según la Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración:

Desde 1981, año en que el número de extranjeros residentes en España era de 198.042, hemos pasado en 1999 a 801.329, lo que estudiando las cifras de cada uno de los años que conforman este período nos lleva a la conclusión de que el crecimiento ha sido constante, con mínimas oscilaciones, salvo alguna, como la derivada del proceso de regularización de 1991, que incrementó en un número importante el total de residentes extranjeros en nuestro país. (en Internet 1)

En 1996, el Partido Popular gana las elecciones. “La derecha recobra su tradicional espacio político de la mano de José María Aznar y España, finalmente incorporada a Europa y al mundo industrial y desarrollado, se suma también a la globalización” (Eslava Galán, 2002: 390). Una globalización que impulsó a una serie de empresas españolas a comprar empresas públicas en proceso de privatización en diferentes países, especialmente en América Latina. Pero esta globalización de mercados también se traduce en la huida de una serie de personas de sus países de origen a causa del paro, la falta de oportunidades y las malas condiciones de vida, como describe el escritor Juan Goytisolo:

A la raíz del problema: el de la gravísima situación endémica de la mayoría de países del África subsahariana -hambre, desertización, pandemias, guerras civiles o étnicas- sin que los 25 hagan lo necesario para remediarla. Los movimientos migratorios en busca de mejores condiciones de vida son tan antiguos como la humanidad misma. (Diario *El País*, 19 de octubre de 2005)

Según el minucioso análisis publicado por el periódico *El País* y titulado *Los ocho años de Aznar*, el gobierno del PP en España está marcado, entre otras muchas cosas, por:

Un notable crecimiento económico, debido en buena parte a las ayudas económicas de la Unión Europea, al saldo de las privatizaciones y a un equilibrio presupuestario que asienta a España como país desarrollado. [...] El surgimiento de la moneda única europea, el euro. Las Reformas económicas, con una bajada en los impuestos directos y una importante creación de empleo, que ascendió a los cinco millones de puestos de trabajo entre 1996 y 2004 [...] Y la

llegada masiva de inmigrantes, lo que obliga el gobierno a hacer cuatro reformas legislativas. (Diario *El País*, 3 de marzo de 2004)

El desarrollo económico del país, la creación de nuevos puestos de trabajo y el crecimiento del poder del euro como moneda única europea, unidos a la crisis e inestabilidad política generadas en América Latina y África, fueron algunas de las principales causas de atracción de inmigrantes que deseaban formar parte de una economía que, por otro lado, también necesitaba de mano de obra joven en abundancia.

La inmigración llega para ocupar los nuevos puestos de trabajo y para aumentar la población joven del país, pero la llegada masiva e indiscriminada de inmigrantes también resulta problemática para el estado español, como atestan innumerables noticias publicadas en la prensa durante este periodo:

La cifra de inmigrantes irregulares detenidos y devueltos a sus países ha aumentado un 20% respecto al año anterior. En total, fueron 92.679, la mitad de ellos rechazados en frontera. Encabezan la lista los rumanos (32.306), seguidos de marroquíes (24.146), búlgaros (8.266) y ecuatorianos (6.476). (Diario *El País*, 13 de enero de 2004)

Como hemos visto antes, tradicionalmente, España ha sido un país de emigración, por lo que la producción legislativa se ha centrado en este ámbito. El primer intento de paliar esta situación se dio con la Ley Orgánica 7/1985, fuertemente criticada por su tratamiento policial del fenómeno migratorio. Las deficiencias de esta Ley y la transformación del fenómeno migratorio en España a finales de la década de 1980 y en los años 90 mostraron la necesidad de una nueva ley adaptada a las circunstancias. Para controlar la inmigración, el gobierno de Aznar crea la Ley de Extranjería, conocida como Ley Orgánica 4/2000 de 11 de enero, sobre Derechos y Libertades de los

Extranjeros en España. Y realiza dos regularizaciones masivas de ilegales que vivían y trabajaban en el país.

Según comenta el Diario *El Mundo* en su artículo “1970-2005: de la emigración a la inmigración”:

La legislación en materia de inmigración ha evolucionado en función de las necesidades del momento. Y es que, a medida que mejoraba el nivel de vida, España pasó de ser un punto de partida de flujos migratorios a convertirse en un destino a alcanzar por miles de personas, lo que aumentó la necesidad de regular jurídicamente su situación. En la dictadura, los movimientos migratorios estuvieron marcados por la marcha de millones de españoles, por lo que, en 1971, se aprobó una Ley de Emigración que regulaba esta situación. Como recuerda Alfredo Montoya Melga —catedrático que dirige el curso de Experto en Derecho de Extranjería en la Universidad Complutense de Madrid—, el problema de la inmigración no existía entonces, sino que ha ido creciendo con los años [...] Casi 10 años después, en 1996, se aprobó la reforma de su Reglamento de Ejecución, por el que se implantó el permiso de residencia permanente, que permitía no tener que renovar los papeles. [...] Finalmente, con el objetivo de adecuarse a una situación marcada por un aumento de los flujos migratorios y una creciente necesidad de mano de obra, la ley de 1985 fue sustituida en 1999 por la normativa actual. (en Internet 20)

El 14 de marzo de 2004 fue elegido José Luis Rodríguez Zapatero, del PSOE, como presidente de gobierno en España. La entrada de los socialistas supuso una visión menos conservadora del gobierno, con actos como la institución del matrimonio entre personas del mismo sexo y la aprobación de la ley de igualdad. En el 2005, el gobierno socialista realizó una regularización masiva de los inmigrantes ilegales que vivían en España, proceso que fue acompañado por los principales medios de comunicación del país:

El proceso para la regularización de inmigrantes ha finalizado con un récord en la presentación de solicitudes, que a las 22.00 horas alcanzaban las 691.059, por lo que se prevé que la cifra definitiva supere las 700.000. Según el ministro Caldera sólo unas 150.000 personas se han quedado fuera del trámite (Diario *El Mundo*, 8 de mayo de 2005)

Esta regularización fue duramente criticada por la oposición: “El Partido Popular entiende que la regularización extraordinaria del año 2005 ha transmitido la idea de que la vía ilegal de entrada es la mejor para cumplir el sueño en Europa” (Diario *La Vanguardia*, 12 de septiembre de 2006). Aun así, la regularización masiva no solucionó el problema, pues siguen llegando miles de indocumentados y, además, dejó fuera a otros tantos “sin papeles” que no han podido reunir la documentación necesaria para acceder a este proceso ya que, según el artículo “Inmigración Latinoamericana en España”:

Las políticas y gestión de la inmigración por parte de los estados receptores no deben estar sólo preocupadas en la reglamentación de los inmigrantes sino también deben tener en cuenta, inevitablemente, una estrategia comprometida a medio y largo plazo de contribución (no imposición) al desarrollo de los países emisores. (Bou i Novenas, 2005: 15)

Desde el año 2000, España ha presentado una de las mayores tasas de inmigración del mundo. Según el informe “Inmigración y Economía Española: 1996 a 2006” de la Oficina del Presidente de Gobierno: “en proporción de inmigrantes sobre la población total, España ha pasado de los países de la OCDE de ocupar la posición 21 en el año 2000 a la 11 en 2005” (Sebastián, 2006:5).



Fuente: INE, 2006

Dentro del territorio español, esta población inmigrante se suele concentrar en las zonas de mayor dinamismo económico del país y, por tanto, con mayor necesidad de mano de obra. “La mayoría de la población inmigrante (67%) se concentra en 5 zonas de la geografía española: Madrid, Barcelona, el litoral mediterráneo, Baleares y Canarias” (Gimeno, 2001: 9).

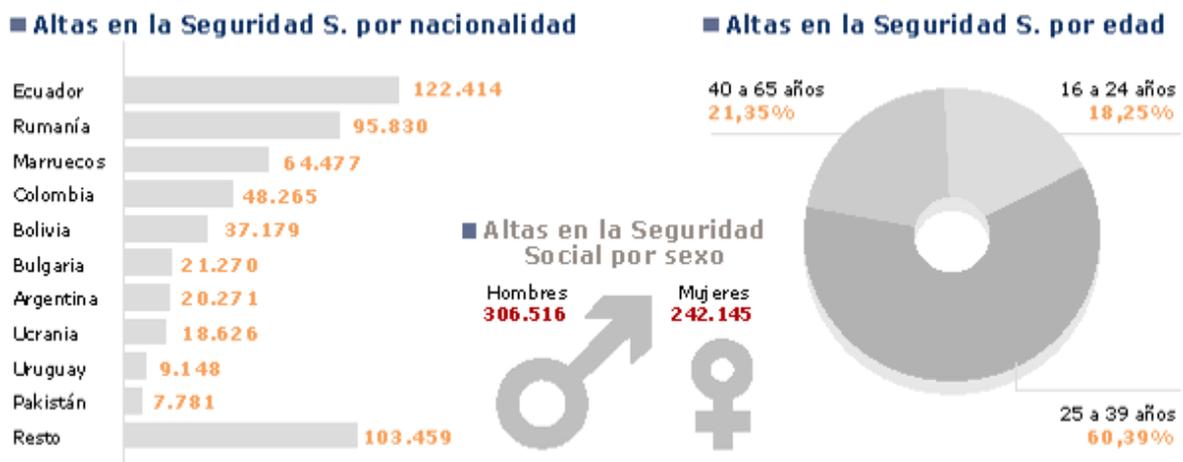
Por otro lado, la distribución geográfica de los inmigrantes depende también, en gran medida, de su nacionalidad. A diferencia de lo que ocurre en Francia, donde predominan los inmigrantes de nacionalidad argelina, o en Alemania, donde

predominan los turcos, la inmigración en España es muy variada y está dominada por la procedente de áreas culturalmente cercanas.

En Madrid, la mayoría de los inmigrantes (173.924) son iberoamericanos; en Cataluña, africanos (147.288); en la Comunidad Valenciana, iberoamericanos (41.395), y en Andalucía, africanos (62.864).

En el ámbito nacional, aunque la colonia marroquí sigue siendo la mayor, con 333.770 personas, su incremento porcentual es de sólo el 18,8%. La siguen, en términos absolutos, la ecuatoriana (174.289 personas), la colombiana (107.459) y, a bastante distancia, la peruana (57.593). (Diario *El País*, 13 de enero de 2004)

“La mayor parte de estos inmigrantes está entre los 20 y 40 años, que corresponde a la población en edad de trabajar” (Sebastián, 2006: 10). Por otro lado, según el censo INE 2005, el 17.71% de los ciudadanos de nacionalidad española tiene más de 65 años y, en el caso de las generaciones más jóvenes, observamos que los nativos tienen un nivel educativo superior a los inmigrantes. Ello nos lleva a pensar que los inmigrantes llegan para ocupar los puestos de trabajo que los españoles ya no quieren o no pueden ocupar.



Fuente: Ministerio del Trabajo y Asuntos Sociales, 2006

Aun según el informe de la Oficina del Presidente de Gobierno:

En los últimos cinco años 50% del empleo creado ha sido inmigrante. Ello ha sido compatible con una notable reducción de la tasa de paro de los nativos. Así que la inmigración no solo no ha creado paro, sino que lo ha reducido. Además, la tasa de actividad de los inmigrantes es 10 puntos superior a la de los nativos.

[...]

Los inmigrantes han pasado de contribuir al crecimiento del PIB de 7% a casi 40% en los últimos cinco años.” (Sebastián, 2006: 7, 8, 14)

Sin embargo, existen informes menos optimistas, como el de la Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona (2006), que dice que a largo plazo los mismos inmigrantes que actualmente contribuyen a aumentar los ingresos de la Seguridad Social española recibirán pensiones, lo que desacelerará el crecimiento de la economía.

Uno de los sectores adonde se han dirigido los inmigrantes es el de empleado del hogar, lo que ha aumentado la tasa de actividad de la población femenina nativa. “Por cada punto de aumento en la proporción de inmigrantes, aumenta en 0.6 puntos la tasa de actividad femenina” (Sebastián, 2006:19). Los inmigrantes se dirigen a sectores en los que la oferta de trabajo de nativos es escasa, tienen mayor movilidad geográfica que la población nativa y presionan a la baja el crecimiento de los salarios reales. Además, “los inmigrantes aportan un 6.6% de la recaudación total de los ingresos públicos y reciben solo un 5.4% del total de gastos de las administraciones” (Sebastián, 2006:23 y 24).

El análisis de las principales ramas de actividad en España para el conjunto de la población inmigrante extracomunitaria permiten concluir que cinco ramas de actividad concentran la fuerza de trabajo inmigrante: el servicio domestico, la agricultura, empleos no cualificados en la hostelería, la construcción y el comercio al por menor [...] Se trata de las ramas de actividad que presentan las peores condiciones de trabajo. (Solés, 1999:32)

Como hemos visto anteriormente, los aspectos legales relacionados con la inmigración no comunitaria se encuentran recogidos en la Ley de Extranjería, además del Código Civil y los tratados internacionales bilaterales. Esta ley ha representado un punto muy importante en la relación del Estado español con el inmigrante y, por lo tanto, vamos a detenernos un poco más en su análisis.

La Ley de Extranjería es el nombre con el que se conoce a la Ley Orgánica 4/2000, de 11 de enero, sobre Derechos y Libertades de los Extranjeros en España y su Integración Social. Con el paso de los años, el gobierno español ha ido incluyendo reformas que, a juicio de organizaciones sociales, la han hecho la ley más restrictiva.

Según el artículo “Cuatro reformas en cuatro años” de Raquel Quílez para el Diario *El Mundo*:

En 2000, cuando el Partido Popular ganó por mayoría absoluta las elecciones generales, convirtió en una prioridad reformar la Ley de Extranjería. El Gobierno, que no había apoyado la Ley original, consideraba que había que endurecerla para combatir el 'efecto llamada' y adecuarse a las normativas europeas. La reforma (LO 8/2000) entró en vigor en enero de 2001. Tras los cambios, la Ley privaba a los inmigrantes ilegales de los derechos de reunión, asociación, manifestación, sindicación y huelga; elevaba de dos a cinco años el tiempo de estancia para obtener el permiso de residencia y establecía que se podría expulsar por el procedimiento de urgencia a un inmigrante en situación irregular. [...] En septiembre de 2003, los cambios siguieron adelante con una segunda reforma (LO 11/2003) que contemplaba la expulsión de los inmigrantes irregulares que cometiesen delitos inferiores a seis años de cárcel (se conmutaría la pena por la expulsión). Al mismo tiempo, se emprendió una tercera modificación (LO 14/2003), aprobada en octubre de 2003. En este caso fue el Tribunal Supremo quien forzó los cambios al estimar un recurso presentado por las federaciones pro inmigrantes Red Acoge y Andalucía Acoge, que se habían manifestado en contra de la Ley. El Alto Tribunal anuló 13 artículos de su reglamento. [...] En 2004, con la llegada del PSOE al poder, se siguieron produciendo modificaciones en materia de inmigración. El 31 de diciembre de ese año, el Ejecutivo socialista aprobó el Reglamento de desarrollo de la Ley de Extranjería. Su principal novedad: la apertura de un proceso extraordinario de regularización de inmigrantes. (en Internet 21)

Una cincuentena de ONGs agrupadas en la plataforma *Papeles para todos y todas*. *Ningún ser humano es ilegal* criticaron que, aunque existían mejoras tímidas en las muchas modificaciones que esta ley ha sufrido a lo largo del tiempo, en conjunto se empeoraba la situación de los inmigrantes, especialmente de los indocumentados.

A grandes rasgos puede afirmarse que la política migratoria española propicia un contexto receptor desfavorable para los inmigrantes. La marginación y la exclusión social y económica a que se ven expuestos no responden únicamente a razones culturales o económicas, sino que son sistemáticamente producidas por la legislación. [...]

La entrada legal en España es algo sumamente difícil, teniendo en cuenta que para tener un visado de residencia y trabajo en el país de origen es menester contar con una oferta de trabajo por parte de un empresario español. Por lo tanto, la propia normativa establece un ciclo vicioso, ya que por un lado es muy difícil obtener la residencia si no se dispone de un contrato de trabajo que garantice los ingresos y, por el otro, un inmigrante sin permiso de residencia – léase ilegal – difícilmente va a recibir una oferta de trabajo en el mercado formal. (Solé, 1999: 15, 19)

Como hemos visto, en los últimos años, los sucesivos gobiernos de España han realizado tres regularizaciones masivas para intentar sanear este problema. Aun así, todos los discursos políticos, sean de la derecha o de la izquierda española, tratan el tema de la inmigración partiendo del hecho de que los inmigrantes deben entrar y estar de forma legal en el país, mientras que en la realidad esto no sucede y estos discursos tienen más validez en el plano hipotético que en el real. Según el artículo “Más de un millón de ilegales”, publicado en el diario *El Mundo*:

Sabemos que, a 31 de marzo de 2006, 2.873.250 extranjeros residían en nuestro país con todos sus documentos en regla. Pero a los *sin papeles*, precisamente por no tenerlos, no es posible cuantificarlos con la misma exactitud. El número de extranjeros empadronados a 1 de enero de 2006 ascendía a 3.88 millones (según datos provisionales del padrón ofrecido por el INE). La diferencia entre los extranjeros con tarjeta o autorización de residencia y los empadronados suele servir como punto de partida para intentar una primera aproximación. Precisamente de comparar ambas cifras se extrae el dato de que hay más de un millón de extranjeros empadronados que no tienen sus papeles en regla, aunque tal cálculo sirve sólo como simple estimación. (en Internet 6)

Y ahí reside el gran problema del país. Tener un gran número de ilegales significa tener a gente que no contribuye a la seguridad social, que trabaja en negro y en malas condiciones, que puede marginarse y sentirse marginada, que no se siente ciudadana ni parte de la sociedad, y que está expuesta a todo tipo de explotación y a la marginación social. Mientras los políticos hablan de la inmigración en el plano hipotético, la realidad golpea sus puertas.

3. EL INMIGRANTE Y LA SOCIEDAD DE ACOGIDA

3.1. El inmigrante

Resulta evidente que la experiencia migratoria puede ser entendida tanto como un fenómeno psicológico cuanto como un fenómeno social. Ambas aproximaciones son las dos caras distintas de una misma moneda ya que el escenario social tiene un impacto inevitable en el mundo psíquico del individuo y, a su vez, las características de este mundo interno van a repercutir en cómo el inmigrante sea capaz de integrarse en el nuevo medio y convertirlo en su propio medio. Según el trabajo *El duelo en la inmigración: implicancias psíquicas y propuestas psicoterapéuticas* de la Universidad Complutense de Madrid:

Desde que la persona fantasea con la posibilidad de marcharse hasta que se instala en la nueva sociedad de acogida, pasa por una serie de procesos psíquicos específicos, existiendo uno en particular que determina las características globales de esta experiencia: el duelo. (Deustua, 2005:2)

Entendamos por duelo el estado en que queda una persona tras haber perdido a un ser querido. “Según la Real Academia de la Lengua duelo proviene del latín *duellun*, que hace referencia a una guerra o combate, y de *dolus* que alude a dolor” (Deustua, 2005:4). Así que la idea de duelo que será utilizada en este apartado es, por un lado, la pena profunda por la pérdida de alguien o algo y, por otro, la lucha interna para reacomodarse a la vida luego de haber sufrido esta pérdida.

El inmigrante deja atrás elementos fundamentales de su historia de vida: su familia, amigos, idioma, lugares, etc. La vivencia de pérdida es enorme. “Estos procesos

guardan semejanzas con la posibilidad de separación del pecho materno, la deambulación en la infancia, la separación del hogar familiar en la adolescencia, la integración de una pareja en la adultez, así como con la recomposición personal y familiar ante pérdidas y separaciones” (Vispo y Podruzny, 2002: 229). Además, hay una serie de elementos de la realidad externa del inmigrante que determinan la forma como éste puede elaborar su duelo. Un elemento determinante es una condición de trabajo difícil: desempleo, subempleo, contratos temporales, trabajar *en negro*², pocas posibilidades de ascenso laboral, etc. Según lo que hemos visto en el apartado anterior, más de un millón de inmigrantes se encuentran en situación ilegal en España. Sin documentación en regla, el inmigrante no tiene identidad oficial y no es considerado un ciudadano con derechos y deberes como cualquier otro. La combinación de esos elementos implica una subordinación económica y social frente a la clase dominante (la sociedad de acogida), que acaba por resultar en una marginalidad política, cultural y psicológica para el inmigrante.

“La soledad es otra característica central de la población inmigrante en España, ya que el 62% declara haber iniciado la aventura migratoria solo, sin la compañía de familiares o amigos” (Díez y Ramírez, 2001: 34). La sensación de aislamiento social puede ser muy fuerte en un principio y sólo una vez instalado con más solidez el inmigrante podrá iniciar la construcción de nuevos vínculos afectivos. Todo lo que el inmigrante ha dejado detrás permanece “vivo” en el lugar de origen, aunque el individuo no tenga contacto con ello. La posibilidad de reencuentro siempre se mantiene latente, lo que lleva a una sensación de estar inmerso en un limbo, un ni aquí ni allá, que hace que el inmigrante se sienta extraviado, sin rumbo y sin referencias. En *Duelo y Melancolía* (1917), Freud sostiene que el inmigrante está obligado a romper lazos con los objetos

² Sin contrato de trabajo ni derechos laborales.

del país de origen con el fin de entablar nuevos lazos con los objetos del nuevo país. Afirma también que el duelo es un fenómeno consciente, ya que el individuo sabe por qué sufre.

El duelo migratorio no es vivido de la misma manera por todos los inmigrantes y hay que tomar en cuenta algunas variables como el contexto de la partida (si la migración se dio por voluntad propia o si fue obligado por una coyuntura de violencia, persecución, hambre, etc.), la educación (un nivel educativo más alto minimiza la sensación de pérdida), la clase social (la clase media por primera vez puede sentir el racismo y puede encontrarse con empleos en desacuerdo con su nivel de estudios, mientras que la clase baja, a pesar de esas dificultades tremendas —con las que probablemente también tenía que lidiar en su país de origen—, tiene la oportunidad de alcanzar ciertos logros económicos) y la personalidad (los que se sienten menos incómodos con los cambios y las nuevas circunstancias sobrellevarán mejor este duelo).

En *Psicoanálisis de la migración y el exilio* (1984), Grinberg señala que el duelo migratorio implica un tipo de duelo muy particular y complejo: el duelo por la propia identidad. Al llegar al nuevo país, el inmigrante está tan ocupado haciendo frente a la realidad exterior que no será capaz de dedicar su energía psíquica a llevar a cabo el trabajo de duelo. En esas situaciones el duelo es postergado a la segunda generación de inmigrantes, la nacida en el país de acogida. Al conocer mejor los códigos, esta generación está capacitada para expresar sus dificultades de forma más clara que sus padres y sus miembros se convierten en emergentes del conflicto vivido por la primera generación. Los hijos pueden experimentar sentimientos como una sensación de

vergüenza con relación a los elementos del antiguo país o una sobrevaloración de estos elementos y rencor hacia el país de acogida, como pasó en Francia, en el año 2005:

La noche más violenta en una semana en varios suburbios parisienses habitados por minorías norteafricanas y negras —incendios, disparos a policías y bomberos— confirma la tardanza y el oportunismo con que el Gobierno ha abordado una situación circunstancial que ha acabado transformándose en seria crisis política. El presidente Chirac ha dejado pasar el tiempo sin pronunciarse y su primer ministro sólo lo ha hecho después de cinco días en los que el responsable de Interior ha atizado el fuego con su política de mano dura sin matices. Disturbios de características similares ocurren en otros países europeos con fuerte presión inmigratoria, desde Reino Unido a Alemania, pasando por Holanda o incipientemente España. Y tienen carácter recurrente en Francia, que proclama orgullosamente un ideal de igualdad, pero aparca a los proscritos en guetos fuera de la vista de la mayoría. Los protagonistas de esta revuelta creciente —iniciada con la muerte accidental de dos adolescentes— son jóvenes, inmigrantes de segunda generación, que sienten poco apego por un país donde carecen de oportunidades dignas de tal nombre. Las raíces hay que buscarlas 30 ó 40 años atrás, con la llegada masiva de inmigrantes africanos y el crecimiento de deprimentes aglomeraciones en las afueras de las grandes ciudades. Estos suburbios son ahora guetos étnicos, en los que la policía raramente se aventura y donde se vive casi al margen de la ley. (Diario *El País*, 4 de noviembre de 2005)

Según el trabajo *El Duelo en la inmigración* (2005), como mecanismos de defensa del inmigrante frente al duelo se puede citar:

- La **negación** (cuando se niega cualquier diferencia entre el país de acogida y el de origen),
- La **proyección** (cuando se experimenta rabia frente a un medio que no reconoce, acoge y sostiene al sujeto, y se proyecta esta rabia hacia fuera),
- La **idealización** (cuando se idealiza el país de origen o el país de acogida),

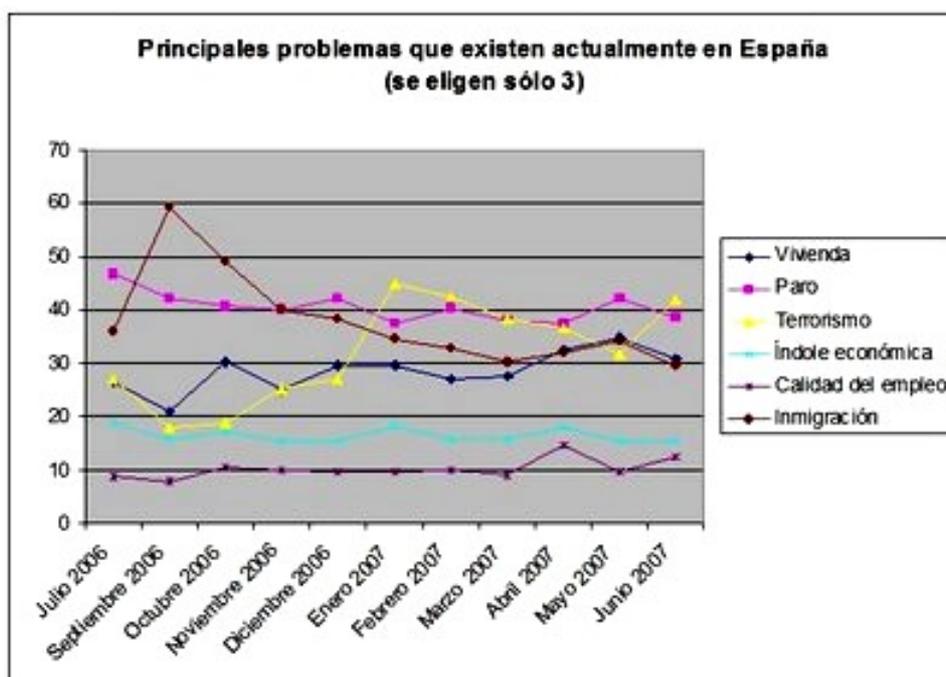
- La **formación reactiva** (cuando el inmigrante experimenta una gran atracción hacia el país de acogida, afectos que pueden estar ocultando la rabia frente a un medio percibido como hostil),
- La **racionalización** (cuando el inmigrante consigue separar los componentes afectivos y cognitivos: si bien la aventura migratoria ha representado una serie de pérdidas, las ganancias han sido superiores),
- Las **defensas maniacas** (cuando ocurre una “huida hacia delante”, negando el duelo)
- Y las **defensas obsesivas** (se vive la pérdida en toda su intensidad, pero se la asume con culpa por el sentimiento de haber dañado al objeto).

3.2. La sociedad de acogida

Como el foco de este trabajo está en la visión de los autores autóctonos sobre la inmigración, vamos a hacer un análisis más largo y profundo en este apartado, remarcando la actitud de la sociedad de acogida frente a la inmigración.

Con esta llegada masiva de extranjeros, muchos de ellos de forma ilegal, es natural pensar que la población española ha debido reaccionar al fenómeno, especialmente si hablamos de un país que, habitualmente, estaba más acostumbrado a la emigración de sus nacionales que al fenómeno inverso.

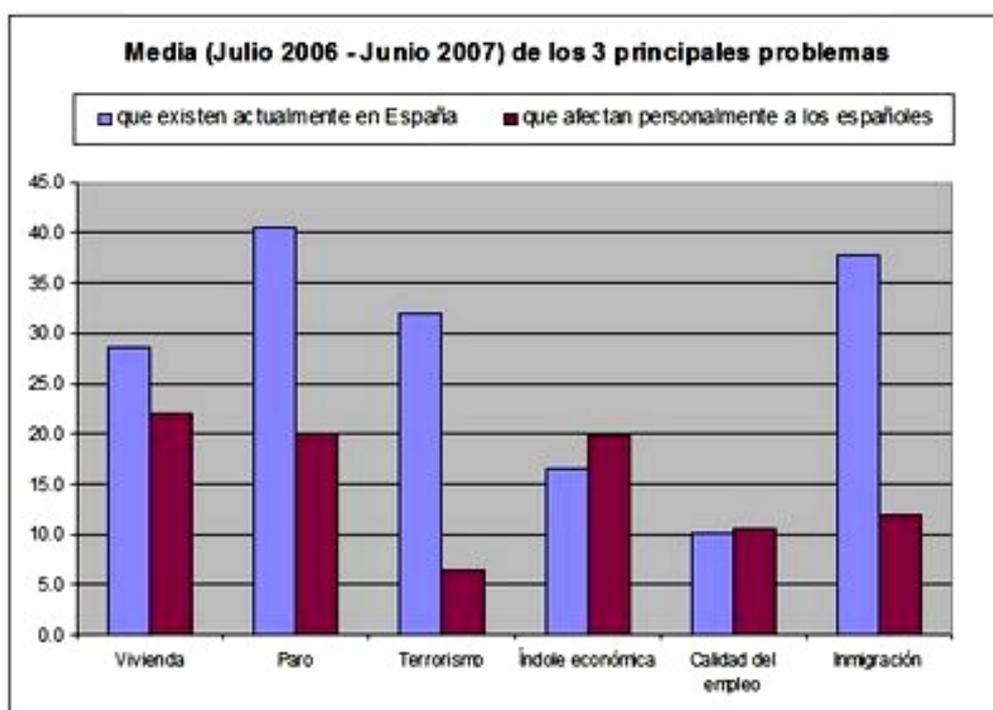
Las encuestas del último año sobre las actitudes de la población española hacia la inmigración del Centro de Investigación Sociológica indican que la inmigración es la tercera preocupación de la población después del paro y del terrorismo, y antes de la vivienda y de la inseguridad ciudadana.



Fuente: CIS, 2006-07

Desde septiembre del año 2000 hasta diciembre del año 2006, el porcentaje de españoles que mencionan la inmigración como problema ha crecido hasta llegar a un 60% en septiembre del año 2006.

Sin embargo, cuando las encuestas preguntan por los problemas que afectan directamente a los españoles, la inmigración desciende al puesto cuatro, después de la vivienda, del paro y de los problemas económicos.



Fuente: CIS, 2006-07

Del año 1993 al 2005, la población española empieza a responder que los inmigrantes que han llegado a España son bastantes o demasiados. En el año 2005, 60% de los encuestados por el CIS piensa que son demasiados (Vallespin, 2007: 9).

En noviembre de 2005, 84.7% de la población española piensa que solo se les puede permitir la entrada en España a aquellos inmigrantes que tengan un contrato de trabajo, frente a un 6.8% que piensa que la entrada debe ser permitida sin ningún obstáculo legal. Así mismo, 6% de la población piensa que se debe prohibir el ingreso por completo.

	Feb 01	Ju 02	May 03	May 04	Nov 05
Permitir entrada sin obstáculo legal	13	8.7	7.5	7.2	6.8
Permitir la entrada solo a quienes tienen contrato	78.7	73.3	85.1	85	84.7
Prohibir por completo	3.2	3.6	2.7	3.6	6
NS/ NC	5.1	4.1	4.8	4.3	2.5
(N)	2498	2494	2495	2496	2485

Fuente: CIS, 2005

Todos estos datos, y especialmente el gráfico que vemos arriba, nos hacen pensar que la población española se ha ido cerrando cada vez más a la inmigración debido a la percepción de que existen ya demasiados inmigrantes en el país y, probablemente, al miedo a perder sus conquistas sociales y laborales.

Según el estudio 2565, también del CIS, de mayo de 2004, 42.7% de los encuestados piensan que los españoles tratan a los inmigrantes con desconfianza, frente a un 16% que piensa que se les trata con amabilidad, un 9.7% que piensa que se les trata como a los españoles y un 8% que piensa que se les trata con desprecio (Vallespín, 2007: 18).

Según el barómetro de mayo del 2006, los españoles tienen la sensación de que el grupo más protegido dentro de la sociedad española es el inmigrante, frente a los mayores, jóvenes, mujeres trabajadoras, parados, pensionistas y clases medias. El mismo

barómetro indica que los encuestados piensan que justamente este grupo debería ser el menos protegido.

Esta opinión de la población española no está basada en datos específicos, sino en percepciones generales sobre el tema. Existe una sensación de que el inmigrante está recibiendo más ventajas que la población autóctona. Y en esto puede residir el germen de algunos discursos que vamos a analizar a continuación.

“El fenómeno de la inmigración está conformando unas sociedades cada vez más plurales y multiétnicas, lo que requiere del análisis, la participación y la colaboración de todos los agentes e instancias implicadas” (Vallejo, Barea y Munuera, 2006: 1). A diferencia de otras sociedades europeas que vienen sintiendo los efectos de la inmigración por muchos más años, la sociedad española se enfrenta a un fenómeno relativamente nuevo. De repente, y con más vigor desde los últimos años, las calles están repletas de personas de diferentes razas, que hablan con acentos y dejes muy distintos (incluso los de habla hispana), que tienen una alimentación diferente, otra manera de vestir y que poseen otras opciones religiosas distintas a la católica, que tanto ha influenciado a España desde hace muchos siglos. Se abren restaurantes de comidas exóticas, las tiendas de alimentación ganan el apodo de “chino” (por la cantidad de chinos que poseen estos negocios), en el mercado hay ahora puestos de comida donde llegan frutas y verduras totalmente desconocidas para el ama de casa española, algunas mujeres llevan velos por la calle, hay bares latinos, salsódromos, locutorios para hablar con el extranjero y la televisión emite publicidad de empresas que envían dinero fuera del país. El cambio es brutal y adaptarse a éste constituye un proceso lento y complicado, pero esencial para la sociedad española.

En relación a la inmigración y sus procesos, la integración aparece como tarea imprescindible [...] De esta integración parece depender la erradicación de los conflictos y desencuentros culturales entre diferentes colectivos sociales. Así pues, en la mentalidad colectiva de la sociedad de acogida se parte de la premisa de que la integración solo afecta al que llega, haciéndole el único responsable de los malentendidos, de las disputas y de las problemáticas en las que se puede ver inmerso. (Vallejo, Barea y Munuera, 2006:1)

En realidad, la integración es una tarea de todos, tanto del inmigrante como de la sociedad de acogida, y el gobierno debe ofrecer las condiciones óptimas para que esta integración ocurra. “El encuentro en España entre las poblaciones inmigradas y la autóctona no es un proceso fácil y fluido, sino que va unido en muchas ocasiones a actitudes y prácticas discriminatorias, racistas y xenófobas, tanto individuales y privadas como colectivas” (Gimeno, 2001: 11).

En el juego de identidades nosotros/los otros, las lógicas de identificación/diferenciación parecen operar de forma específica cuando ‘los otros’ son presentados bajo la etiqueta genérica de extranjero. Se trata de una categoría que aparece espontáneamente como distinta, separada del conjunto de la población local. (Actis, De Prada y Pereda, 1995: 65)

La idea de racismo en su acepción originaria ya no es tan válida en los días de hoy. De hecho, varios autores sostienen que hoy predomina un *nuevo racismo*, “que no habla de razas sino de culturas, y bajo pretexto de la defensa de la diversidad cultural predica la segregación sistemática de los diferentes” (Actis, De Prada y Pereda, 1995: 66). Este racismo se dirige preferentemente hacia los inmigrantes. En este caso, el racismo tiene una conexión con el nacionalismo, de modo que las características naturales de un pueblo lo convierten en esencialmente distinto de los extranjeros, que no pueden acceder a la ciudadanía plena. Este concepto genera actitudes xenófobas en algunos sectores de la sociedad.

Según el diccionario, la xenofobia significa “odio, repugnancia u hostilidad hacia los extranjeros” (Real Academia de la Lengua Española, 2001: 2324). La xenofobia es una ideología de exclusión de toda identidad cultural ajena a la propia. En una entrevista a Jesús Blanco de *SOS Racismo* en la BBC de Londres, él afirma que:

En España se puede distinguir dos tipos de racismo. Uno es el racismo institucional, que se expresa a través de la ley de extranjería. Lamentablemente, la nueva ley de extranjería ha implicado una reducción importante de los derechos de las personas inmigradas produciendo un tipo de *apartheid* jurídico. Luego distinguimos otro tipo de racismo, que es el racismo social. Aquel que se da en el día a día y que viene dado por personas que no son precisamente de extrema derecha, sino personas que incluso pueden votar por la izquierda, pero que no aceptan el fenómeno de la inmigración como algo normal y cotidiano, y por ejemplo, crean problema a la construcción de una mezquita. (en Internet 11)

La percepción de que la inmigración llega para colaborar con el sistema de seguridad social español, para ayudar la economía y para aumentar los índices de natalidad no se halla muy extendida. La visión del fenómeno como una oportunidad y no como un problema no es la normal.

Además, el asumir una asociación entre inmigración y delincuencia es frecuente. Según el artículo de L. Bernaldo de Quirós, “Inmigración y delincuencia”:

Uno de los principales temores derivados de la inmigración es el de su relación con la delincuencia. La pregunta es sencilla: ¿Tienen los inmigrantes una mayor propensión a cometer delitos que los nativos? [...] Kindleberg revisó las estadísticas penales europeas desde el final de la Segunda Guerra Mundial y concluyó que no existía una evidencia estadística que mostrase la existencia de mayores tasas de criminalidad entre los inmigrantes que entre los nativos (ver *Europe's Postwar Growth: The Role of Labor Supply*, Cambridge University Press, 1967). Esos mismos resultados arrojó la investigación realizada por Steinberg para los EE.UU (ver Steinberg A., *The History of Immigration and Crime*, Staff Report of Select Comisión on Immigration and Refugee Policy, Government Printing Office, 1981). Ambos autores asocian la percepción de la imagen mayor inmigración/mayor criminalidad por amplios sectores a la opinión a la singular atención concedida por los medios de comunicación a las actividades delictivas desplegadas por los no nativos. Esto no significa que no haya épocas en las cuales el índice de criminalidad ha sido superior en la población inmigrada que en la nativa. Pero en el largo plazo y en términos relativos, los delitos cometidos por ambos colectivos tienden a ser similares

Por lo que se refiere a España y a simple vista, los datos ofrecidos por la Dirección General de Instituciones Penitenciarias muestran una propensión más alta a delinquir por parte de los inmigrantes que de la población autóctona [...] Sin embargo, estas cifras necesitan una matización. [...] Es injusto y peligroso identificar la actuación de minorías criminales con la mayoría de la población inmigrada. (en Internet 12)

Asociar los conceptos de delincuencia e inmigración es muy peligroso y puede influir negativamente en la integración de la población inmigrante. Además, según diversos artículos, entre ellos “Delito e Inmigrantes” de D. Wagman, esta afirmación no es del todo correcta:

Para entender este fenómeno analizaremos paso a paso la afirmación ampliamente reiterada en España que adjudica el 50% de los delitos a los inmigrantes. Esta afirmación se debe a un dato del Ministerio del Interior que indica que en 2001 se realizaron 232.146 detenciones por delitos y faltas. A la vez, el Ministerio deja caer la cifra de 116.139 extranjeros detenidos, justo la mitad. Lo que no se aclara en ningún momento es que, de estos 116.000 detenidos, sólo 58.199 lo fueron como sospechosos de haber cometido un delito y 7.192 por faltas, mientras que el resto de los extranjeros detenidos lo fueron por estancia ilegal, lo cual no es un delito sino un problema administrativo. De repente, el porcentaje se reduce a casi la mitad: algo más de 65.000 extranjeros detenidos por delitos o faltas, es decir, el 28% del total. (en Internet 14)

Otra cuestión importante, que puede ir unida al racismo, es el clasismo. Como los inmigrantes llegan en su mayoría para realizar las tareas que los españoles ya no quieren realizar, se agrupan en las capas inferiores de la sociedad y, muchas veces, su trabajo consiste en “servir” a los españoles. Ello los coloca en una condición jerárquicamente inferior, desde donde pueden sentir la discriminación de clase por parte de la sociedad de acogida.

El migrante de clase media con frecuencia experimenta una fuerte pérdida de su prestigio social; encuentra empleos de categoría muy inferior a sus habilidades y preparación. Adicionalmente, pueden sufrir por primera vez la dolorosa experiencia del prejuicio y la discriminación [...] Los migrantes más pobres con frecuencia sufren adversidades tremendas, pero, a pesar de estas dificultades (xenofobia, racismo, dificultades para encontrar trabajo), obtienen logros económicos. Por otro lado, el menosprecio social experimentado puede que no sea una experiencia nueva, ya que, dada su posición social, probablemente ya la hayan experimentado en su país de origen. (Deustua, 2005: 33)

También es cierto que la sociedad española tiene la ventaja de contar con una amplia clase media con pequeñas diferencias entre los distintos niveles de poder adquisitivo, lo que permite que los inmigrantes puedan frecuentar los mismos espacios que los españoles, tales como escuelas, centros de salud y de ocio, etc., de modo que los ciudadanos españoles y los extranjeros se acerquen. No obstante, esta misma ventaja puede convertirse en desventaja.

El racismo solo es posible en una sociedad moderna (de acción), donde la jerarquía de estatus depende del rol jugado en la vida social, al contrario que en las sociedades estamentales (de estatus) en las que la firmeza de las barreras entre grupos impide los choques, manteniendo a cada cual “en su sitio”. (Actis, De Prada y Pereda, 1995: 67)

La confrontación se refuerza especialmente cuando existen guetos que separan a las diferentes nacionalidades, las cuales conviven pero no se integran. La formación de guetos es muy común en países que han recibido fuerte cantidad de inmigración, como Francia y Estados Unidos. Según el reportaje “Los guetos en España”, de P. Ortega:

Españoles y extranjeros con pocos recursos se reparten la marginalidad y la miseria que rodea nuestras ciudades [...] Los centros de las ciudades han aumentado el nivel de renta y han expulsado a los menos favorecidos a los márgenes, provocando una separación geográfica de clases, etnias y comunidades. [...] En España no hay grandes barrios únicamente habitados por inmigrantes. Existen, en cambio, zonas o focos en donde se concentra un gran número de extranjeros, guiados por el trabajo y la mayor facilidad para acceder a una vivienda. [...] En los últimos años, en los que la llegada de inmigrantes a España ha sido más fluida, ellos han ido ocupando empleos rechazados por los españoles. [...] Los problemas vendrán cuando unos y otros compitan por los mismos trabajos. Entonces sí puede haber brotes xenófobos o revueltas. Será un clasismo disfrazado de racismo. (Diario *El País*, 18 de diciembre de 2005)

En España ya se pueden observar los guetos aunque, a diferencia de Francia, estos no están directamente relacionados con zonas en crisis social. Existen pequeños guetos no sólo de culturas que de por sí ya se sienten muy diferentes a la sociedad de acogida, como es el caso de los chinos y de los árabes, sino también de culturas muy cercanas a

la española, como la latinoamericana. La zona de Usera en Madrid, por ejemplo, está ocupada mayoritariamente por inmigrantes de origen chino, y es ya conocida como un pequeño *Chinatown*. “En algunas zonas, como en la calle Dolores Barranco, el 85% de los comercios son propiedad de ciudadanos chinos porque ya no se limitan a la alimentación, ahora ya venden calzado, ropa, tienen bazares, peluquerías, talleres textiles...” (Diario *El País*, 27 de enero de 2008). La zona de Cuatro Caminos, por otro lado, es un barrio con gran presencia latinoamericana. Pero incluso dentro de la misma comunidad latina hay división entre ecuatorianos, colombianos, dominicanos, etc. Cada cual constituye una comunidad cerrada que, muchas veces, rechaza a las otras comunidades. Este tipo de actitud dificulta la integración y nace de un deseo del inmigrante por mantener los lazos con su país de origen, como hemos visto en el apartado anterior.

Según la investigación “Discurso de los españoles sobre los extranjeros” (1995) del CIS, actualmente los discursos de la sociedad de acogida sobre los inmigrantes giran en torno de tres lógicas principales: la diferencia nacional, la discriminación cultural y el igualitarismo. Este estudio clasifica las actitudes de los españoles hacia los inmigrantes de la siguiente manera:

Grupo 1: “Primero los de casa”

Dentro de las posiciones ideológicas más nacionalistas, que piensan que lo normal es que cada población resida en su espacio, las migraciones internacionales introducen una anomalía en este orden. En esta línea, existen tres discursos básicos:

- El **nacionalismo progresista** (estos sujetos, normalmente, no tienen contacto ni se sienten afectados por la inmigración, por lo cual tienen desde planteamientos permisivos hasta propuestas de intervención y control de fronteras),
- El **nacionalismo proteccionista** (tiene fuerza en algunos sectores débiles, afectados por el fenómeno, que sostienen un reclamo urgente de protección que excluya a los inmigrantes),
- Y el **proteccionismo ambivalente** (plantea la prioridad del trabajador autóctono sobre el inmigrante, pero es más ambiguo que el anterior pues ve a los trabajadores extranjeros como iguales y competidores).

Grupo 2: “El que viene de fuera tiene la obligación de integrarse”

Existe otra gama de posiciones que no se articula en torno al argumento nacional sino al de la diferencia cultural; se basa en el pensamiento de que existen culturas mutuamente incompatibles y que no pueden coexistir (normalmente clasificadas como culturas

“cerradas”, lo que las convierte en inferiores o atrasadas), por lo cual la coexistencia sólo puede saldarse por medio de la asimilación o segregación absoluta. En esta línea, existen tres discursos básicos:

- El **cosmopolitismo etnocéntrico** (las diferencias no se establecen entre ciudadanos de uno u otro país, sino entre grupos con distintos grados de civilización, con lo que se establece un racismo de clase),
- El **racismo obrero** (desplegado por una parte de las clases subordinadas que constituyen su identidad en torno a la “normalidad” y procuran la disolución del elemento anómalo o su aislamiento),
- Y el **etnocentrismo localista** (se trata de un discurso identitario cerrado, de acuerdo con el cual solo pertenecen a la comunidad quienes tienen fuertes vínculos con la tierra y lazos de sangre entre sí. Solo los forasteros que lo compartan serán aceptados, aunque difícilmente accederán al núcleo de la identidad local).

Grupo 3: “Los otros también son hijos de Dios”

Desde el eje del igualitarismo existen tres líneas de pensamiento:

- El **universalismo individualista** (el éxito o fracaso en la vida depende de los propios méritos, siempre que exista igualdad de oportunidades. Los inmigrantes son individuos que merecen su oportunidad),
- El **igualitarismo paternalista** (antes que las leyes, fronteras y competencia, debe prevalecer la solidaridad entre los seres humanos, pero “ellos” están posicionados en el campo de la necesidad y “nosotros” en el de la plenitud solidaria),

- Y la **solidaridad anticapitalista** (existe un sistema mundial hegemonizado por las empresas y gobiernos del norte, con la colaboración de los gobiernos más retrógrados del sur. Existe un orden injusto y solo debe haber ciudadanos del mundo).

Según las conclusiones del estudio “Actitudes hacia la inmigración”, también del CIS:

Uno de los problemas más graves para las poblaciones autóctonas es resolver la contradicción entre los valores igualitarios socialmente aprobados y las consecuencias personales que tiene la práctica de estos valores. [...] Y esto se muestra en toda su crudeza cuando constatamos que si la población autóctona se ve obligada a elegir entre prácticas igualitarias o acceso a recursos escasos por encima de otras personas, optan por lo segundo. Esto refleja la redefinición de identidades y características del propio grupo como víctimas y de ‘los otros’ como amenaza, de forma que se legitima la protección de sus intereses y las prácticas discriminatorias para conseguirlos. De esta forma están emergiendo y difundándose argumentaciones neoracistas, donde se esencializa la pertenencia a los grupos, esquivando la terminología racial, y se jerarquiza el acceso a la participación social en espacios monopolizados por la población autóctona [...] En resumen, es preocupante comprobar que los anhelos de igualdad ideológicos se convierten en tolerancia del otro en la vida cotidiana y en negación de esta igualdad en contextos de conflicto. (Gimeno, 2001: 87)

4. LA INMIGRACIÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

4.1. La inmigración en las artes

El resultado de todo el proceso socio-histórico analizado en los apartados anteriores es la emergencia de un nuevo tema candente en la sociedad española: la inmigración. Un motivo que es lanzado a los grupos de conciencia en la sociedad, que plantean soluciones al fenómeno histórico contemporáneo desde diversos puntos de vista. Uno de estos puntos de vista es el arte.

La historia contemporánea occidental es ante todo el itinerario hacia la consecución plena de los valores utópicos revolucionarios burgueses: libertad, igualdad y solidaridad. Para ello, el grupo humano occidental establece un itinerario en el que concita las fuerzas de los individuos y del grupo con el fin de precisar y controlar las fuerzas del entorno. (Berenguer, 2007:3)

Según el esquema abajo:



Fuente: Berenguer, 2007

El entorno, o la sociedad, está en tensión por el surgimiento del fenómeno de la inmigración, y el artista procurará ofrecer respuestas a este tema a través de su obra.

YO ←Agresión ENTORNO

YO ←Tensión⇒ ENTORNO

YO Reacción⇒ ENTORNO

Fuente: Berenguer, 2007

A lo largo de estos diez años, de 1996 a 2006, varios colectivos de artistas se unieron para poner de relieve los temas que estaban en el centro de debate de la actualidad en la sociedad española, tales como la guerra, el terrorismo y la inmigración.

TV3 emitirá la película “Hay motivo” después de las elecciones, según ha confirmado un portavoz a El Mundo. La cinta, elaborada por 32 cineastas españoles, pretende dar una visión crítica de la realidad del país y sus creadores querían que se emitiera en televisión durante la campaña electoral. [...] Los cineastas se han reunido para mostrar, cada uno en tres minutos, su descontento con el Gobierno del PP. El vídeo, titulado “Hay motivo”, ha sido ofrecido a todas las televisiones.

David Trueba, Gracia Querejeta, Isabel Coixet, Iciar Bollaín, Víctor Manuel, Víctor García León, Imanol Uribe, Fernando Colomo, José Luis García Sánchez, Manuel Gómez Pereira, Julio Medem, Manuel Rivas, Vicente Aranda, Mariano Barroso o Antonio Betancor han elegido cada uno de ellos un tema que afecta a la sociedad española para mostrar su visión crítica. [...] Temas como el Prestige, el problema vasco, las bajas pensiones de los jubilados, la guerra de Irak, la inmigración, el asesinato del cámara José Couso, el abandono de los drogadictos afectados de sida, la manipulación informativa, el alto coste de la vivienda, la violencia de género o los abusos sexuales contra la infancia son algunos de los asuntos que aborda “Hay motivo”. (Diario *El Mundo*, 8 de marzo de 2004)

En este cuadro de inquietud social y política, y debido a la necesidad de expresar sus desacuerdos, percepciones y opiniones, el tema de la inmigración empezó a ganar espacio y a tener gran relevancia. A partir de 1996, con más fuerza, algunos autores

españoles han utilizado la inmigración como motivo para una serie de obras dramáticas.

Sea en el cine, donde:

Podemos mencionar: *Flores de otro mundo* de Icíar Bollaín (1999) sobre la inmigración femenina, el comentario social de Llorenç Soler sobre la inmigración árabe en *Said* (1998), *Menos que cero* de Ernesto Tellería (1996) sobre inmigrantes del Este de Europa en Bilbao, *Taxi* de Carlos Saura (1996) y *Salvajes* de Carlos Molinaro (2001), estas dos últimas películas caracterizadas por una violencia estética urbana del racismo neonazi. El tema de la inmigración está presente también en el sentimentalismo y añoranza de *Cosas que dejé en la Habana* de Manuel Gutiérrez Aragón (1997) [...] en *Cartas de Alou* de Montxo Armendáriz (1990), pasando a la estética más dura de *Bwana* de Imanol Uribe (1996). (Davies, 2006: 101)

Y en el teatro, en obras como *Rey negro*, de Ignacio del Moral (1997); *Estación sur*, de la compañía *El astillero* (1999); *La mujer invisible*, de L'OM Imprevis (2002); *Tentación*, de Carles Battle (2004); *Animales nocturnos*, de Juan Mayorga (2003); *Forasteros*, de Sergi Belbel (2004); *Maldita cocina*, de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez (2004), y *El Privilegio de ser perro*, de Juan Diego Botto y Roberto Cossa (2005), entre muchas otras.

Según el artículo “Drama contemporáneo y choque de culturas”:

Nuestra sociedad es cada vez más mestiza; oleadas de inmigrantes incorporan a nuestro pozo cultural tradiciones, lenguajes, sonidos que hasta ahora nos parecían extraños. Se trata de una asunción lenta, progresiva y no exenta de conflictos. [...] En España, la obra de Ignacio del Moral (*La mirada del hombre oscuro*, *Rey negro*) fue un punto de partida importante en cuanto a la incorporación temática del “choque de culturas”. Tras esta primera experiencia, han llegado textos como *Bazar* de David Planell, *Maldita cocina* de Fermín Cabal (adaptación de la obra de Arnold Wesker) o *Animales nocturnos* de Juan Mayorga. En el ámbito lingüístico catalán, en los años noventa, tenemos *A trenc d'alba* de Ignasi Garcia, *Mombasa* de Raimon Àvila, *Abú Magrib* de Manuel Molins, *Al fil de la mar* de Ramon Gomis o, más recientemente, *Forasters* de Sergi Belbel o *A les portes del cel* de Josep Pere Peyró. (Batlle, 2006: 2-4)

Estas respuestas que los artistas ofrecen a la cuestión de la inmigración tienen su base en un conjunto de factores psicológicos y sociales, analizados en el capítulo anterior, y están codificadas en lenguajes artísticos que serán analizados a continuación.

4.2. La inmigración en el drama contemporáneo

La confrontación entre el inmigrante y la sociedad de acogida, o entre el inmigrante y su condición, generan una tensión. Esta tensión puede ser la base de un conflicto en la sociedad, como hemos visto anteriormente, pero también puede ser la base de un conflicto dramático.

“El drama comienza cuando ha sido alterada una armonía. El protagonista es el responsable por establecer este paraíso perdido” (De Santos, 1998: 167). La tensión en la sociedad tiene el mismo origen: un evento que rompe una supuesta armonía inicial.

“Desde sus mismos orígenes, la dramaturgia occidental se ha venido produciendo en su íntima connivencia con la narrativa, y con el arte de contar historias” (Sanchis Sinisterra, prólogo de *Tentación*, 2005: 7). Normalmente, una obra dramática puede ser dividida en tres partes diferentes: el planteamiento, el nudo y el desenlace.

Las historias de origen mítico contadas por tradición oral y textual de todos los tiempos suelen estar basadas en el siguiente esquema: todos eran felices en un lugar hasta que llegaron unos seres que rompieron esta armonía natural, y crearon un *status quo* negativo, pero los héroes buenos no aceptan la situación (aquí empieza la obra dramática) y luchan hasta su propia muerte si es preciso para restablecer nuevamente el equilibrio perdido. (De Santos, 1998: 167)

A lo largo del tiempo, este concepto inicial, aristotélico, fue sufriendo aportaciones y alteraciones, pero se puede decir que este relato lo es, en gran parte, también del teatro occidental. Existe una situación inicial, surge un problema que genera un conflicto, hay una lucha entre alguien que quiere algo (el protagonista) y alguien que lo niega (el antagonista) y uno de los dos vence al final, con lo cual se retorna a una situación armónica o se cambia a una nueva situación.

El discurso dramaturgico se articula en torno de la fábula, supeditándose a ella en mayor o menos grado y disponiendo —según las pautas de la época, del género y de la idiosincrasia del autor [...] Sin embargo, a lo largo del siglo XX —y más notoriamente en su segunda mitad—, se manifiesta un haz de opciones que parece abdicar de la función narrativa. Obras, autores y aun corrientes textuales que renuncian a contar historias. (Sanchis Sinisterra, Prólogo de *Tentación*, 2005: 8)

Desde entonces, el drama y su estructura se encuentran en una crisis constante.

La crisis del drama arranca a finales del siglo XIX y es la consecuencia de una nueva y extraña relación entre el ser humano y el mundo. Así lo atestiguan las vanguardias, o el psicoanálisis, o el existencialismo... El individuo moderno (y hoy el hombre contemporáneo) se convierte en alguien *escindido*, separado de los demás, separado de la sociedad, separado de Dios, separado de sí mismo y de su propio presente. Es por ello por lo que el universo dramático convencional —causal, lineal, centrado en un sujeto y en su acción, volcado a explicar una historia que empieza y concluye, que muestra a personas que se relacionan en un presente dramático absoluto, o que no duda en hacer coincidir a los personajes con sus discursos (dicen lo que piensan, hacen lo que dicen) —deja de tener sentido. Se hace necesaria una nueva dialéctica entre forma y contenido. El drama moderno —y hoy el “drama contemporáneo”— se caracteriza por la búsqueda incesante de una nueva forma; una forma que se ajuste a una nueva manera de percibir y vivir la realidad. (Batlle, 2006: 1)

“No obstante, pese a la tan mencionada *crisis de la fábula*, también hay autores contemporáneos que disfrutaban explicando historias inquietantes, mostrando en ellas a personajes ambiguos confrontados con una realidad poco dúctil, poco amable, una realidad opresora” (Batlle, 2006: 2). Naturalmente, no estamos asistiendo al entierro de la función narrativa en el teatro, sino a una renovación. Sea como sea, tanto en la fábula convencional como en algunas propuestas contemporáneas, en la mayor parte de los casos la obra dramática tiene como centro neurálgico un conflicto. Y el llamado teatro comprometido, que se nutre de los temas de la actualidad, expresando críticas y opiniones sobre un determinado hecho histórico, busca este conflicto en la sociedad, en los eventos que están ocurriendo en el momento de su escritura. Para A. Berenguer, en *Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos* (2006), los temas de la actualidad y las novedades que el artista experimenta o presencia quedan impregnados en su obra. El entorno al cual pertenece le

influencia, así como él puede influenciar a este entorno. La necesidad de comprender, explicar e incluso cambiar algún aspecto de la sociedad refuerza la flexibilidad y movilidad que caracterizan a la Edad Contemporánea.

Desde los muchos puntos de vista desde los cuales se puede enfocar el motivo de la inmigración en el teatro, este trabajo aborda la inmigración para el artista que vive en un país de acogida de inmigrantes, está centrado en el drama y en el análisis de la escritura dramática, y es contemporáneo porque está interesado en lo que escriben los autores teatrales de hoy sobre un tema de hoy. En este caso, la construcción de un personaje inmigrante se da por la empatía entre el autor y el personaje, aunque la percepción del motivo de la inmigración es algo muy personal, proveniente de sus experiencias, de lo que conocen sobre el tema y de lo que han visto y vivido. Según el estudio *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*:

La diferencia entre los dos hemisferios cerebrales gira alrededor de la diferencia entre novedad cognitiva y rutina cognitiva. (Golberg, 2004: 59,60)

[...]

Para guiar nuestro comportamiento de una forma sostenida, las imágenes mentales del futuro deben convertirse en el contenido de nuestra memoria, así se forman los recuerdos del futuro. (Golberg, 2004: 139)

Para comprender el motivo de la inmigración el artista debe haber vivido esta experiencia o tener la capacidad de ponerse en la piel de quienes la han vivido, sea como inmigrante o como sociedad de acogida. A través de su experiencia personal o de la capacidad de empatizar con las historias y vivencias de los demás, el artista recrea en escena el conflicto que otros viven en la realidad.

También es importante destacar que los autores teatrales que estudiamos, o una gran mayoría de ellos, no han pasado la experiencia de la inmigración ni han sentido su faceta más dura: la patera, la ausencia de medios económicos, el hambre, etc. Estos autores ven el fenómeno desde el punto de vista de la sociedad española. Aun así, en la mayoría de las obras analizadas en este trabajo, los autores han optado por que su protagonista sea el inmigrante, obviamente porque este es el personaje que está más al límite y porque su conflicto, del que hablamos anteriormente, probablemente será el más fuerte. Así, las voces de los inmigrantes y las críticas a la manera como la sociedad de este país ha reaccionado al fenómeno son, en estas obras, las voces de los autores españoles. Según Domingo Miras en La Revista de la Asociación de Autores de Teatro:

Al emigrante le empuja la necesidad más elemental de supervivencia, tiene sin duda perentorias preocupaciones de convivencia y adaptación, y difícilmente estará el teatro entre ellas. (*Las Puertas del Drama*, número 21, 2005: 4)

Pero aun sin haber vivido la inmigración desde este punto de vista más crudo, el autor español se siente respaldado, en este momento histórico, para hablar del tema. Según el autor Ignacio del Moral, en una *Mesa de Autores sobre la Emigración*:

Escribir es un lujo y la vida del inmigrante no está para lujos. Si no haces más que trabajar no tienes tiempo para escribir. El teatro de la inmigración en España surgirá cuando haya una segunda generación de niños escolarizados que querrá hablar de esos temas. Aunque habrá otros que escribirán sobre otra cosa, de cualquier cosa, para lo que sea... Exactamente igual que cualquier otro ciudadano. (*Las Puertas del Drama*, número 21, 2005: 24)

Aun es muy temprano para establecer en España una escritura dramática mestiza, que ofrezca una nueva configuración formal al drama contemporáneo. De esta forma, el presente trabajo está centrado en la inmigración actual como contenido, o “nuevo contenido”, dentro del teatro español. También es temprano para estudiar este contenido

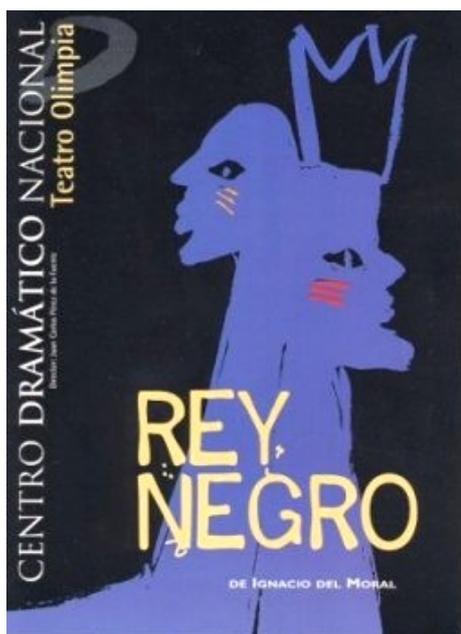
a través de autores inmigrantes, pues aún no existe un número considerable de estos autores que traten el tema en sus obras. Los pocos existentes, como hemos citado en la introducción de este trabajo, se mueven mayoritariamente en salas alternativas, en festivales y espacios culturales dedicados a autores extranjeros, además de espacios dedicados a la integración como las universidades y ayuntamientos.

Dentro de este “nuevo contenido”, no existe una visión más verdadera o más real o más válida sobre la inmigración, existen solamente obras: escritos que han tratado el tema desde diferentes puntos de vista que interesan a la sociedad y al teatro español como obras artísticas, como reflejo de un fenómeno social e, incluso, como denuncia de una situación actual.

5. LA INMIGRACIÓN ÚLTIMA EN LA ESCENA ESPAÑOLA (1996-2006)

5.1. *Rey negro*, de Ignacio del Moral (1997)

Local de estreno: Teatro Olimpia. Duración: 1h 30.



No comprendo por qué el mundo es tan terrible estando en manos de personas que parecen tan encantadoras. (*Rey negro*, 1997)

Escrita por Ignacio del Moral en 1995, *Rey negro* se estrenó el 18 de septiembre de 1997 en el Teatro Olimpia del Centro Dramático Nacional, en Madrid. Titulada inicialmente “Boniface y el rey de Ruanda”, *Rey negro* fue publicado en el mismo año del estreno, por la V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, con prólogo de Ernesto Caballero.

La obra fue interpretada por Juan José Otegui, Manuel Tejada, Lola Casamayor, José

Luis Santos y Ana Soriano, bajo la dirección de Eduardo Vasco y con la escenografía de José Luis Raymond.

La puesta en escena de Eduardo Vasco está llena de aciertos. Lo que para una lectura mecánica hubiera podido terminar en cuadro de mugres de arrabal, Vasco lo ha conducido por el camino del expresionismo monumental y limpio, que vigoriza el texto y esencializa el mensaje. Aunque quizá se echen en falta mayores matizaciones interpretativas y sobren ciertos pruritos efectistas sobre todo en la luz, el espectáculo está construido con pleno sentido plástico y rítmico. Obra importante de Ignacio del Moral, que ha encontrado un equipo sensible capaz de representarla con vigor e imaginación. (Joya, 1997)

Ignacio del Moral es un heredero de autores españoles como Alonso de Santos y Fermín Cabal, autores empeñados en “crear una auténtica dramaturgia nacional de esta época, a partir del autor dramático de nuestro tiempo” (Alonso de Santos, 1992: 10). Ignacio escribe su primera obra en 1982: *La gran muralla*. Además de dramaturgo es guionista de televisión y de cine. Entre 1999 y 2000 escribe, con Fernando León de Aranoa, el guión cinematográfico de *Los lunes al sol*, ganador de la Concha de oro en el Festival de San Sebastián. En 2002 recibe el XVIII Premio de Teatro Carlos Arniches por la obra *La noche del oso*.

Su obra *Rey negro* es un texto comprometido que busca la reflexión del público, algo muy normal dentro de la dramaturgia de este autor.

Ignacio del Moral nos muestra una visión de nuestra sociedad inmediata y real, una sociedad aparentemente cordial, humana y armónica pero presidida, realmente, por la injusticia y el terror enmascarado en las desigualdades más atroces, que sufren a nuestro alrededor unos seres determinados de carne y hueso. (Alonso de Santos, 1992: 10)

De vez en cuando aparecen dramaturgos que siguen escribiendo obras que no eluden su función de reflexionar acerca de los conflictos y contradicciones del mundo de hoy, y cuya acusada vitalidad radica en que están concebidas antes que nada como textos para la representación, con lo que esto implica de teatralidad y funcionalidad escénica. Ignacio es uno de ellos. Para mí el más destacado. (Caballero, Prólogo de *Rey negro*, 1997: 5)

Rey negro fue escrito a partir de una noticia de la prensa sobre las matanzas de Ruanda³ en los años 90. La noticia decía que el antiguo rey de Ruanda, que estaba en el exilio, vivía como indigente en una ciudad americana y especificaba que le acompañaba su secretario personal, una especie de mayordomo que le seguía por todas partes⁴.

Esta no es la primera obra de Ignacio sobre el tema de la inmigración. En 1991 escribió *La mirada del hombre oscuro*, en un periodo en que sucedían los primeros casos de llegada de pateras al país, también a partir de las noticias de la prensa.

Creo que [*La mirada del hombre oscuro* y *Rey negro*] son obras muy diferentes, la primera responde a un planteamiento más sencillo, parte de una idea casi única con poco desarrollo: la situación es lo esencial y es una especie de vuelta al revés de Robinsón Crusoe. Hay una asunción de la dialéctica nosotros/ellos, aunque lógicamente se trata de superar la idea de nosotros=superiores: la obra se muestra muy crítica con “nosotros”; pero al mostrarse tan compasiva con “ellos”, no deja de percibir al recién llegado como alguien “de fuera”. Es, además, una obra “sobre” la inmigración. Hay que recordar que fue escrita hacia 1991. En *Rey negro*, la idea es otra: no hay “nosotros” y “ellos”, la visión es más externa y presenta el mundo desarrollado como una jungla sin titulares: todos luchan por una parcela en ese campo de batalla. (en entrevista 1)

³ Sobre el tema de las matanzas en Ruanda:

http://www.lainsignia.org/2004/abril/int_018.htm

http://www.elpais.com/articulo/paginas/padre/enemigo/elppor/20070408elpepspag_6/Tes

⁴ Nota de interés:

En 2008, la obra fue publicada en Estados Unidos y un académico americano entró en contacto con el autor. El hombre decía conocer a los verdaderos Kigali y Boniface, los protagonistas de la nota de prensa que dio origen a la obra de Ignacio del Moral, y quería pedirle permiso para dar la obra a ellos. Al parecer, ambos viven actualmente en una pequeña ciudad americana en el estado de Michigan. Ignacio dio el permiso. Kigali y Boniface recibieron la obra este mismo año.

Aprovecho para contarte una cosa curiosa: Hace unos días me ha escrito un amigo, profesor de una universidad norteamericana, en Kalamazoo, Michigan. Ese profesor tradujo al inglés *Rey negro*. Pues bien, me dijo que había tenido ocasión de conocer a propio Kigali (Kigale, según la grafía del propio interesado) y a Boniface, su secretario, que acudieron a dar una charla en una iglesia de allí. Supongo que te conté que para escribir la obra me inspiré en unos personajes reales... pues ellos eran. Me dijo que les habló de la obra, y que le pidieron que se la hiciera llegar. (en entrevista 1)

5.1.1. Resumen

Un rey negro, su secretario fiel: han llegado, en el exilio de una Europa macabra de bajos fondos, a la mendicidad, al albergue: con polacos, con latinos; con caridades hipócritas y desleales. No es un caso especial el que inventa este autor apreciado, Ignacio del Moral: ha sucedido. Pero la ficción es suya, y probablemente no muy lejana a lo que fue. (Tecglen, 1997)

Rey negro es la historia de un rey africano que vive como mendigo por las calles de una gran ciudad occidental, acompañado por su fiel secretario personal. La obra empieza cuando tres chicos neonazis apalean a un vagabundo hasta la muerte. El vagabundo es de origen latinoamericano y se llama Jim Ortega. Al día siguiente, por la mañana, vemos a otros dos vagabundos en la plaza: Kigali y Boniface, un rey y su secretario personal que, huyendo de una guerra en su país natal, han terminado como vagabundos en este país del Primer Mundo. Mientras que el rey Kigali está obsesionado por enviar cartas a diferentes líderes mundiales (al presidente de Estados Unidos, al rey de España, al Papa...) para pedir ayuda para detener la masacre en su país y poder volver a su corte, Boniface está preocupado por la supervivencia diaria. Este día, Kigali y Boniface deciden ir a un comedor de indigentes y ahí se encuentran a Kalievsky, un vagabundo polaco que ayuda a la misionera que lleva el comedor. En el comedor también están un grupo de rusos y una chica yugoslava, de quien Boniface se queda prendado. Kalievsky les dice que corre la noticia de que los asesinos del vagabundo Jim Ortega son Kigali y Boniface, porque el día anterior Ortega le había robado el abrigo a Kigali. Boniface descubre que la yugoslava se prostituye a cambio de alcohol y que anda con el grupo de los rusos. Al ayudar a la misionera, todos ellos son invitados a pasar la noche en el comedor. Boniface discute con Kigali diciendo que ve poco probable que ellos regresen a su país natal. Por la noche, mientras Boniface abandona a Kigali para estar con la yugoslava, un grupo de latinos mata a Kigali, en venganza por el asesinato de Jim Ortega.

5.1.2. Análisis

Rey negro es una tragedia. Los dos protagonistas, el rey Kigali y su secretario Boniface, se hallan ante un destino que los sobrepasa, una realidad mayor que ellos mismos. Frente a esta realidad, sus objetivos son inalcanzables.

Dos negros expulsados de su patria, un verdadero rey africano y su ayudante, emigran al hambre, a la violencia y a la abyección. Dos figuras ridículas, tocadas por la grandeza de los seres que se aferran con dignidad a antiguos ideales de vida. (Joya, 1997)

KIGALI: Sí... pero tal vez no sea suficiente. Tal vez tendría que haber hecho algo más que salvaguardar la pureza de mi alma. Salvar el alma no es difícil. En realidad es una tarea mezquina. Empiezo a comprenderlo, Boniface: Hay que hacer más cosas... Hay que salvar otras cosas... hay que intentar salvar el mundo, aunque se ponga en peligro el alma. En eso consiste la vida, ¿sabes? (*Rey negro*, 1997)

Rey negro es una tragedia abierta dentro de una escenografía cerrada, dura y muy sugerente en su propia austeridad de José Luis Raymond, con sus coros y sus voces solistas muy conjuntadas. En esa especie de cámara gris y desnuda toda violencia y toda abyección es posible. (Villán, 1997)

La obra puede ser dividida en tres actos, con dos “peripecias” o dos puntos de giro (Aristóteles, 2001: 39), que marcan el final del primero y del segundo acto. El primer acto es una presentación de la historia, el segundo acto desarrolla el conflicto y el tercer acto nos revela el desenlace. El autor divide la obra en seis capítulos de acuerdo con los espacios donde la historia transcurre.

Existen dos personajes principales, Boniface y el rey Kigali, que son dos caras de una misma moneda. El autor presenta a Kigali como un hombre que vive en una realidad idealizada, soñada, mientras que Boniface es un hombre del mundo real, más preocupado por atender a su supervivencia que a las ilusiones del Rey. Como Kigali posee un estatus superior a Boniface, el segundo tiene dificultad para poner en práctica sus deseos. Kigali

es un hombre atado a un pasado idealizado, mientras que Boniface va rompiendo sus lazos con este pasado para poder establecerse en su nueva condición.

BONIFACE: Es que estoy muy cansado, Majestad. Siento que todo va a terminar pronto.

KIGALI: Vamos, Boniface. No podemos rendirnos ahora. Ya lo verás. El rey de España hará algo por nosotros. Hablará con otros reyes católicos, con el Papa. Y eso es lo más importante. No podemos dejar que nada nos distraiga de nuestra misión. Eso es lo más importante. Después de salvar nuestras almas, naturalmente. Esa carta va a ser importante. Cuando la lea el rey de España...

BONIFACE: El rey de España nunca recibirá una carta escrita a rotulador en un sobre barato. A los reyes hay que escribirles a máquina. ¡A máquina, Majestad! (*Rey negro*, 1997)

Además de Kigali y Boniface, la obra está poblada de inmigrantes: algunos supervivientes de guerras y masacres, como la chica yugoslava, y otros originarios de países empobrecidos de Europa, como el polaco Kalievsky y los rusos.

Rusos, polacos, odios, vacío ideológico y desastre social; he ahí una mirada sobre la caída del muro, menos piadosa quizás de lo que una cínica geopolítica auguraba. (Villán, 1997)

Otros dos factores entran en juego y explican su eficacia teatral. Por una parte, nos encontramos ante una visión indulgente, comprensiva hacia todos sus personajes, alejada ya de toda suerte de esquematismos farsescos trasnochados. (Caballero, Prólogo de *Rey negro*, 1997: 6)

Según el autor, en la sociedad de acogida están los únicos salvajes de la obra: “los únicos aborígenes son los jóvenes del principio, dispuestos a defender salvajemente su territorio, y la misionera, que trata de ayudar y adoctrinar” (en entrevista 1) y representan la peor cara de la sociedad occidental. En el caso de los jóvenes, por la xenofobia, el desprecio hacia lo extranjero y el escaso valor que confieren a la vida humana, y, en el caso de la misionera (llamada en la obra “mujer de gris”), por su posición de superioridad moral. Según lo que hemos visto anteriormente sobre los diferentes tipos de discurso de la sociedad de acogida respecto a la inmigración, el discurso de los jóvenes neonazis encaja

en la clasificación de “racismo obrero”, que constituye su identidad en torno a la normalidad y procura la disolución del elemento anómalo. El discurso de la misionera es de “igualitarismo paternalista”. Ella piensa que debe prevalecer la solidaridad entre los seres humanos, pero “ellos” (los inmigrantes) están posicionados en el campo de la necesidad y “nosotros” (la sociedad de acogida) en el de la plenitud solidaria.

MUJER DE GRIS: O si no fuesen tan aficionados al alcohol... Siempre termina por aparecer una botella. Entonces se producen las discusiones. Se ponen muy violentos. Y salen los cuchillos. O les da por ponerse... bueno, por ponerse lujuriosos y entonces es casi peor. Hasta violaciones pueden producirse. He visto muchas cosas aquí. Y esa mujer... me pone nerviosa. Ya sé que ella no tiene la culpa, pero... Es yugoslava. Creo que está así por algo que le hicieron unos soldados. Ya sabe lo que pasa en aquellos países: están continuamente matándose unos a otros. Pero ahora ella les está provocando. Está buscando algo. Bebida, supongo. Y ya sabe cómo conseguirla. Sí, esas mujeres siempre saben cómo pagar los favores, ya me entienden. Y no me miren así, háganme el favor. Yo no tengo la culpa de que las cosas sean como son. Yo no soy la causante de que ustedes se vean de esta manera. Al revés: yo trato de ayudarles. Pero es demasiado para mí. Mi marido no se encontraba bien hoy, pero no he querido dejar de abrir. No quería dejarles a ustedes en la calle. (*Pierde el resuello*) Óiganme, si les hablo así es porque ustedes me parecen distintos. Y porque estoy muy cansada. (*Rey negro*, 1997)

Ninguno de los demás personajes cree que Kigali sea un rey y que Boniface sea su secretario. Kalievsky incluso piensa que Kigali realmente ha matado al vagabundo Jim Ortega. Kalievsky y la misionera son los personajes que están más cercanos a Kigali y Boniface. La mujer yugoslava, con quien Boniface mantiene una relación basada en miradas, parece sentirse atraída por él. Los rusos, que forman una especie de gueto entre ellos, ven a todos los demás como enemigos. No existe, salvo entre Boniface y el rey Kigali, una relación de confianza entre ninguno de los personajes. Se observa una sensación constante de aprensión y de agresividad contenida, como si fuera imposible que toda esta gente pudiese integrarse entre sí.

KALIEVSKY: ¡Rusos de mierda! ¡Malditos borrachos comunistas muertos de hambre! ¿Por qué no os quedáis en Rusia? ¡Cabrones! ¿No habéis jodido ya el mundo bastante? (*Rey negro*, 1997)

[Las obras de Ignacio del Moral] nos hablan de la enorme dificultad del hombre de hoy para reconocerse en sus semejantes, de su incapacidad para establecer una relación sincera y desinteresada; obras que expresan el afán irreductible por recuperar una inocencia extinguida de este mundo que llamamos civilizado. (Caballero, Prólogo de *Rey negro*, 1997: 6)

En *Rey negro*, la construcción de los personajes es quizás más interesante que el propio conflicto planteado en la obra. Kigali y Boniface conforman el dúo protagonista: el amo respetable y el siervo que cumple las tradiciones de su pueblo al servirle. Un rey que puede ser soñador a lo Don Quijote. O dos personajes que pueden ser una radiografía en negativo de los protagonistas de *Luces de Bohemia*.

Dos figuras ridículas, tocadas por la grandeza de los seres que se aferran con dignidad a antiguos ideales de vida. Seres que no entienden de oportunismos, como don Quijote. Kigali, el rey negro, es un retrato en negativo de Max Estrella, los dos ciegos, los dos viviendo a expensas de sus criados, ambos destinados al abandono y la muerte. Pero lo que en Max es autodestrucción y nihilismo, en Kigali es esperanza y dignidad. (Joya, 1997)

Yo quería escribir algo que me alejara del registro coloquial, buscaba una cierta grandeza. [...] Por otro lado, hay reinicias no rehuidas de *Luces de Bohemia* o hasta del Quijote. (en entrevista 1)

Kigali es más soñador, mientras que Boniface es un hombre práctico y servil.

El sarcasmo acerca del poder y la religión está veteado de ironía. Sin ella, la figura del rey Kigali sería simple patetismo de un monarca honrado y sin fortuna. Por la ironía, los problemas trascienden el sicologismo simple de un mendigo que fue rey. Y la trágica grandeza del personaje le permite a Juan José Otegui una vigorosa profundización en los matices: bondadoso, tiránico, creyente, moralista, honrado. (Villán, 1997)

El registro actoral para interpretar estos personajes está en el realismo. El conflicto central de la obra nace de los deseos encontrados que tiene cada uno de estos personajes. El rey Kigali quiere volver a su país y a su corte, mientras que su secretario

Boniface quiere sobrevivir en el país donde están. A partir de este concepto inicial, el conflicto entre los dos personajes se va desarrollando de acuerdo con las situaciones con las que ambos se enfrentan.

En la obra podemos ver dos tipos de conflicto: el de relación (entre Boniface y Kigali) y el social (entre ambos y su entorno); este último nos conduce al desenlace de la obra, con la muerte de Kigali.

Insisto, pues: no hay victimismo. El sacrificio del protagonista obedece a una inexorable lógica dramática de la que se desprende, como en la buena tragedia ática, un vigoroso canto de fe en la dignidad del hombre. (Caballero, Prólogo de *Rey negro*, 1997: 8)

El conflicto básico de la inmigración es la ruptura con lo anterior y el establecimiento de lazos con lo actual. El conflicto entre Kigali y Boniface, por lo tanto, representa el conflicto general de los inmigrantes. El Rey Kigali, como mecanismo de defensa a la experiencia migratoria, niega cualquier tipo de diferencia entre su situación en el país de acogida y el de origen y cree, casi religiosamente, que va a regresar a su país y que todo volverá a la normalidad, mientras que Boniface racionaliza la pérdida —lo que implica una separación tajante entre componentes afectivos y cognitivos— y empieza a establecer lazos con el país donde ahora se encuentra. También es cierto que Boniface tiene menos por perder que el Rey, ya que en su país era solo un súbdito. Kigali, por otro lado, si abandona la idea de regresar a Ruanda, puede perderlo todo: su poder, su grandeza y su reinado.

Al final de la obra, cuando muere Kigali, mueren con él todos los lazos que conectan a los personajes con el pasado.

KIGALI: Boniface, ¿dónde estás? No veo nada... está oscuro, no tengo mis gafas...
¿Dónde estás, Boniface?! (*Rey negro*, 1997)

El espacio real donde se estrena la obra es el Teatro Olimpia del Centro Dramático Nacional, un teatro comercial que cuenta con una disposición espacial clásica. La obra está dividida por capítulos a partir de los espacios escénicos, es decir, cada capítulo termina cuando ocurre un cambio de espacio. La delimitación de ese espacio tiene, sin duda, mucha influencia cinematográfica. Estéticamente, al escribirla, el autor “tenía en mente la ópera, con un arranque como una obertura violenta, largos diálogos y escenas corales” (en entrevista 1).

La obra transcurre en una metrópoli desarrollada de Occidente, aunque nunca se diga qué ciudad es ésta. Este hecho nos lleva a pensar que la historia se desarrolla en los días de hoy. El espacio narrativo nos lleva a un universo de pobreza e indigencia, de suciedad y violencia dentro del ambiente urbano y moderno de la obra.

Razas humilladas, hombres perseguidos, lumpen sin ideología. Y un rey sin corona. He ahí el mundo violento y gritón de esta pieza de Ignacio del Moral: un mundo en escombros y una débil luz de esperanza en la mansedumbre de los señalados por la gracia divina. El desenlace es el que es y, desde el punto de vista dramático, no puede ser otro. (Villán, 1997)

De un entorno de violencia urbana, cuya acción acontece en los bajos fondos de una gran ciudad, surge una sobrecogedora parábola, cargada de magia y de poesía, sobre la posibilidad de la inocencia en un mundo como el nuestro. (Caballero, Prólogo de *Rey negro*, 1997: 7)

Para representar este universo lumpen, el autor utiliza cuatro espacios escénicos: el callejón donde ocurren los dos asesinatos, que está al principio y al final de la obra; el parque y la calle donde Kigali y Boniface pasan el día; y el comedor donde se encuentran con los otros indigentes. Ignacio no ofrece en el texto directrices para la utilización del escenario, sino que simplemente indica los ambientes donde transcurre la acción y describe sus personajes.

DOS. EN EL PARQUE.

Trinos de pájaros.

Sentado en un banco, con los ojos cerrados, Kigali toma el sol. Su aspecto es el de un vagabundo corpulento, maduro y negro. Kigali tiene los ojos cerrados, dejando que el sol bañe su rostro. Lleva unas gafas, una de cuyas patillas esta pegada con un esparadrapo.

Por el parque pasan viandantes: parejas, familias, corredores en chándal... Tras unos instantes de calma, entra Boniface. Es otro vagabundo negro y de edad similar, pero su complexión es mucho más ligera y su estatura menor. (*Rey negro*, 1997)

Rey negro es una obra realista y todos los eventos en ella descritos ocurren en un orden cronológico desde el principio hasta el final de la obra, sin *flashbacks*. A través de la obra, el autor deja claro que la acción dramática ocurre en un único día o, más bien, entre dos noches. Empieza en la noche en que un vagabundo es asesinado y termina en la noche en que matan al rey Kigali como venganza por el primer crimen.

La obra es lineal y su dramaturgia es circular: empieza con un asesinato y termina con otro, cerrando un círculo de causa y consecuencia.

BONIFACE: Mirad esto: Anoche apalearon a un vagabundo. Aquí cerca, donde los almacenes. Sufre lesiones graves.

KIGALI: ¿Quién lo hizo?

BONIFACE: (*leyendo*) "La víctima, un mendigo que se hace llamar Jim Ortega..."

[...]

BONIFACE: Perdóname, Rey mío. Te estás muriendo entre mis manos y no soy capaz de leerte los Salmos... No me oigas... no me oigas. Quiero que mueras sin saber hasta dónde llegó mi última traición. Muere ignorante; muere en paz, Rey mío. (*Rey negro*, 1997)

Al principio de la obra los personajes principales actúan prácticamente como si no hubiesen salido de su país de origen, como si no fuesen mendigos, y tienen la seguridad de que regresarán a su estado anterior.

BONIFACE: Sí, Majestad. Ya he terminado de lavar todo esto. Había mucho jaleo en la fuente. Una mujer se peleaba con otra porque decía que le había quitado el jabón. Estará

seco en seguida. Con este sol no tardará mucho. Siento haber tardado tanto. (*Rey negro*, 1997)

A medida que avanza la obra, el secretario Boniface empieza a notar que la idea de volver no tiene sentido y que no hay otra salida sino adecuarse a la nueva situación.

África queda lejos, cada vez más. La imparable velocidad de cambio que impone el escenario mundial ha dejado allí al individuo a medio camino entre una vida moderna inalcanzable y sus cada vez más difuminadas tradiciones. (Vasco, 1997)

El Rey, que al principio aparece muy seguro, empieza a temer que su secretario le abandone y, con él, pierda lo único que le resta de su reinado. Lo que hace a un rey son los súbditos, un monarca no reina sin ellos.

MUJER DE GRIS: Está bien. De todas formas, no entiendo por qué no puede ir él mismo a por su plato. Si no hay un poco de orden, esto se sale de su cauce. No habría forma de saber quién come una vez y quién dos. Cada uno debe ir a por su propio plato.

KIGALI: Déjelo ya, buena mujer. Él sólo cumple con su obligación. (*Rey negro*, 1997)

El Rey, que no quiere enfrentarse a la realidad, termina la obra asesinado, cuando esta realidad se impone sobre él. Y el secretario, que intenta adecuarse a su situación actual, poco a poco, va descubriendo cómo supervivir en ella, perdiendo la ingenuidad que tenía al principio de la obra. Ambos personajes tienen muchos matices y facetas. Kigali es bondadoso, soñador, noble y, a la vez, tirano, egoísta, terco... Boniface es servil, pero no sin un punto de indignación hacia su amo. En muchos momentos se puede percibir que Boniface se siente más avisado que su amo, a quien muchas veces trata como a un niño consentido.

KIGALI: Dime una cosa, Boniface: ¿a qué hora empiezan a dar la comida?

BONIFACE: A las doce. Aún falta un buen rato.

KIGALI: ¿Cuánto?

BONIFACE: No penséis en ello. Se os hará más larga la espera. Procurad distraeros. Si queréis, podemos acercarnos dando un paseo hasta...

[...]

KIGALI: (*se encoge de hombros*) Me hizo servicio mientras duró. ¿Falta mucho para las doce?

BONIFACE: (*rebusca en sus ropas*) Tengo por aquí el caramelo que nos dieron ayer. Tal vez os ayude a entretener el hambre. (*Rey negro, 1997*)

La situación de inferioridad del personaje de Boniface durante toda la obra hace que su protagonismo sea más leve y que el conflicto de relación sea mucho más suave, especialmente porque en ningún momento hay un cambio de estatus.

La insólita figura en estos bajos fondos de un mayordomo fiel también trasciende la idea de sumisión al poder. Toda sumisión puede desembocar en la rebeldía; mas la fidelidad perenne de Boniface no; una fidelidad de este calibre elimina el amor y elimina el odio. Personaje clave éste de Boniface, quizá la mejor creación en lo que conozco, de Ignacio del Moral. Interpretación clave la de Manuel Tejada que acaba convirtiéndose en la columna vertebral de *Rey negro*. (Villán, 1997)

La otra trama de la obra marca el conflicto de los personajes versus su entorno. Muy utilizado por Brecht en sus obras, el conflicto social es una manera de modernizar la tragedia griega, cuando los personajes se ven delante de un destino mayor que ellos mismos. En el caso de las tragedias griegas: los Dioses y sus designios. En este caso: el entorno social.

Igual que los trágicos, Brecht nos distancia de la injusticia, el terror, la violencia. Su pretensión está muy lejos de procurar la experiencia mística, pero la procedencia de su técnica para lograr fines contrarios deja poco espacio a las dudas. (Medina Vicario, 2000: 138)

La segunda peripecia precipita el desenlace de la obra en las dos tramas, que se unen en

este momento: el secretario abandona al rey Kigali en medio de la noche para estar con la chica yugoslava y, al estar solo, los indigentes latinos matan a Kigali como venganza por la muerte del vagabundo.

BONIFACE: Ponte las gafas, mi Rey; pónelas por si acaso: no vaya a ser que al llegar ante Dios no puedas ver su Rostro. Descansa, Kigali, rey de la tristeza, mártir del absurdo, negro muerto en una guerra de blancos que no es la tuya. Nunca te recibirá el presidente de los Estados Unidos, ni el Papa, ni el rey de España. Tal vez no te reciba ni Dios. (*Rey negro*, 1997)

5.1.3. Estructura ideológica

En la obra aparecen, fundamentalmente, cuatro aspectos extraídos de la realidad: la inmigración, la delincuencia, el racismo y la indigencia.

La inocencia, cuestionable, de rey descoronado y su grandeza pordiosera de mendigo acaba victimada. Las leyes del clan, de la marginalidad culposa, son éstas. No vale enfrentarse a ellas con la honradez divinizada y una fe tiránica y difusa. Es la ley selvática por la supervivencia, segregación natural de una sociedad feroz e injusta: la sociedad del capitalismo depredador. (Villán, 1997)

En este caso es obvio que el autor empatiza con sus personajes. Ignacio del Moral creó dos personajes a partir de un titular y sintió que podía desarrollarlos y comprenderlos. El cuento del rey que se convierte en mendigo o del mendigo que se convierte en rey ya ha sido muy utilizado a lo largo de la historia, desde las parábolas bíblicas hasta la literatura contemporánea. Es un planteamiento que siempre llama la atención. Ignacio del Moral ha decidido utilizar este mismo planteamiento, extraído no de un cuento sino de una historia real, y unirlo al candente tema de la inmigración. En la obra, el autor intenta dar voz a los diferentes partícipes del fenómeno de la inmigración, desde el inmigrante a la sociedad de acogida, pero escoge la faceta más dura para enseñar este fenómeno.

Aun en esos bajos fondos, el negro sigue siendo negro y discriminado: pero el odio de razas, la formación de grupos, la idea marxista de que el lumpenproletariat no tiene salvación, va más allá. Si pudieran, los matones adversos, los del bate de baseball, se encargan de devolver las cosas a su podredumbre. (Tecglen, 1997)

Como ya habíamos comentado, *Rey negro* es la segunda obra sobre el tema de la inmigración escrita por Ignacio del Moral. Según el autor, la primera obra, *La mirada del hombre oscuro*, fue escrita cuando sucedían los primeros casos de llegada de pateras

al país. En el año en que fue escrito *Rey negro* la inmigración ya era una realidad más común y el autor ha intentado dar una visión más cruda y real. Según el autor:

La primera sí, rotundamente: cuando la escribí era un asunto novedoso y que yo intuía que podía acabar por ser lo que desgraciadamente ha terminado por ser. El tema de los encuentros y dificultades para la comunicación está muy presente en otras obras, y también venía a cuento. Pero sí, quería ser una obra sobre la inmigración. (en entrevista 1)

En el primer caso, *La mirada del hombre oscuro*, el autor quería hacer una obra sobre la inmigración y quizás por eso el plano filosófico tenga más fuerza que la historia misma.

En el segundo caso, *Rey negro*, el autor quería solo contar una historia que le parecía fascinante, lo que hace que el texto sea menos maniqueísta, retratando el exilio y la migración como circunstancia vital de casi todos los personajes.

El teatro de Ignacio manifiesta una honda preocupación social que parece sólo poder resolver la firme reivindicación del individuo en su más alta condición de persona. Para ello, a veces, se sirve de personajes emblemáticos que encarnan una suerte de absoluta inadaptación al que les ha abocado su propia inocencia. Así KIGALI, nuestro rey negro. (Caballero, Prólogo de *Rey negro*, 1997: 6)

5.1.4. Reflexiones

Rey negro es una obra realista que, en el plano filosófico, trata de la inmigración. Se podría considerar una obra política y comprometida. El plano filosófico se siente y se percibe, pero lo que acompañamos como espectadores o lectores es la historia de dos seres humanos, con los cuales uno puede empatizar y comprender.

En ningún momento me he planteado: voy a escribir una obra sobre la inmigración, sino “voy a hacer una obra sobre un hombre que es rey y al mismo tiempo es un mendigo”. (Ignacio del Moral, *Las Puertas del Drama*, número 21, 2005: 19)

La obra de Ignacio del Moral nace de una necesidad de escribir sobre un tema de actualidad, que influencia la sociedad y que es relativamente nuevo para el autor. Él nos ofrece un retrato, una instantánea en un momento particular de la vida de dos inmigrantes. Una foto de familia donde vemos al inmigrante y la sociedad de acogida.

Todo inmigrante se siente un rey en su tierra y poco más que un mendigo en el país de acogida. Esta sensación psicológica por la que pasan muchos inmigrantes es la situación real del personaje de Kigali. Una situación atrayente y que puede ser fácilmente comprendida por el público.

En *Rey negro*, Ignacio del Moral mezcla los temas de la inmigración, el exilio y las matanzas en Ruanda, temáticas reales y contemporáneas. Esta última, también ha sido retratada en importantes obras como la película *Hotel Ruanda* (2004)⁵, de Terry George, que obtuvo diversas premiaciones y también está basada en hechos verídicos. En *Rey negro*, su autor humaniza los personajes principales hasta el punto que uno puede identificarse con ellos. Todo el entorno, por otro lado, es menos humano y más plano.

⁵ Ver más sobre el tema en: <http://www.labutaca.net/films/30/hotelrwanda.htm>

SUJETO: Pero ¿qué pasa? ¿Qué haces?

JOVEN 1: Pasa que eres mierda. ¡Eso pasa!

JOVEN 2: ¡Eso pasa! ¡Que eres mierda! ¡Mierda! ¡¡Mierda!!

Y blandiendo el bate, golpea el cuerpo aún tumbado, mientras repite la palabra como un sortilegio. (Rey negro, 1997)

Aunque a veces los diálogos se hacen muy largos y repetitivos y la escena parece no avanzar, la obra posee gran fuerza dramática.

La situación de inferioridad de Boniface hace que el conflicto de relación sea más débil. Un conflicto más fuerte, quizás con un cambio claro de estatus entre los personajes, haría que la obra fuese más trepidante y que el espectador estuviese totalmente entregado.

En *Rey negro*, podemos ver claramente descritos muchos de los temas tratados en anteriores apartados de este trabajo: la formación de guetos, la marginación, el duelo migratorio y los discursos de la sociedad de acogida. El autor da voz a dos inmigrantes, que son sus protagonistas, retrata la sociedad de acogida en su peor faceta y a los demás inmigrantes también, casi todos parte de un universo marginal y guetizado. La idea de adaptación a la nueva condición, defendida por el personaje de Boniface, prevalece. El autor enseña como posibilidad ideal (o soñada) el regreso al país de origen, una posibilidad que muere con Kigali. Tanto Kigali como Boniface no han migrado por problemas económicos, sino que se han visto forzados a abandonar su país para salvar sus vidas. El autor trata la inmigración desde un punto de vista extremo y pesimista, y deja trasparecer que la sociedad europea civilizada no está preparada para esta experiencia. El discurso de la obra, sin lugar a dudas, parte del eje del igualitarismo.

Ignacio del Moral es un hombre de teatro y apuesta por aquello en lo que cree, lo cual no es más que lo básico en un oficio que a veces se desdibuja buscando una transgresión vacía de contenidos. Entiende su trabajo por y para el escenario, donde ha tenido la oportunidad de verlo en muchas ocasiones, y se encuentra en un momento en el que no quiere supeditar su imaginación a los medios disponibles, lo que convierte sus textos en estimulantes invitaciones para un director [...] Nosotros hicimos nuestra, esta historia de amor para ustedes, recordando aquello de que el Teatro es el espejo de su tiempo, y nuestro siglo, que se acaba, se ve en el suyo con dificultad. (Vasco, 1997)

A diferencia de muchas de las obras comprometidas, que se quedan en el plano filosófico, *Rey negro* tiene la habilidad de acercar al público a sus personajes y a su vida, con lo que cumple la función de ser una obra comprometida, que discute y analiza los problemas contemporáneos a través de personajes universales.

5.2. *Bazar*, de David Planell (1997)

Local de estreno: Centro Cultural de la Villa y Casa Encendida. Duración: 80 minutos.



¿Para qué coño te sirve la forma de vida de un país del que sólo puedes salir nadando?

(*Bazar*, 1997)

Escrita por David Planell, *Bazar* fue la ganadora de la Segunda Edición del Premio de Teatro de Comedias Hogar Sur y se estrenó en 1997 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, dirigida por Francisco Vidal y producida por Pentación.

David Planell ha sido el ganador de la segunda edición del Premio de Teatro de Comedias Hogar Sur, fallado el pasado jueves en Madrid. El jurado, compuesto por José Luis Alonso de Santos, Andrés Amorós, Alberto Romero, Jacobo Cortines y Juan Custodio Cárdenas, destacó el valor de su obra, *Bazar*. (Diario *El Mundo*, 22 de febrero de 1997)

En diciembre de este mismo año, la obra fue representada en el Royal Court Theatre de Londres, inaugurando el Primer Festival de Autores Europeos. En el año 2003, la obra fue montada en la Casa Encendida por la compañía Apsel. Para la presentación en Londres y para el segundo montaje, el autor ha reducido el número de personajes y ha cambiado el final de la obra.

En su último montaje, la obra fue interpretada por Francisco Heras, Jesús Calvo y Juan

Martín bajo la dirección de Norma Martínez⁶ y con escenografía de Sebastián Bravo y Valerie Doehler.

David Planell presenta, los días 7, 8, 14 Y 15, en La Casa Encendida de Madrid, la obra de teatro *Bazar*, una comedia sarcástica sobre unos magrebíes afincados en el madrileño barrio de Lavapiés que están obsesionados con ganar un concurso televisivo.

Aunque la obra de Planell fue estrenada en 1997, en el Royal Court Theatre de Londres, esta será la primera vez que se vea en Madrid. *Bazar* recibió el II Premio Nacional Hogar Sur de Teatro de Comedias. (*Europapress*, 5 de junio de 2003)

La obra fue escrita después de un curso en el Royal Court Theatre Summer School. Anteriormente, David Planell había escrito y dirigido guiones de televisión (*Hospital central*, *El comisario...*) y de cine (*Héctor*, *La guerrilla de la memoria...*), pero casi todos sus textos propios podrían encajarse dentro del arte comprometido. Así que es natural pensar que su primera obra de teatro trataría de un tema contemporáneo y social, como es el caso de la inmigración.

Con el salmorejo de corbata, corro al ataúd de las charlas para ver a uno de mis guionistas-cortometrajistas favoritos hablando sobre el cine protesta o, como perifrásicamente han llamado, 'cine con causa'. David Planell, que acaba de terminar su primer largo titulado "La vergüenza" [...] David ha hecho una de las piezas más comprometidas del reciente cine español, su corto "Subir y bajar" sobre la violencia de género, en un género que como bien apuntó Galán, existe desde que el cine es cine. Para variar, poca chica, cosas de la hora de siesta, pero una cita para el recuerdo

⁶ Nota de interés:

El segundo estreno de la obra *Bazar*, en Casa Encendida, contó con la dirección de la peruana Norma Martínez que en este momento era una inmigrante en España. Casi todos los técnicos de la Compañía Apsel, que montó el espectáculo, eran inmigrantes. Según la propia directora en una entrevista al Diario *El Comercio* de Perú:

Mi padre era español y siempre había tenido ganas de vivir afuera por una temporada. Se juntaron varias cosas, una de ellas la situación política del país, que no era la mejor por la presencia de Fujimori y Montesinos. Tenía ganas de irme a aprender, a vivir experiencias fuera del país. Aquí ya había hecho "La fiera domada", "Hamlet", dos obras relevantes, pero quise cambiar de aires, nutrirme de otras experiencias nuevas. Fue en realidad una mezcla de varias cosas. Nunca pensé en quedarme ese tiempo. Fui por tres meses y me quedé 5 años porque diversas circunstancias me fueron instalando allí. Todo fue sucediendo. Allí se vive una experiencia muy fuerte. [...] En España he dirigido una obra llamada "Bazar". Allí aprendí de muchos. (en Internet 27)

cortesía de Chus: “Rodar es estar comprometido. Vivir es estar comprometido”. (en Internet 26)

David Planell ha recibido formación con escritores como Fermín Cabal, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero y José Luis Alonso de Santos. Y ha impartido cursos de Dramaturgia para Actores en el Centro de Nuevos Creadores, de Cristina Rota.

Bazar tiene dos finales: uno más amargo y otro más esperanzado. Al ganar el Premio de Comedias Hogar Sur, el jurado le sugirió que cambiara el final amargo que tenía por uno más amable, ya que se trataba de una comedia:

Precisamente por ser un premio de comedia se complicaron las cosas, porque Alonso de Santos, que estaba en el jurado, me cogió aparte y me dijo: mira, la obra está muy bien, al jurado le ha gustado mucho, pero ese final amargo, tan desesperanzado... ¿Qué te parece si das una vuelta a ese final y encuentras algo un poco más amable, más cómodo, más para irte a casa más tranquilo? Y como yo era joven y tenía muchas ganas de estrenar la obra y me parecía un regalo haber sido premiado, pues cambié el final y lo hice más esperanzado. Y no me arrepiento, se estrenó así y ya está. Pero luego he tenido la oportunidad de hacer ese montaje al que se refería Fermín y me he encargado de volver al original. (David Planell, *Las Puerta del Drama*, 2005: 20)

Además, también le han sugerido que añadiera a la obra los personajes de los gitanos, de los que se habla en la obra pero nunca aparecen, para darle más gracia. Como hemos visto, el autor ha hecho todos los cambios pero, después de ver la obra estrenada, decidió volver al final más amargo y quitar los personajes gitanos. Según el autor: “Es cierto que el primer final es menos cómodo y más áspero, pero cuenta lo que yo quería contar [...] Es una comedia atípica, pero es una comedia” (David Planell, *Las Puertas del Drama*, número 21, 2005: 20). Así que tanto para su representación en Londres, como para el segundo estreno en la Casa Encendida, la obra se representa con su final amargo, que es el que vamos a analizar en este proyecto.

5.2.1. Resumen

Los protagonistas son dos inmigrantes marroquíes, el tío tiene un bazar en Lavapiés y lleva mucho tiempo en España, y lo que quiere es integrarse, hablar y comportarse en español, reniega de su pasado, de sus raíces, adaptación a ultranza, y el sobrino, que ha llegado hace pocos meses, y es más rebelde, se resiste a abandonar su cultura. (David Planell, *Las Puertas del Drama*, número 21, 2005: 20-21)

Toda la obra transcurre en un bazar, en el barrio de Lavapiés, en Madrid. Empieza cuando Antón, una especie de buscón español, le propone a Rashid, un chaval marroquí que trabaja en el bazar de su tío Hassan, conseguir una factura falsa para engañar a una aseguradora. Hassan llega unos minutos después, hablando animadamente por teléfono. Rashid se niega a participar del engaño propuesto por Antón y Hassan entra con una noticia de las más sui géneris. Él había grabado un accidente de bici de Antón y enviado la grabación a un programa de televisión. Los de la tele han llamado ofreciendo dinero por las imágenes y avisando que el accidente grabado competiría por más dinero aun si fuese escogido por el público. Hassan le ofrece el cincuenta por ciento a Antón en caso ganen y Antón se pone eufórico por la perspectiva de ganar dinero tan fácilmente. Es entonces que vuelven a llamar de la tele diciendo que las imágenes eran tan buenas que parecían estar preparadas, por lo que habría que grabarlas otra vez de tal manera que pareciesen verdaderas. Nadie se lo puede creer, pues el accidente era absolutamente verdadero.

Ante la posibilidad de ganar dinero fácil, Hassan y Antón deciden reproducir el accidente y grabarlo otra vez. Así empieza el conflicto, y vamos acompañando todos los tejes y manejes absurdos de estos personajes para conseguir reunir a la gente que salía en el primer video y grabar otra vez el accidente. Rashid les ayuda, siempre muy escéptico. En el transcurso del texto, vemos todos los problemas y prejuicios entre los inmigrantes, los españoles y los gitanos del barrio, con mucho sentido de humor. Vemos las dos maneras

de ver la inmigración a través de Rashid y de Hassan. Y también acompañamos cómo todos los personajes, especialmente Antón y Hassan, van intentando engañarse mutuamente para sacar más ventaja de la situación. Al final de la obra, cuando el descontrol ya es absoluto, la tele llama avisando que ya no tienen presupuesto para pagarles y los personajes se enzarzan en una pelea física. Antón ahora quiere la factura de la tienda para engañar a la aseguradora, Hassan está endeudado con todo el barrio y Rashid, desesperado.

5.2.2. Análisis

Bazar es una comedia. Los personajes se ven enfrentados a las dificultades de la vida cotidiana, movidos por sus propios defectos, en un texto que hace escarnio de la debilidad humana.

El humor absoluto es una de las pocas cosas capaces de engrandecernos. No se dude: lo que más nos diferencia del resto de las especies es nuestra capacidad para reírnos de nosotros mismos. (Medina Vicario, 2000: 83)

Como muchas obras contemporáneas, no se trata de una comedia pura, con todas sus características, sino de una comedia con presencia de otros géneros. En este caso, y como ya habíamos comentado antes, el final se muestra de manera dura y amarga. Normalmente en una comedia, aunque el final sea duro, este se presenta de una manera graciosa y liviana, lo que no ocurre en *Bazar*, ya que el autor desea claramente enviar un mensaje a su público y piensa que un final más amable quitaría la fuerza de este mensaje.

Bazar sigue un camino innovador, tanto por el tema (el mestizaje de distintas culturas y la influencia social de la televisión) como por el estilo, fresco y actual, que parece conectar con algunas tendencias renovadoras de la nueva comedia. (Pascual, 1997)

Hay mucho cliché a la hora de presentar a estos personajes. Mi obra también refleja la inmigración africana, marroquí en este caso, y he tratado de no ceder a estos tópicos... burlescos... (David Planell, *Las Puertas del Drama*, número 21, 2005: 20)

La obra puede ser dividida en tres actos, con dos peripecias o dos puntos de giro (Aristóteles, 2001:39), que marcan el final del primero y del segundo acto. Podemos distinguir fácilmente la estructura clásica en la obra. El primer acto es una presentación de la historia, el segundo acto desarrolla el conflicto y el tercer acto nos revela el desenlace. El autor divide la obra en dos partes a partir de un concepto temporal, ya que la obra

trascurre en dos días.

Existen tres personajes en la obra: Hassan, Antón y Rashid.

Un personaje cómico tiene que ser lo bastante interesante para interesar al público, lo suficientemente significativo para no ser insignificante y, a la vez, tiene que tener una estudiada ligereza, para dar posibilidad de desarrollo a unos conflictos relativamente dramáticos sobre el escenario. [...] Muchas comedias rozan la tragicomedia y el drama. (De Santos, 1998: 460)

Hassan es un comerciante marroquí de 55 años que, a diferencia de su sobrino Rashid, ha cortado todos los lazos con su país y, de una cierta manera, lo desprecia. Este personaje ha pasado por lo que se podría llamar una integración a ultranza dentro de la sociedad española.

Hassan es el protagonista que empuja la acción. Él quiere ganar dinero con el vídeo y, además, salir en la tele para que sus compatriotas le vean. Es quien lleva la grabación falsa hasta el final, hasta el último extremo.

HASSAN: (*a Antón*) Tranquilo, hostia. Tú vas a cobrar, Fali va a cobrar, el frutero va a cobrar. Así que vamos a hacer de una vez ese puto vídeo. ¿Tú conduces? (*Bazar*, 1997)

Rashid aún mantiene lazos muy fuertes con su país. Es un joven de 18 años y el personaje más ético de los tres.

RASHID: Hassan, me has engañado. La historia del billete no es cierta.

HASSAN: ¿Qué?

RASHID: La historia del billete. Se la conté a Mustafá. Él me lo dijo. Todo el mundo en Tánger conoce esa historia. La famosa historia del valiente moro que se comió el billete. Los niños cuentan esa historia a los turistas. (*Bazar*, 1997)

Antón es un granuja que vive buscando una manera de ganar dinero fácil. Es el compañero de Hassan a la hora de grabar el vídeo y está dispuesto a herirse gravemente con tal de ganar el concurso y el dinero de la tele.

ANTÓN: Pues ya llevo veinte días. Tiene más pintadas que la puerta de un cagadero. La escayola es otro mundo, tío. Y encima en el derecho. No te puedes imaginar lo jodido que es, después de quince años, aprender a hacerme pajas con la izquierda. Con un poco de suerte me la quitan la semana que viene. Bueno, ¿qué? (*Bazar*, 1997)

Hassan y Antón son antihéroes, personajes de baja calidad moral que encarnan los vicios y defectos de los seres humanos (la mentira, la avaricia, la ganancia, etc.). Se podría decir que Hassan es una especie de Tartufo, que finge vivir valores que en verdad no tiene, y Antón, el Buscón de Quevedo, sin ya casi ninguna moral, persigue su bienestar aunque sea a costa del daño de los demás. Rashid es una especie de voz de la conciencia, que está constantemente diciendo que lo que los demás hacen no está bien. Rashid antagoniza con los dos, aunque el mayor antagonista de la obra es la situación, el barrio y la sociedad.

HASSAN: Oye, aquí no es como en Marruecos. Este no ha estado en Bélgica. Ni en Suiza. En Europa trabajan. Aquí hay que trabajar. Cualquiera puede estar sentado durante horas poniendo precios. Pero yo necesito a alguien que lleve la tienda. (*Breve pausa. Rashid no contesta*) Oye, yo quiero a tu padre como a un hermano.

RASHID: Es tu hermano. Por eso trabajo catorce horas diarias. (*Bazar*, 1997)

El conflicto general de la obra está marcado por la lucha de Hassan y Antón, ayudados por Rashid, versus todos los problemas para conseguir grabar el vídeo del accidente para la tele. Es un conflicto de situación, los personajes aspiran a una posición económica, social y personal mejor, pues son prisioneros de su situación y ven, en el dinero fácil que ofrece la televisión, una salida para sus angustias.

RASHID: ¿Vas a hacerlo otra vez?

ANTÓN: Hassan dice que les gusta. ¿Les gusta o no les gusta? Porque si hay que hacerlo yo lo hago.

HASSAN: No les gusta. Les encanta. Lo vamos a hacer. Y vamos a ganar.

ANTÓN: Joder, si fuera una plancha a vapor... Pero son dos kilos. (*Bazar*, 1997)

Además del conflicto general de la obra, hay un conflicto de relación entre Hassan y Rashid, pues cada uno piensa de manera diferente con respecto a su país de origen. Hassan le ha dado la espalda a Marruecos, mientras que Rashid prefiere seguir viviendo como si aún estuviese allí. Según lo que hemos visto en el apartado de análisis psicosocial de la inmigración, ambos se valen del mismo mecanismo de defensa respecto al duelo migratorio: la idealización: en el caso de Hassan, idealizando el país de acogida, y en el caso de Rashid, idealizando el país de donde viene.

RASHID: Bbat M'stafa Yarya â cul âam.

HASSAN: Rashid, te lo he dicho mil veces: no me hables en árabe.

RASHID: Todos vuelven en verano, pero tú nunca vuelves.

HASSAN: Hace diez años que vivo aquí. Yo antes también volvía, pero después me di cuenta. Aquí ellos viven como ratas. (*Bazar*, 1997)

En cuanto a los discursos de la sociedad de acogida, podemos encajar el personaje de Antón en el “proteccionismo ambivalente”, pues valora más lo nacional aunque ve a los trabajadores extranjeros como iguales y competidores, quizás porque convive con extranjeros en su barrio y ellos son parte de su día a día.

Hay una serie de otras personas citadas en la obra, pero que nunca aparecen. Son la gente del barrio: los viejos jubilados del Madrid profundo que están siempre en la plaza, los

árabes que venden hashish, la gitana que vende flores, el gallego del bar, el frutero y la “tía buena” del mercado. Ellos simbolizan la multiculturalidad del ambiente donde conviven los personajes y representan los conflictos generados en esta convivencia.

HASSAN: Escucha, vas a la calle y los buscas. A todos. Hace media hora estaban en el bar del gallego. Les dices que esperen, que vamos a repetir. Yo bajo enseguida.

RASHID: Qué cabrón, el gallego ese.

HASSAN: En quince minutos abajo todo el mundo. El frutero, Fali la gitana, los viejos...

RASHID: Los viejos imposible. Estaban mareados. Han estado ocho horas al sol haciendo crucigramas...

HASSAN: No importa, hay muchos viejos. O mejor, fuera viejos. Es igual. Chocas con el banco y ya está. Sin viejos. La hostia es lo que importa, ¿no? Oye, muévete. (*Bazar*, 1997)

En *Bazar*, los protagonistas son gente común y corriente y representan un arquetipo, sea el de mentiroso, charlatán, fanfarrón o pícaro; los personajes son también inocentes e inconscientes. Al final de la obra ni Hassan ni Antón consiguen sus objetivos y reciben un castigo.

El espacio real donde transcurre la obra es el Teatro de la Casa Encendida, un espacio cultural, alternativo, pero muy conocido y frecuentado. El auditorio del Centro Cultural Casa Encendida cuenta con una disposición espacial clásica con el patio de butacas delante del escenario. Toda la acción de la obra transcurre en la trastienda de un bazar árabe, en la ciudad de Madrid, en los días de hoy. El autor describe un único espacio escénico repleto de cajas y objetos de todos los tipos y tamaños. El espacio interior descrito por el autor también simboliza el espacio exterior del barrio, formado por gente de diferentes orígenes y tipos. En las acotaciones de la obra, el autor describe minuciosamente el espacio, la sensación de aglomeración que debe pasar el público y los

pocos muebles que hay en él:

En medio del desorden de la trastienda hay apiladas cajas de diferentes tamaños y mercancías: radio casetes, pequeños electrodomésticos, baratijas, relojes, camisetas de estampados chillones en perchas amontonadas, y muchas cosas que nunca llegaremos a ver porque las cajas lo ocupan todo. Pocos muebles. Una pequeña mesa. Una puerta comunica con la tienda y una ventana da a la calle. No hay otras salidas. (*Bazar*, 1997)

El bazar de Hassan está localizado en el madrileño barrio de Lavapiés, un espacio donde conviven españoles e inmigrantes de diferentes orígenes:

Esta zona concentra el más elevado número de culturas diferentes por metro cuadrado. Llevan en España mucho tiempo y, con no poco esfuerzo, han conseguido asentarse en la gran ciudad. Lavapiés y Tetuán son los dos ejemplos más vivos. En el primero predominan los africanos. En el segundo los latinoamericanos. Hombres allí, mujeres aquí. En ambos casos han levantado los barrios con sus comercios, sus centros religiosos, sus organizaciones, sus lugares de ocio... Ellos dicen que no están en un gueto, sino que es su modo de defensa para no perder sus identidades culturales en una sociedad muy distinta a las suyas. Y, salvo excepciones, se entienden bien, aunque vengan de pueblos que distan miles de kilómetros y en algunos locales los miren con desconfianza. (Diario *El Mundo*, 31 de octubre de 1999)

Bazar es una obra realista, lineal y todos los eventos en ella descritos ocurren en un orden cronológico desde el principio hasta el final de la obra, sin *flashbacks*. A través de la obra, el autor deja claro que la acción dramática ocurre en dos días consecutivos: el día en que reciben la llamada de la tele y el día de la grabación.

Al principio vamos descubrimos quién es y cómo es cada personaje. Antón es un granuja, Rashid es un chaval ingenuo que flirtea con la marginalidad y Hassan, el riguroso y escrupuloso dueño del bazar. La primera peripecia ocurre cuando llaman de la tele diciendo que dan dinero por la grabación que Hassan hizo de un accidente de Antón, pero que quieren una grabación que parezca más verdadera. Es cuando empieza el conflicto y, poco a poco, vamos descubriendo otra faceta de Hassan, mucho menos noble de lo que parecía en un primer momento.

HASSAN: Me han llamado, ahora mismo. Por teléfono. Entraba por la puerta...

ANTÓN: ¿Buenas noticias?

HASSAN: El vídeo. Lo han seleccionado. Me han llamado de la televisión. Les ha gustado. Increíble.

ANTÓN: Hassan, no me digas que has mandado un vídeo a la televisión.

RASHID: ¿Un vídeo?

HASSAN: La hostia.

ANTÓN: Sí, debe ser la hostia, sí.

HASSAN: No. La bicicleta. La hostia con la bicicleta. La han seleccionado. (*Bazar*, 1997)

Utilizando un supuesto dinero que ganarían de la tele, Hassan moviliza a todos para grabar otra vez el accidente, con toda la gente del barrio que estaba en la primera grabación. Como parte de las sub-tramas, tenemos a Antón, que intenta convencer a Rashid de robar una factura de su tío, y el conflicto entre Hassan y Rashid sobre la manera como cada uno encara la inmigración.

Poco a poco, a medida que avanza la obra, vamos descubriendo las otras facetas de Hassan:

ANTÓN: ¿Sabes una cosa? Anoche vi el programa. No eran cincuenta, eran cien mil.

HASSAN: ¿Qué?

ANTÓN: La selección del vídeo. Pagan cien mil por vídeo seleccionado. La primera criba. Son cien mil.

HASSAN: ¿De qué estás hablando?

ANTÓN: Tú me dijiste que eran cincuenta por la selección. No te hagas el sueco. No son cincuenta. Son cien. (*Bazar*, 1997)

Al entrar en el conflicto, la obra va creciendo como una pelota de nieve cuyo único

destino es aplastar a los personajes. La grabación tiene que repetirse cinco veces, descubren que la única grabación que quedó bien sale oscura en el vídeo, deciden grabar por la noche... Y, finalmente, ocurre la segunda peripecia cuando la tele llama para decir que ya no hay presupuesto para pagarles por la imágenes.

HASSAN: Han llamado de televisión. Estamos fuera de presupuesto.

ANTÓN: Fuera de presupuesto... ¿Y en cristiano?

HASSAN: Han cerrado presupuesto y estamos fuera. No van a pagar ni un duro por el vídeo. (*Bazar*, 1997)

A partir de este momento, la obra se precipita hacia el final. Todo el barrio cobra lo que les fue prometido por la grabación, Antón exige la factura de la tienda para seguir con el plan y Hassan insiste en grabarlo, aunque no les paguen de la tele. Es entonces que descubrimos que esta grabación es, en realidad, la manera que Hassan encontró de regresar a Marruecos, aunque sea por televisión. La obra termina cuando Antón se pelea con Hassan por la factura y Hassan se la come. Antón le da una paliza y Rashid es el único que le ayuda.

En el momento en que Hassan se come la factura, recordamos un evento anterior de la obra, cuando Hassan cuenta que un día se comió un billete de tren, simbolizando su orgullo propio frente a una sociedad racista.

HASSAN: Hace ocho o nueve años yo vivía en las afueras. A treinta kilómetros. Todos los días venía en tren. Un día subieron al tren dos señoras y se sentaron enfrente de mí. A medio metro, como tú y yo ahora. Yo leía el periódico. Las señoras me miraban. Sin parar. Todo el rato mirando fijamente. Después empezaron a hablar en voz baja. Bsbsbsbsbs... Los moros por aquí, bsbsbsbs... los moros por allá. Espera. "No hay derecho", decía una, "esto está lleno de africanos". El revisor entró en el vagón pidiendo billetes. Cada vez hablaban más alto. "Nos quitan el trabajo". Ese tipo de cosas que me sacan de quicio. Hablaban de mí como si yo no estuviera delante. Y la otra: "Mi hijo lleva dos años en paro. No hay derecho. Moros de mierda. ¿Por qué no se quedarán en su país?". Bla, bla, bla... El revisor estaba detrás de nosotros. Una de ella ya tenía su billete preparado. Justo antes de que llegara, me eché hacia delante,

cogí el billete de la señora y me lo metí en la boca. (*Bazar*, 1997)

Aunque la historia que cuenta Hassan no sea verdadera, es esencial para remarcar el orgullo perdido del personaje por la manera como se integró en la sociedad de acogida, la manera como fue simplemente asimilado.

La obra es una comedia, con todas las líneas de una comedia clásica, incluso con el castigo final para los personajes que encarnan el defecto, pero, a diferencia de las comedias tradicionales, este final se hace duro y amargo. Es un final dramático, dentro de la estructura cómica, que busca enviar un mensaje al público.

HASSAN: Rashid, me comí la factura.

RASHID: ¿Qué?

HASSAN: Quería la factura. Y me la he comido.

RASHID: ¿Te comiste la factura?

HASSAN: Te lo juro. Wallah el áadim. (*Bazar*, 1997)

5.2.3. Estructura ideológica

En la obra aparecen, fundamentalmente, cuatro aspectos extraídos de la realidad: la inmigración, el racismo, la delincuencia y el poder de los medios de comunicación.

El tema principal de la obra es la inmigración, presentada de dos formas distintas: la del viejo que se olvida de su país natal y la del joven que quiere regresar a él. El autor representa la sociedad de acogida como un grupo humano escaso de valores y principios. El personaje de Hassan, que desea ser parte de esta sociedad, también ha perdido muchos de sus principios. El personaje retratado con más amabilidad es el de Rashid, que a su vez idealiza el país de donde vino. También es importante matizar, según lo que hemos visto en el apartado psicosocial, que la actitud de Rashid, que no establece lazos con el país de acogida, también es psicológicamente problemática para el inmigrante.

El personaje que me interesa es este hombre mayor, de 55 años, porque representa un tipo de hombre que se olvida de sus raíces y a mí eso me parece muy interesante. (David Planell, *Las Puertas del Drama*, número 21, 2005: 21)

En el texto también hay una crítica muy clara a los medios de comunicación y a su poder en nuestra sociedad. La tele paraliza a todo el barrio para grabar a un hombre que se da una hostia. La situación no podría ser más ridícula y la crítica más clara.

Me parecía muy curiosa esa idea de un hombre que quiere integrarse en la sociedad a través de la televisión. [...] Lo que pasa es que hay muchas lecturas de los inmigrantes como pobres, simples, obligados a hacer cosas que no quieren, muy elementales, y yo he querido hacer un personaje más verdadero, más complejo, contradictorio, paradójico a veces. (David Planell, *Las Puertas del Drama*, número 21, 2005: 21)

El personaje que lleva la mayor parte de la acción de la obra es Hassan. De esta manera, el autor ha decidido exponer el conflicto desde el punto de vista del inmigrante.

Bazar, a pesar de ser una comedia, nos ofrece una visión dura de la inmigración. El único personaje visto por el autor con benevolencia es el joven Rashid, mientras todos los demás, como el marroquí que niega su pasado y la sociedad de acogida, están corrompidos. Al final de la obra, cuando Hassan se come la factura y se une a Rashid, el autor simboliza un regreso de este personaje a sus orígenes. Con esto, hace una crítica a la sociedad española actual y a la manera de asimilación de los inmigrantes.

En *Bazar*, al cambiar el final de la obra por uno más amargo, el autor quería que el público conservara más presente el plano filosófico de la obra. Si bien durante toda la obra el humor ocupa un primer plano, ello no significa que el lado filosófico no sea percibido.

Goldoni decía que la comedia fue creada para corregir los vicios y poner en ridículo las malas costumbres. Lessing consideraba que la comedia trata de corregir defectos a través de la risa [...] a modo de método preventivo, para evitar que lo adquiramos los demás. (De Santos, 1998: 462)

5.2.4. Reflexiones

Bazar es una obra realista que, en el plano filosófico, trata de la inmigración. Se podría considerar una obra política y comprometida que trata de un tema difícil a través de la comedia.

Aunque la comedia sea muchas veces considerada un género menor, algunas de las mayores críticas sociales y políticas a lo largo de la historia fueron realizadas a través de la risa, como en las emblemáticas obras del cine *El gran dictador*, de Chaplin, y *Ser o no ser*, de Lubitsch, que denunciaban el nazismo, o la obra teatral *Pic-Nic*, de Fernando Arrabal, sobre la incongruencia de las guerras. Aunque menos premiada y respetada por la crítica especializada, la comedia puede ser un potente medio de denuncia social.

Así que David Planell ha escogido probablemente la manera más difícil de tratar el tema y, seguramente, la manera más agradecida por el público. Tratar un tema dramático, de forma dramática, probablemente es más fácil que de forma cómica. Y esto tiene mucho mérito. Según el autor Fermín Cabal, hablando sobre la obra de Planell, en la *Mesa de Autores Sobre la Emigración*:

Visto en frío parece mentira que nos atrevamos a hacer reír con cosas que están llenas de dolor, pero yo creo que ahí está el desafío, y en su obra yo veo que eso se ha conseguido, que la obra está llena de humanidad, con todas sus consecuencias, las carencias de los personajes, sus limitaciones, están dispuestos a mentir, a robar, pero también están atentos a sus intercambios afectivos, todo les importa, y nos importa a los espectadores, y ahí creo que radica la complejidad que necesita la buena escritura dramática. (*Las Puertas del Drama*, número 21, 2005: 21)

La decisión de ambientar la obra en el barrio de Lavapiés es esencial para exponer una sociedad multicultural en tensión constante, guetizada y, a la vez, donde personas de diferentes orígenes están obligadas a convivir en un mismo espacio. Una situación

enseñada, por ejemplo, en la película *Crash* (2004)⁷, de Paul Haggis, donde personas de diferentes razas y orígenes conviven día a día y dejan trasparecer todo los prejuicios que existen en la sociedad norteamericana. Una representación clara del “nuevo racismo” descrito anteriormente, mucho más conectado con el origen que con la raza.

La decisión del autor por un final amargo está claramente relacionada con su deseo de enviar un mensaje al público, aunque un final cómico no eliminaría necesariamente este mensaje. El plano filosófico, la crítica a la sociedad actual y a la manera como asimila la inmigración está presente en toda la obra, sin hacer necesario el uso excesivo de elementos trágicos o dramáticos.

Yo creo que la comedia es una indagación en la desdicha de los personajes. Y en el teatro de hoy creo que ya nadie se asombra, que los géneros ya no son como antes, de una pieza. (David Planell, *Las Puertas del Drama*, número 21, 2005: 21)

⁷ Ver más sobre el tema en: <http://www.labutaca.net/films/31/crash.htm>

5.3. *La mujer invisible*, de Kay Adshead (2002)

Local de estreno: Círculo de Bellas Artes. Duración: 1h. Traducida al español por Carla Matteini.



En la cama contemplo el pequeño rectángulo gris, los jirones de nube europea, y lloro.

(La mujer invisible, 2002)

En agosto del año 2000 se presentaba en el Festival de Edimburgo la obra *The Bogus Woman*. La repercusión del estreno fue muy grande y poco tiempo después la misma obra se representaba en el *Bush Theatre* de Londres. El texto, obra de la prestigiosa dramaturga y actriz inglesa Kay Adshead, fue publicado por la Editorial Oberon Books y difundido radiofónicamente por la BBC Radio3. La obra presenta una denuncia de la situación de los inmigrantes africanos en Europa.

La obra sigue siendo montada en Inglaterra, seis años después de su estreno:

Leicester Haymarket Theatre's production of *The Bogus Woman* is a powerful political play, which uses poetic language that is both brutal and beautiful.

Award winning actor Sarah Niles plays 48 different characters in 90 minutes, offering an insight into the human experiences behind this internationally relevant and sensitive issue.

It's 1997, a distressed and beaten African woman is interrogated at Heathrow, unable to explain how she arrived there.

This nameless individual is locked up in Campsfield Detention Centre and becomes involved in the protests that led to the trial of the Campsfield Nine, the group of refugees who were accused and acquitted of rioting at the centre. (*BBC Previews*, 24 de mayo de 2006)

En el año 2002, por encargo de la Compañía Teatral L'om-Imprebís, Carla Matteini ha adaptado el texto al español. Nacida en Florencia y afincada en Madrid, Carla ha estudiado Filología clásica en la Universidad de Roma, y posee titulación superior en inglés, francés e italiano. Se ha especializado desde hace más de 30 años en la traducción, adaptación y dramaturgia de textos teatrales, especialmente en teatro contemporáneo.

Carla, que ya había traducido textos de Dario Fo y Berkoff, entre muchos otros, ha realizado más que una traducción, adaptando las características y el contexto de la obra a la actual realidad de la inmigración en España.

La versión castellana muestra toda esta riqueza dramática, que propone un hermoso reto para el trabajo de la actriz. Sobre el marco de un relato coloquial y poético se tejen narraciones y evocaciones líricas, dolores e ironías, soliloquios y canciones, diálogos y hasta escenas corales. (Henríquez, 2002)

La obra fue estrenada⁸ en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 20 de febrero de 2002,

⁸ Nota de interés:

interpretada por la actriz brasileña Rita Siriaka, bajo la dirección de Santiago Sánchez y con escenografía de Dino Ibáñez.

La obra original tiene su origen en las noticias sobre el motín que hubo en 1997 en un centro de detención británico⁹:

La autora y actriz Kay Adshead, que escribió esta obra a raíz del motín que hubo en 1997 en el centro de detención británico de Campsfield, conoció a alguno de quienes fueron sus protagonistas, y participó en una campaña para forzar su cierre. *La mujer invisible* se estrenó en Edimburgo por The Red Room, compañía empeñada en hacer un teatro comprometido: la práctica totalidad de los críticos de Londres y de la capital escocesa le dieron cuatro estrellas, se deshicieron en elogios, y alguno ironizó sobre la conveniencia de que acudieran a verla el ministro de Interior y sus subordinados. En febrero, se puso en escena la traducción castellana de Carla Matteini, en un montaje de Santiago Sánchez, interpretado por Rita Siriaka, que figura entre lo mejor y más contundente que se ha hecho en Madrid esta temporada. (Vallejo, 2002)

La adaptación nace del deseo de la compañía L'om-Imprebís de tocar en el candente tema de la inmigración, que era de gran actualidad en el momento del estreno de la obra.

Próxima a cumplir los veinticinco años de trayectoria desde sus inicios en Valencia en 1983, L'om Imprebís ha consolidado un repertorio que combina dos líneas de acción: montajes de reconocidos textos europeos y una línea de creación en directo sobre el arte de la improvisación. Su director, Santiago Sánchez, está caracterizado por combinar espectáculos con una vocación directa al público con trabajos de improvisación y con la

El montaje del L'om Imprebís fue preestrenado en Guinea Ecuatorial. El equipo se trasladó hasta ahí para estar más en contacto con África. Según la actriz Rita Siriaka:

Fue muy interesante haber estado en un país africano. Pude imaginar determinadas situaciones que ocurren en la obra desde el punto de vista de alguien que vivía ahí. La forma que tienen de encarar los problemas fue lo que más me llamó la atención.

[...]

En Guinea Ecuatorial hablan el español de una forma muy especial, y cuando terminé mi primera función ahí, me dijeron: “ay, el final de esta obra es penoso, penoso”. (en entrevista 4).

⁹ Sobre el tema:
http://www.theredroom.org.uk/textonly/txt_bogus_woman.htm

denuncia social de la realidad actual.

5.3.1. Resumen

Una poeta y periodista negra, huida de una pseudo democracia africana, se sube al escenario y nos cuenta. Que la han pillado con un pasaporte falso en un aeropuerto europeo. Que la han enviado a un centro de internamiento, donde no puede ni salir al patio. Pero, ¿por qué no se ha quedado en su país, y viene donde no hay sitio para ella? (Vallejo, 2002)

La mujer invisible es la historia de una escritora y periodista de un país africano que acaba de llegar a Europa. Es arrestada en el aeropuerto por llevar un pasaporte falso y pide asilo político. Ella explica a las autoridades que huye de su país porque fue perseguida, violada y su familia asesinada, después de que ella escribió un artículo en un periódico local. A partir de ese momento, la burocracia europea va a negar su condición, pasando por un largo calvario de humillaciones en la cárcel y en las instituciones públicas, hasta acabar rodando por las calles de una de nuestras ciudades sin papeles y sin identidad. La obra termina cuando le niegan el asilo político y la devuelven a su país, donde es asesinada por los soldados del dictador de turno.

5.3.2. Análisis

La mujer invisible es una tragedia, sin duda. La protagonista está ante una realidad que la sobrepasa. Frente a esto, sus objetivos son inalcanzables. Pero esta realidad que sobrepasa al personaje no debe verse como un destino trágico, sino como una desgracia producida por el ser humano.

Después de los griegos, la tragedia renace en el teatro occidental en Inglaterra, con autores como Marlowe y Shakespeare, cuando:

Los terribles dioses han sido sustituidos por humanos libres, tan crueles, cuanto menos, como las deidades [...] La catarsis ante los acontecimientos no dirigirá la mirada colectiva hacia el cielo, sino hacia la realidad humana que provocó los acontecimientos. (Medina Vicario, 2000: 49)

A pesar de que lo que quiere la protagonista no es algo imposible —conseguir vivir en Europa como exiliada política— desde el principio el texto nos deja claro que su objetivo es inviable y no es una sorpresa descubrir que, al final, la protagonista muere en manos de los soldados que la perseguían en su país.

Los mataron a todos ante sus ojos, a ella la violaron y se la llevaron. Ahora ha cruzado el mar y se encuentra detenida con otros inmigrantes, en espera de que le concedan el estatuto de refugiada. Pero en el centro donde la han ingresado hay una revuelta, y los papeles que pueden probar la veracidad de lo que dice desaparecen... (Vallejo, 2002)

La obra puede ser dividida en tres actos, con dos peripecias o dos puntos de giro (Aristóteles, 2001:39), que marcan el final del primero y del segundo acto. Aunque la estructura clásica no está seguida a raja tabla, podemos identificar su presencia en la obra. El texto empieza con el conflicto en marcha, lo que algunos especialistas llamarían empezar con marcha atrás. En la primera escena vemos a la inmigrante arrestada en el

aeropuerto y, a medida que avanza la obra, vamos obteniendo datos de su situación anterior y de cómo ha llegado a este punto. Es decir, la obra no empieza mostrando una situación armónica sino, por el contrario, comienza en plena tensión.

MUJER:

¡No me diga lo que tengo que hacer! ¡Quíteme la mano de encima!

Sí, tengo pasaporte. No sé, en mi bolsa, en mi bolsa.

No... No...no sé cómo me llamo. (*La mujer invisible*, 2002)

La obra es un monólogo, pero está poblada de personajes, todos interpretados por una sola actriz. Los diferentes personajes se manifiestan a través de cambios de luces, voces e interpretación de la actriz.

Una sola interprete debe multiplicarse en actriz y varios personajes; hacer pasar meses en minutos, cruzar desde el África masacrada a la Europa autosatisfechas, recorrer aeropuertos, calles y cárceles, hasta poblar el escenario de las decenas de seres que componen su vida y que encuentra en su tragedia de ser rechazada, negada, exterminada al fin. (Henríquez, 2002)

Según la actriz Rita Siriaka:

Primero estudié cómo podría ser cada personaje y, a partir de ahí, imaginé que toda la obra era una Sinfonía. Cada personaje tenía su propia melodía, más o menos intensa, siempre diferente una de la otra. Realmente me guiaba por una música silenciosa que ubiqué dentro de mí. Cuando tenía que pasar de una escena dramática a otra más cínica o más serena, cambiaba completamente la energía. Tipo: estoy en medio de una angustia total, pero el policía que va a entrar ahora en escena está tranquilo, en otra onda, y cambiaba el registro y la intensidad. Los colores también ayudan. Una escena azul, otra roja, negra... Y claro, el público. No había cuarta pared, así que yo les miraba y miraba a los ojos a los que estaban mas cerca. Miraba y veía sus reacciones. Muchas veces, después de la función, alguien venía a saludarme y se sorprendía cuando le decía que le había visto y sabía cuál había sido su reacción. (en entrevista 4)

La protagonista recibe la denominación de MUJER y está descrita como “una joven negra, maquillada, con un bonito vestido de algodón y una bolsa” (*La mujer invisible*,

2002). Además, por el texto, podemos intuir que se trata de una mujer inteligente, guapa y joven. Su protagonismo es claro y el personaje pide, a lo largo de toda la obra, no volver a su ciudad natal y quedarse en Europa, en este caso en España. Los demás personajes, en su mayoría, representan a los antagonistas. Son los guardias, celadores, médicos, interrogadores, etc. Ellos le dicen sistemáticamente que lo que quiere no es posible.

MUJER COMO POLICÍA DE ADMISIÓN 1:

Por ahora no encontramos ninguna evidencia que fundamente su solicitud de asilo.
(*La mujer invisible*, 2002)

Hay también personajes que, en un primero momento, parecen sus aliados pero que, poco a poco, la van abandonando o intentando aprovecharse de ella, como el abogado, su amiga Clara o el vecino. Todos representan la sociedad de acogida y la manera como la sociedad europea recibe a los inmigrantes. También hay muchos personajes ocasionales que van apareciendo a lo largo de la historia. Algunos que se encuentran en la misma situación de la protagonista, como sus compañeras de celda y los inmigrantes; otros que son parte de la sociedad europea, que supuestamente la acoge; y otros que vienen de los recuerdos de lo que le ha pasado en su país, como su marido o los soldados.

MUJER COMO ABOGADO:

Tiene buen aspecto.

MUJER:

Tengo los ojos amarillos y la piel gris.

MUJER COMO ABOGADO:

Cielos, tendré que tomar más notas.

MUJER:

Está elegante con su traje gris pero le falta un botón del puño izquierdo de la camisa. Su mujer tiene cáncer. Carraspea, y tímidamente saca de la cartera una foto de una señora grandota con un bonito sombrero arrancando la maleza de un jardín campestre, sonriente y sensible. Se conocieron en la Universidad. La quimio la está machacando, pobrecilla, pero ella confía en su recuperación total. Recuperación total. Como yo.

MUJER COMO ABOGADO:

El problema sigue siendo el mismo. No podemos convencer a nadie de que su vida corre peligro. Aquí tengo la carta de su hermano...

MUJER:

Mi hermano ha escrito al Gobierno advirtiéndome de que si regreso nada más llegar seguramente me detendrán para interrogarme y me encarcelarán antes de fusilarme (*suavemente*) o algo peor.

MUJER COMO ABOGADO:

Todo eso está muy bien y es buen material pero para serle sincero no servirá de nada con las autoridades... (*La mujer invisible*, 2002)

“El héroe trágico es un ser excepcional que ni admite ni respeta los estrechos límites de acción que le son permitidos [...] La tragedia se basa en su dolor y su muerte” (Medina Vicario, 2000: 37). En *La mujer invisible*, la protagonista es casi todo el tiempo presentada como una víctima, pero nunca como una víctima pasiva, sino como alguien que lucha por sus derechos. Los demás, en su mayoría, son sus verdugos.

Otras cosas le pasan más cerca, en la vieja Europa, adonde esta mujer viaja en busca de protección para encontrarse con un sistema que ni la atiende ni la entiende. Y en Europa ya no es una escritora violada y exiliada, sino una inmigrante sin recursos, sin papeles, que no puede argumentar su demanda de asilo ni demostrar una historia personal que acaso inventa. (Villora, 2002)

Pero también es interesante observar que los antagonistas de este personaje trágico son planos y poseen muy pocos matices, lo que puede inclinar la obra hacia el maniqueísmo. Tener personajes más complejos y con razones para su antagonismo haría que el texto creciera. También es importante resaltar que, como una sola actriz interpreta todos los personajes, es muy difícil matizarlos.

El monólogo de Adshear, escrito en verso blanco y repartido entre dos docenas de personajes, tiene un solo peligro: en manos menos expertas podría derivar en dramón. En las de la actriz brasileña y las del director valenciano se desarrolla con aliento trágico. Siriaka hace un trabajo de gran factura física: encarna el fondo de cada palabra, suspende algunos gestos antes de que lleguen al final, y los lleva en dirección contraria para mantener en vilo al espectador. (Vallejo, 2002)

Dentro de la clasificación que hemos expuesto anteriormente en este trabajo, sobre los discursos de la sociedad de acogida, podemos encontrar una serie de ejemplos en el texto de Ahead. Desde el “racismo obrero” y el “nacionalismo proteccionista” al “igualitarismo paternalista”, todos ellos enseñan la peor cara de esta sociedad de acogida.

Así, esa mujer que cuenta su historia y que da voz a los múltiples personajes que va encontrándose —policías amantes de exploraciones vaginales, abogados con preocupaciones personales, solidarias de boquilla que siguen la última moda en materia de refugiados...— es una mujer que está aquí, ahora, con toda su urgencia encima. (Villora, 2002)

En cuanto a la protagonista, como ya no existe ningún lazo que la ate a su país de origen una vez que su familia ha sido asesinada, su duelo migratorio es propiamente un duelo por una pérdida irreparable. Ella lo ha perdido todo, no hay manera de volver atrás, no hay lazos en ninguna parte y, si regresa a su país, seguramente también será asesinada. Podemos decir que el personaje vive un duelo postergado. Al llegar al nuevo país ella está tan ocupada haciendo frente a la realidad exterior y luchando por quedarse que no es capaz de dedicar su energía psíquica a llevar a cabo el trabajo de duelo.

MUJER:

Ahora sólo me queda convencerles de que existen razones humanitarias para que me permitan quedarme en Europa.

(Cambio de luz, pausa)

MUJER:

(Habla lenta y cuidadosamente)

El uno de marzo de 2001 di a luz una niña y fue un día feliz. Soy poetisa. ¿Por qué sonríe? Y me gustaría algún día escribir la historia de mi pueblo, de mi abuela y de su abuelo, el hechicero, cuya poderosa magia abrió un agujero en el cielo para que los muertos pájaros volaran de vuelta con los vivos y los aullidos de los muertos vivientes siempre celosos hicieron que la tierra retumbase y temblase y arrancaron de cuajo todos los árboles Mamba hasta donde llega la vista, que es mucho camino, los ojos de mi abuela, de mi abuelo. *(pausa, nerviosa, se chupa los labios como si contestara)* ¡Aténgase a los hechos! Tiene razón, los viejos cuentos distraen. ¿Pueden darme un vaso de agua, por favor? No esperen fechas, tiempos, lugares o nombres. La familia de mi marido sigue allí, y mis dos hermanos, que Dios les ayude, no el vuestro. Y las paredes oyen. ¿Pueden darme un vaso de agua, por favor? *(pausa)* Les contaré mi historia, no se creerán algunas partes. Aquí y allá, un día, una semana desaparece a

veces, las imágenes tiemblan, y las voces chillan, en mi cabeza. A veces se hacen trizas. (*La mujer invisible*, 2002)

Si no consigue su objetivo y regresa a su país, la protagonista está condenada a la muerte. Su urgencia y sus motivos son claros. Los antagonistas van minando poco a poco todas las fuerzas de la protagonista en su calvario de negativas.

La crítica inglesa calificó el personaje central de la obra de kafkiano. En los textos de Kafka, a menudo el protagonista se enfrenta a un mundo complejo, que se basa en reglas desconocidas para él, las cuales nunca llega a comprender. Exactamente esto ocurre con el personaje principal de *La mujer invisible*. La misma clasificación fue repetida por la crítica en España:

La mujer invisible, de la autora inglesa Kay Adshead, relato-poema de la kafkiana expulsión de una africana negra en la Europa del euro, del miedo y de la ceguera comunes. (Henríquez, 2002)

Sin duda, el trabajo de interpretación es esencial para esta obra. Son casi cincuenta personajes interpretados por la misma actriz, además del personaje protagónico.

Rita Siriaka rompe a hablar y a contar su historia sin aspavientos, sino con un escepticismo un punto irónico, con un toque de humor socarrón y amargo que hace aun más doloroso ese horror cotidiano que casi nunca vemos. (Villora, 2002)

Los ensayos fueron duros. Seis horas diarias. El director no me conocía, así que tuve que trabajar doblado para no generar dudas sobre lo que podría hacer. El idioma era lo que más me preocupaba. Tenía que hablar cerca de 2 horas, sin descanso y con diferentes acentos en una lengua que no era la mía. Hice clases con una profesora de voz, Concha Doñaque. Con relación a la interpretación, estaba tranquila. (Rita Siriaka en entrevista 4)

Los demás personajes interpretados por Rita Siriaka, teniendo en cuenta el reconocido trabajo en el área de la improvisación de la compañía Imprebís, son prácticamente

arquetipos, con características muy reconocibles y muy poco matices, lo que nos permite diferenciarlos entre ellos y de la protagonista. Según la actriz:

Improvisamos todo el tiempo. La puesta en escena fue resultado de la improvisación. Tanto es así que la escenografía, el banco y la silla, estaban presentes porque realmente fueron los únicos elementos que necesité durante los ensayos. Para componer las escenas, iba proponiendo y el director iba “limando” las propuestas y sugiriendo cosas nuevas a partir de mis desplazamientos en el escenario. Empezamos ensayando con otro actor, Sandro Cordeiro, que era el asistente de dirección y con él realizaba ejercicios teatrales antes de los ensayos de la obra. Después él se fue y quedamos Santiago y yo. (en entrevista 4)

La obra fue estrenada en el Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid dentro del Festival de Escena Contemporánea. La sala cuenta con una disposición espacial clásica, con el patio de butacas delante del escenario. El teatro del Círculo de Bellas Artes es un espacio cultural, pero con bastante renombre y afluencia de público.

La obra se desarrolla en muchos espacios simultáneamente, como muchas escenas de una película superpuestas. Sin duda, la obra posee mucha influencia cinematográfica. Ashead sitúa la obra en Inglaterra, pero la adaptación de Matteini quita estas precisiones para que la obra pueda ocurrir en cualquier lugar de Europa, especialmente en España.

MUJER COMO POLICÍA DE ADMISIÓN 2:

Tiene maquillaje americano en el bolso y bastante dinero.

MUJER (*desconcertada*):

¿De veras? Me lo dieron mis amigos. Sí. Mis amigos.

MUJER COMO POLICÍA DE ADMISIÓN 2 (*triumfante*):

Aquí dice que su hermana estudia diseño de moda en la capital. A lo mejor ha venido a verla (*pequeña pausa*) de vacaciones (*pequeña pausa*) de compras (*pequeña pausa*) por turismo (*pequeña pausa*). Y luego a quedarse (*pequeña pausa*) unas semanas (*pequeña pausa*) o unos meses.

MUJER (*Suavemente*):

Mi hermana nunca pudo llegar hasta aquí - porque está muerta.
(*La mujer invisible*, 2002)

Son muchos los espacios donde se desarrolla la acción: aeropuerto, avión, cárcel, ambulatorio, centro de acogida, casa de una amiga, calle, pensión, hospital, casa de la protagonista en África, callejón, etc. El espacio narrativo nos lleva a un universo muchas veces sucio, de pobreza, indigencia y violencia. Dentro del ambiente urbano y moderno de la obra, hay un lado oscuro que siempre sobresale. En sus acotaciones la autora delimita únicamente el vestuario, el espacio sonoro y las luces, lo que da a entender que esos muchos lugares donde transcurre la obra son un escenario casi desnudo donde la ambientación de luces y sonidos debe ser suficiente para dar la sensación de cada espacio. En la puesta en escena de *L'om Imprebís*, vemos un escenario vacío, con muy pocos objetos. Además:

Nada en el espacio de este montaje habla de degradación, la misma iluminación tiene efectos de gran belleza, pero esa hermosura casi reposada que propone Santiago Sánchez se transforma en cuanto Rita Siriaka rompe a hablar. (Villora, 2002)

Las escenas de la obra son como cuadros fragmentados, con una suerte de montaje que impide una totalidad orgánica. La obra no es lineal y posee muchos *flashbacks* y *flashforwards*. La acción se interrumpe constantemente, no progresa y se fragmenta.

MUJER COMO ENFERMERO:
Oye, chica, no seas tan delicada.

MUJER:

El otro me clava una aguja. No consiguen que me duerma. En la cama contemplo el pequeño rectángulo gris, los jirones de nube europea, y lloro. Camino - cojo un par de revistas, las hojeo. (*Pausa*) La misma página, el mismo vestido, de intenso rojo sangre, que mi hermana Abo dibujó y coloreó. Las mismas líneas que difuminó con el dedito mojado. Oigo su risa...

Me interrogaron en mi país en el control de pasaportes y contesté como si lo hubiera ensayado, con una voz tan fina y aguda como la de una actriz. (*La mujer invisible*, 2002)

A través de la obra, la autora deja claro que la acción dramática ocurre en un amplio

margen de tiempo, desde que la inmigrante llega a España hasta que deciden enviarla de vuelta a su país. Este margen de tiempo no es delimitado, pero se da a entender que es largo. La obra no es lineal, sino que su dramaturgia es circular: empieza con la llegada y termina con la partida de la protagonista.

MUJER COMO ABOGADO:

No la detuvieron en el aeropuerto y su regreso al país no provocó ningún comentario en la prensa. La ocultaron con éxito, llevándola de una casa segura a otra. (*La mujer invisible*, 2002)

Al principio de la obra vemos a una mujer interrogada por la policía por intentar entrar con un pasaporte falso en el país. Poco a poco se nos va revelando su cruda historia personal hasta llegar a la primera peripecia: cuando descubrimos que toda su familia fue asesinada en su país natal por un artículo de prensa que la protagonista escribió. A partir de este momento entramos en una trayectoria de humillaciones, vejaciones, malos tratos e injusticias por los que pasa la protagonista para conseguir obtener su asilo político en España.

Hubo una respuesta muy positiva. Al final de algunas funciones, me han regalado cosas. Durante los aplausos, me han traído bufandas, guantes, invitación a una casa rural, a la peluquería....les daba pena. (Rita Siriaka en entrevista 4)

La obra es presentada de manera desordenada. A través del goteo de informaciones, el público va intuyendo su historia anterior y su progresión actual. En el segundo acto hay cuatro momentos importantes del conflicto: el primero con la huelga de hambre de la protagonista para conseguir sus papeles, el segundo con el motín en la cárcel donde está la protagonista, el tercero cuando la interrogan y parece que su versión va perdiendo fuerza y que todo lo que ha contado sobre su familia es una mentira, y, finalmente, el cuarto cuando finalmente va a vivir en casa de unos amigos, esperando la decisión final de la justicia. La segunda peripecia se da cuando la expulsan de la casa y tiene que vivir en la

calle. Así desembocamos en el tercer acto, cuando la protagonista pasa por las penurias de la prostitución y de la indigencia hasta que es devuelta a su país y asesinada por los soldados del dictador local.

MUJER COMO ABOGADO:

El 14 de agosto de 2002¹⁰ un grupo de tres hombres jóvenes con uniformes más o menos militares irrumpió en el apartamento donde ella y sus tres amigos desayunaban café.

Grabación: ráfaga de tiros y luego silencio (La mujer invisible, 2002)

El conflicto expuesto en esta obra es claramente social y, como hemos visto en el caso de *Rey negro*, el personaje protagónico lucha contra su entorno, las leyes y costumbres de la sociedad.

Al principio de la obra, a pesar de haber sufrido un trauma tremendo en su país, vemos a la protagonista como una mujer guapa, inteligente y fuerte que, a medida que transcurre la obra, va perdiendo todos esos atributos y, en especial, la fe en la justicia y en los cambios. Hay una progresión muy clara en el personaje, que pasa por una serie de eventos que vaticinan un final injusto y trágico.

MUJER COMO ABOGADO:

Los mataron absolutamente a todos. (*La mujer invisible, 2002*)

¹⁰ Esta fecha siempre corresponde al día de representación de la obra.

5.3.3. Estructura ideológica

En la obra aparecen diversos aspectos extraídos de la realidad, tales como la dictadura, la inmigración, la delincuencia, los malos tratos en las cárceles, el racismo y la indigencia. “El teatro siempre manejó con claridad las armas más apropiadas para alcanzar los cometidos que le competen” (Medina Vicario, 2000: 27).

En este caso es obvio que la autora empatiza con la protagonista. Kay Adshead creó la historia a partir de un evento real y sintió que podía desarrollar y comprender a la protagonista de esta historia. Carla Matteini ha adaptado este evento a una realidad española, respetando el texto original. El tema principal de la obra, además de los malos tratos en las cárceles, es sin duda la inmigración. La autora intenta dar voz a los diferentes partícipes de este fenómeno, desde el inmigrante a la sociedad de acogida, pero está claro que escoge la figura del inmigrante como centro de la obra. La sociedad de acogida es mostrada en su peor faceta y con muy pocos matices.

Adshead describe en “La mujer invisible” un mundo no ya insolidario, sino directamente incomprensible. [...] Al parecer, el texto de Adshead ubica la acción en su país, pero la versión de Carla Matteini oscurece las precisiones para que sea asumible desde cualquier lugar de Europa, incluida España. (Villora, 2002)

Como hemos visto, la autora conoció a alguno de quienes fueron los protagonistas del episodio real que generó la obra, y participó en una campaña para forzar el cierre del centro de detenciones de Campsfield, así que la obra es claramente comprometida y tiene intención de enviar un mensaje a su público.

Al final de la obra, al poner como fecha de la muerte de la protagonista el mismo día de la función, la autora tiene la evidente intención de remarcar que todos los eventos que

retrata en la obra no ocurren en un momento histórico pasado, sino en la actualidad. Y, especialmente, en la “supuesta” Europa civilizada.

5.3.4. Reflexiones

La mujer invisible es una tragedia que, en el plano filosófico, trata de la inmigración. Es una obra política y comprometida. El plano filosófico envía un mensaje claro al público y la autora tiene la intención de exponer su discurso en la obra. Hay un gran mérito del director Santiago Sánchez y de la actriz Rita Siriaka al hacer de la protagonista un personaje vivo, real y con el cual el público puede empatizar. El texto posee mucha poesía y fuerza, aunque en algunos momentos tiende al maniqueísmo.

Con estas virtudes artísticas la obra refuerza además su singular denuncia de los mecanismos de exclusión en todas las esferas de nuestras sociedades civilizadas, que va poniendo en paralelo y reflejo con las violencias que nos escandalizan de países exóticos. Quizás su texto admite síntesis en los pasajes más documentales. (Henríquez, 2002)

La autora utiliza una historia fragmentada, con muchos recursos cinematográficos, para atraer la atención del público. El personaje protagonista empieza la obra fuerte y decidida, y lucha por sus derechos hasta que, poco a poco, escena a escena, va perdiendo la fuerza inicial y dándose cuenta de que no va a conseguir su objetivo. La obra termina con su muerte, cerrando la tragedia y dejando al espectador la sensación de indignación ante la situación que ha visto.

Para transformar algo de la sociedad hace falta, por tanto, el sacrificio de un personaje hecho víctima, unas veces el protagonista, otras un ser inocente que ocupa su lugar, en otras ocasiones, se trata de un sacrificio simbólico, y en algunas otras, los dioses intervienen evitando la muerte de la víctima. (De Santos, 1998: 457)

La obra deja claro que la sociedad contemporánea europea no está preparada para el evento de la inmigración. Más que esto, es una crítica voraz a la que se supone ser una sociedad civilizada y democrática. Dentro de la obra, para que el conflicto tuviese más

fuerza, sería interesante comprender las razones del antagonismo, aunque nunca de la misma manera que comprendemos a la protagonista. También es cierto que la obra tiene la intención de ser una denuncia social y que, como tal, funciona. Ha funcionado en Inglaterra y también ha tenido un gran éxito en España.

5.4. *Animales nocturnos*, de Juan Mayorga (2003)

Local de estreno: Sala Guindalera y Sala Beckett. Duración: 1h 40.



Permítame que haga un brindis. Por usted. Por su vida en este viejo país.

(Animales nocturnos, 2003)

Escrita por Juan Mayorga, *Animales nocturnos* se estrenó en noviembre de 2003, en la Sala Guindalera de Madrid. También fue representada en noviembre de 2004, en el Teatro Arniches, durante la XII Muestra de Teatro Contemporáneo. El estreno fue llevado a cabo por la Compañía Guindalera Escena Abierta.

En julio de 2005 la obra volvió a ser montada para un nuevo estreno en la Sala Beckett de Barcelona, bajo la dirección de Magda Puyo, con Pep Jové, Teresa Urroz, Francesc Garrido y Mercè Mariné.

La Sala Beckett de Barcelona acogerá del 6 al 31 de julio *Animales nocturnos*, una pieza dirigida por Magda Puyo sobre un texto de Juan Mayorga en el que se retratan las "heridas" que abren las políticas de inmigración en la sociedad. (*Europapress*, 2004)

Animales nocturnos fue publicada por La Avispa en 2003 y por Primer Acto en 2005, con el apoyo del Ayuntamiento de Madrid y la colaboración de la Asociación de Autores de Teatro, junto con las obras *La caverna*, de Rodolf Sirera, y *Como si fuera esta noche*, de Gracia Morales.

En su primer estreno¹¹, la obra fue interpretada por Ana Sala, Susana Hernáiz, Rafael Navarro y Francisco Rojas bajo la dirección de Juan Pastor y con escenografía de Pablo Jaenique.

Animales nocturnos es el resultado de un encargo que el Royal Court le hizo a Mayorga sobre la política española contemporánea. Su respuesta a este encargo fue *El buen vecino*, en cuyo centro estaba la Ley de Extranjería:

En el año 2001, el Royal Court de Londres me encargó —como a otros autores de distinta procedencia— un texto teatral breve —su representación debería durar unos diez minutos— sobre la situación política de mi país. Mi respuesta a aquel encargo fue *El buen vecino*, en cuyo centro estaba la, a mi juicio, acción política más significativa del momento: la llamada Ley de Extranjería. [...] La reacción de muchos espectadores me animó a mirar *El buen vecino* desde una doble perspectiva: como texto breve autónomo y como embrión de otro más largo. (Juan Mayorga, 2005: 169)

A Juan Mayorga le encargaron una obra en el Royal Court. Es lo que suele pasar cuando eres *resident writer*. Transitorio, por supuesto. La primera idea fue escribir sobre la "residencia" y, coda, sobre la ley de extranjería. Mayorga pronto atrapó una variante mucho más sugestiva: el extranjero como alguien que, esencialmente, "está a merced". De una ley, desde luego, pero sobre todo de una mirada. Que se lo pregunten al pobre electricista brasileño asesinado con siete tiros por la poli inglesa. Sí, una mirada puede matar: la mirada precede a los siete tiros. En *Animales nocturnos*, la obra que Mayorga escribió en su residencia del Royal Court, hay una mirada que mata más lentamente. (Ordóñez, 2005)

¹¹ Nota de interés:

En el texto, el tema de la inmigración aparece en la utilización de la Ley para diferenciar quien tiene más y quien tiene menos derechos en esta sociedad. La conversión del inmigrante en esclavo es una crítica a la sociedad española actual. En el montaje de *La Guindalera* se añade una escena que no está en el texto original para hacer hincapié en el tema de la inmigración: la segunda escena empieza con la lectura de una carta, donde se niega la residencia a la mujer alta y su marido. (Ver esta escena en: http://w3.cnice.mec.es/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/mayorga/materiales/autor/intro.htm)

A partir de la invitación del director Juan Pastor a escribir una obra para la Compañía Guindalera, Juan Mayorga se animó a utilizar la obra breve como base de lo que se convirtió en *Animales nocturnos*.

La primera escena coincidiría con *El buen vecino* y cuyos personajes serían los del texto breve y sus respectivas parejas [...] Estoy en deuda con Juan Pastor y con los actores que me ayudaron a desarrollar *Animales nocturnos*. (Juan Mayorga, 2005: 169)

Como hemos visto anteriormente en el apartado histórico, la Ley de Extranjería recoge los aspectos legales relacionados con la inmigración no comunitaria. Se trata de una ley muy discutida y criticada por organizaciones que trabajan con inmigrantes.

Abogados y expertos en materia de extranjería coinciden en señalar que “aún estamos en pañales”, pues hasta el momento todo el mundo tenía sus esperanzas puestas en el proceso de regularización extraordinaria, por lo que muchas de las medidas previstas en el nuevo Reglamento de Extranjería —aprobado el 30 de diciembre de 2004— aún no se han empezado a aplicar. Y cuando se haga, habrá que ver las características de cada caso concreto. Lo que nadie sabe aclarar, sin embargo, es qué pasará con los inmigrantes sin papeles que ya están en territorio español y que, con la normativa en la mano, no tienen la posibilidad de cruzar la frontera que les separa de la legalidad. (en Internet 6)

Juan Mayorga, licenciado en Filosofía y ganador del Premio Nacional de Teatro en 2007, es un autor conocido por tratar temas políticos y presentar críticas sociales en sus obras. Muchas de sus obras desafían al público a mirar lugares que a veces no se atreve. Según el autor:

“Las matemáticas son un lenguaje de precisión, y el lenguaje teatral ha de serlo: no debe tener ni un gramo de grasa”, dice. “El buen matemático es capaz de resumir un universo de objetos en una fórmula; el buen dramaturgo tiene que dar cuenta de la evolución de un personaje en una sola réplica. Respecto a la filosofía, parece el polo opuesto del teatro, pero los grandes autores son capaces de poner cuerpo a una idea y de hacer concreto lo abstracto”. (Diario *El País*, 26 de abril de 2008)

5.4.1. Resumen

En *Animales nocturnos* el autor plantea un enfoque diferente y muy interesante: el de un extranjero que, si no quiere ser denunciado por un vecino, tiene que someterse a algunos de sus dictados. (Diario *El Mundo*, 25 de noviembre de 2004)

Animales nocturnos es la historia de un chantaje. Un vecino, nombrado por el autor como el hombre bajo, utiliza la Ley de Extranjería para obligar al otro, el hombre alto, a hacer su voluntad. Según él, el hombre alto es un inmigrante ilegal y, si le denuncia a las autoridades, éste sería expulsado del país. Los dos personajes son absolutamente iguales, incluso en el acento, la única diferencia notable entre ellos es su tamaño. Cada uno está casado con una mujer: la mujer baja y la mujer alta, respectivamente.

La soledad empuja al hombre bajo a obligar al alto a hacerle compañía y, poco a poco, vemos cómo una supuesta necesidad de compañía va convirtiendo al hombre alto en un esclavo del bajo.

5.4.2. Análisis

Animales nocturnos es un drama contemporáneo. Una obra de raíces realistas pero con diversas influencias de otros estilos y otras disciplinas artísticas.

Podría ser una novela corta de Ian McEwan. O una de las primeras películas de Polanski. O incluso un Hitchcock, el eterno extranjero, siempre obsesionado por la desposesión. (Ordóñez, 2005)

Es posible dividir la obra en tres actos, con dos peripecias o dos puntos de giro (Aristóteles, 2001: 39), que marcan el final del primero y del segundo acto. El autor divide la obra en diez escenas.

Estos *Animales nocturnos*, de los que nos habla esta obra teatral, son personas que viven escondidas en la sombra, hombres y mujeres cuyas existencias están marcadas por el secretismo. (Abeledo, 2006)

Existen dos personajes principales, el hombre alto y el hombre bajo, y dos secundarios, sus respectivas mujeres.

El Hombre Alto es escritor; malvive haciendo guardias en un hospital, de madrugada. La Mujer Alta, su esposa, también (mal) vive de noche, traduciendo guías turísticas y novelas infames. El Hombre Bajo está casado con una mujer insomne, infantil, adicta a los consultorios esotéricos. El Hombre Bajo vive de día como si siempre fuera de noche. (Ordóñez, 2005)

El hombre bajo es solitario, observador y metódico. Es un funcionario público que sigue estrictamente las reglas. Al tomar conocimiento de la Ley de Extranjería, descubre una manera de utilizarla en su beneficio, amenazando al hombre alto con denunciarle en caso de que se niegue a cumplir sus deseos. En principio sus deseos son simples, como que le acompañe a mirar los animales nocturnos en el zoológico. Poco a poco, sus demandas son

cada vez más frecuentes y el hombre alto se va convirtiendo en un esclavo del bajo.

BAJO: Usted sí lo es. Extranjero.

ALTO: ¿Yo?

BAJO: No sé mucho de usted, pero eso sí lo sé, lo fundamental. (*Animales nocturnos*, 2003)

El hombre bajo desea compañía, desea tener una persona que comparta sus aficiones. Durante todo el tiempo, él justifica su chantaje diciendo que no ha redactado la ley, que las cosas son como son y que lo que él pide es algo absolutamente plausible.

El drama se ha centrado esta vez en el abuso que muchos empresarios hacen de la situación de estos seres humanos prisioneros del sistema. La obra comienza con la metáfora de un ciudadano que exige a un sin papeles que sea el amigo que nunca tuvo, todo ello bajo la amenaza de denunciarlo y que el peso de la ley de inmigración caiga sobre él. Este hecho, inverosímil a priori, cambiará el ritmo de su vida. (Abeledo, 2006)

Se ve claramente que el conflicto central de la obra es una metáfora de lo que ocurre actualmente en la sociedad española. El autor retrata una sociedad de acogida solitaria y frustrada, mientras que el inmigrante es una persona con sueños e ilusiones, a pesar de malvivir en esta sociedad. El chantaje que el bajo le hace al alto representa el chantaje que la sociedad de acogida hace al inmigrante: permiso que te quedes, si me sirves de la manera que yo quiero.

Juan Mayorga dijo que para él las leyes de inmigración son la verdadera "Constitución" de un estado ya que "establece quién es ciudadano y quién no o quién tiene derechos o quién no los tiene y ha de vivir en la sombra".

Esta división entre legales e ilegales "abre heridas", según Mayorga, quien consideró "doloroso" hablar de derechos humanos cuando el Estrecho de Gibraltar se está convirtiendo en "una fosa común". (*Europapress*, 2004)

Se supone que el hombre alto es un extranjero, pero es absolutamente igual al bajo. Trabaja por las noches y es escritor. Tiene mejor formación y más cultura que el bajo. Él acepta el chantaje, creyendo que, en algún momento, podrá dominar la situación y revertirla en su favor. Esta es también una actitud que toman los inmigrantes, aceptan la situación porque piensan que pueden conseguir algo más a largo plazo. Su personaje intenta utilizar el mecanismo de defensa de la “racionalización”, que hemos visto en el apartado psicosocial: si bien la aventura migratoria ha representado una serie de pérdidas, las ganancias han de ser superiores.

ALTO: Pensé que podía ahorrártelo, ahora que empezaba a irnos mejor. Pensé que podía ser una broma de mal gusto. Luego, cuando vi que iba en serio...

ALTA: ¿Que iba en serio qué?

ALTO: Todavía no estoy seguro de que no sea una broma.

ALTA: ¿Te ha pedido algo? (*Zumbido y parpadeo en el quince.*) ¿Estás trabajando para él?

ALTO: Sólo quiere... Compañía. Conversación.

ALTA: Tenemos que irnos.

ALTO: ¿Irnos otra vez? No.

ALTA: Pero entonces, ¿qué?

ALTO: Sé que puedo manejarlo.

ALTA: Manejarlo, ¿cómo?

ALTO: Hasta ahora, he sabido hacerlo. No ha sido tan horrible hasta ahora.

ALTA: ¿No ha sido tan horrible?

ALTO: Es todo tan pueril... Te reirías si nos vieses. ¿Sabes qué estuvimos haciendo ayer? Pintar muñecos para su tren. ¡Muñequitos!

ALTA: Nos vamos. Esta misma noche.

ALTO: ¿Vamos a dejar que nos eche? Ahora, que por fin...

ALTA: ¿Por fin qué? Una casa miserable y un trabajo de mierda. No huele a tabaco. Huele a pis de viejo.

ALTO: Tiene su lado bueno. Hay noches buenas. Puedo leer. Puedo pensar. (*Animales*

nocturnos, 2003)

Los personajes de *Animales nocturnos* no tienen nombre, son solamente el hombre bajo, la mujer baja, el hombre alto y la mujer alta. Quizás porque el autor quiera dejar claro que estas personas pueden ser cualquiera.

La curva dramática de estos personajes es sutil, pero vamos viendo cómo el hombre bajo va ganando fuerza a medida que avanza la obra, mientras el alto se va sometiendo cada vez más.

Mayorga aseguró hoy que "todos somos extranjeros" en algún momento y que esa etiqueta puede significar "ser excluido o despojado de derechos teniendo que pasar a convertirse en un animal nocturno". (*Europapress*, 2004)

Dentro del apartado psicosocial podríamos clasificar el discurso del hombre bajo como "proteccionismo ambivalente", pues está claro que él plantea la prioridad del autóctono sobre el inmigrante, aunque le vea como a un igual.

BAJO: No vuelva a levantarse sin mi permiso, por favor, no me obligue a hacer lo que no quiero hacer. Estoy intentando ser amable. No es nada personal, ya se lo he dicho. Yo no redacté esa ley, pero ella ha cambiado nuestra relación. (*Animales nocturnos*, 2003)

Todos los personajes son solitarios. El bajo se siente como un animal nocturno al que nadie ve. El alto trabaja por la noche y no tiene amigos. La mujer baja se siente sola en su matrimonio y desea volver a un momento en la vida de la pareja que ya no existe. Está absolutamente sometida al hombre bajo y pasa los días sentada sola en la plaza dando de comer a las palomas. La mujer alta es traductora y trabaja en casa, por lo cual también está muy sola. Un día conoce, o dice conocer, a un hombre con sombrero, con quien se

fuga al final de la obra, para huir de esta soledad y de la situación de sumisión del marido. Hay una incomunicación absoluta entre todos los personajes, lo que no solo simboliza una incomunicación entre el inmigrante y la sociedad, sino una incomunicación generalizada. En muchos diálogos tenemos la sensación de que los personajes no se escuchan, que cada uno está en su propio universo.

BAJA: Toda la tarde intentando acordarme. Aquel pueblecito, que había una orquesta en la plaza.

BAJO: Uff, cómo está esto.

BAJA: Que fuimos varias noches a bailar.

BAJO: Está peor de lo que pensaba.

BAJA: Tú preguntaste cómo se hacía y el dueño te lo apuntó en una servilleta. Y luego, al volver de vacaciones, lo intentaste, y te salió perfecto. Lo tomábamos todos los domingos. (*Animales nocturnos*, 2003)

Como el hombre alto acepta el chantaje del bajo y no desarrolla ninguna estrategia para librarse de él, el conflicto central de la obra es débil. El conflicto más claro está entre la mujer y el hombre altos. Ella le pide que huya con ella y él quiere quedarse. La mujer baja acaba aceptando las reglas del marido y también empieza a someter al hombre alto a sus caprichos. Todos los conflictos de la obra son de relación.

El conflicto de relación se origina cuando se enfrentan las metas, mutuamente excluyentes, del protagonista y el antagonista. Un conflicto de relación concreto puede ser la trama principal de toda una historia, pero también puede haberlos más reducidos, que sirven para dar fuerza a una escena, o vida a personajes secundarios. (De Santos, 1998: 111)

El registro actoral para interpretar estos personajes está en el realismo. Hay una lejanía entre actor y personaje, una especie de objetividad que nos hace ver a los personajes con distanciamiento.

ALTO: Se empeñó en invitarme a una copa.

ALTA: Pensé: “Al fin. Un amigo al fin”.

ALTO: No es mi amigo, quería celebrar algo y buscaba compañía.

ALTA: Es bonito, ¿no? Que aún la gente sea capaz de compartir su alegría. (*Animales nocturnos*, 2003)

La obra se ha estrenado en la Sala Guindalera de Madrid, un teatro alternativo que cuenta con una disposición espacial clásica, con el patio de butacas delante del escenario. La obra está dividida por escenas, un total de diez. Al final de cada escena hay un *blackout*. La delimitación de los espacios, como en otras obras analizadas anteriormente, tiene mucha influencia cinematográfica.

Noche sin luna. En el piso de abajo, el hombre alto y la mujer alta. En el piso de arriba, el hombre bajo y la mujer baja. El hombre bajo se levanta de la cama, coge algo de comida y va hasta donde la mujer baja está viendo la tele. En ella, sonido de anuncios.

BAJO: ¿No está demasiado alta?

BAJA: ¿Qué?

El hombre bajo reduce el volumen del televisor.

BAJO: Nos van a llamar la atención los vecinos.

Come. El hombre alto se levanta de la cama y va hasta donde la mujer alta está trabajando.

ALTO: Libro una noche de cada diez. ¿Te la vas a pasar con “Arizona Kid”?

ALTA: Ya habría acabado, si los de arriba no tuviesen la tele tan alta. Estoy por decirles algo. (*Animales nocturnos*, 2003)

Animales nocturnos transcurre en una metrópoli desarrollada de Occidente, aunque nunca se diga qué ciudad es ésta. Esto nos lleva a pensar que la historia ocurre hoy en día. El

espacio narrativo nos lleva a un universo urbano y moderno, pero en un ambiente de gran soledad.

La obra, que no se sitúa en ninguna ciudad en especial, pretende huir de la “fantasía de que vivimos en un oasis tolerante” y aseguró que “tratamos mal a los extranjeros porque nos tratamos mal a nosotros mismos”. (*Europapress*, 2004)

La obra transcurre en diversos espacios: el bar, una plaza, el piso del hombre bajo, el del hombre alto, el local de trabajo de cada uno, el zoológico y la estación de trenes. El escenario tiene pocos objetos, como una mesa, sillas, una tele, una banqueta, etc. Los espacios se definen mucho con la luz. El autor no ofrece en el texto muchas directrices para la utilización del escenario, sino que simplemente indica los ambientes donde transcurre la acción y los objetos que se utilizan en cada uno.

En el lugar de trabajo del hombre alto. Hay un panel con números que pueden iluminarse, una pizarra y una pequeña televisión. Mientras dobla sábanas mecánicamente, el hombre ve el programa del doctor. (*Animales nocturnos*, 2003)

En *Animales nocturnos* todos los eventos ocurren en un orden cronológico desde el principio hasta el final de la obra, sin *flashbacks*. El texto es lineal. A través de la obra, vemos que la acción dramática ocurre en un tiempo indefinido, que puede comprender días o meses.

Animales nocturnos posee un planeamiento inicial muy llamativo: el chantaje que el hombre bajo le hace al alto por ser extranjero. Como la obra tiene su embrión en una obra breve, el primer acto es muy corto y la primera peripecia surge a los diez minutos de haber empezado. A partir de este momento entramos en el conflicto. En el transcurso de la obra, vamos conociendo la vida de cada uno de los personajes y viendo cómo el bajo va, poco a poco, sometiendo al alto a sus caprichos. Como el alto acepta el chantaje, la

tensión de la obra se mantiene, basada en la ocultación del chantaje a la mujer alta, que sospecha que algo raro está pasando; y en la relación de la mujer baja y su marido, a través de la cual vemos lo que ocurre con alguien que ya está absolutamente sometido. El centro de la obra puede hacerse denso y lento por momentos. La segunda peripecia se da cuando el hombre alto revela el chantaje a su mujer y ella pide que huyan juntos. Al final, él decide quedarse porque piensa que puede dominar la situación. En este momento nos damos cuenta de que él ya está totalmente dominado.

ALTA: Ahora entiendo por qué su mujer tiene esta cara de vencida. Porque no puede competir. Ninguna mujer puede compararse a un esclavo. ¿Es eso lo que has elegido ser, su esclavo? Yo no voy a verlo. Contigo o sin ti, mañana cogeré un tren. (*Animales nocturnos*, 2003)

Mayorga construye muy bien la lenta disolución de las dos parejas: el nuevo vínculo corre como un ácido. La Mujer Baja no puede competir con un esclavo. La Mujer Alta no puede vivir con un esclavo. De los cuatro personajes, la Mujer Alta es la peor pintada, la más borrosa. Yo diría que le falta carne, carne exhausta, y le sobra una historia de amor, un punto de fuga —un admirador secreto, denominado "el hombre del sombrero"— que no llega a aparecer. Mayorga es muy bueno, pero a ratos, como ése, hay en su teatro algo de excesivo cálculo, de taller de dramaturgia. Los diálogos del "matrimonio alto" están, cómo decirlo... demasiado *escritos*. Ésa sería mi única pega. Aparte de eso, *Animales nocturnos* tiene misterio, intuición, gancho. Y acaba en punta. Un final perfecto, en el que el Hombre Alto baila para el Hombre Bajo. Y para su mujer. Con los elementos justos, turbadores de puro precisos. El muñequito en la copa de vino, boca abajo, ahogándose. El tren nocturno alejándose con una nueva pasajera. Y el diario. Una idea sensacional: Pinter se sentiría orgulloso. Escribir el diario del otro, inventar su felicidad. El diario de un día perfecto. Esa última escena, en la que muda radicalmente el destinatario del juego, podría llevar un subtítulo: de cómo la Mujer Baja recuperó el sueño perdido. (Ordóñez, 2005)

Al final de la obra, la mujer alta vuelve a inmigrar detrás de un sueño, de un supuesto hombre con sombrero, que nunca sabemos si realmente existe.

ALTA: ¿Le parece una locura? Apenas lo conozco, sólo sé que me gusta estar con él. Ni siquiera sé dónde me lleva. Tengo que esperar en el andén hasta que, desde alguna ventana, ese hombre agite hacia mí su sombrero. Ésa es la señal que hemos convenido. Su sombrero. Ése es el tren al que voy a subir. (*Animales nocturnos*, 2003)

5.4.3. Estructura ideológica

En la obra aparecen, fundamentalmente, cuatro aspectos extraídos de la realidad: la inmigración, la soledad y la incomunicación. El texto también critica, de una cierta manera, la televisión y la sociedad del espectáculo.

El texto sugiere además temas como “la falta de amor, de comunicación y de solidaridad”, la existencia de “pequeños deseos que a veces hacen que nos convirtamos en dictadores por necesidad” o “la vulgarización de la cultura y del arte”. La directora Magda Puyo quiso dejar claro, además, que el texto se ha de entender como “una metáfora de muchas otras cosas”, por ejemplo, del miedo. (Diario *ABC*, 5 de julio de 2005)

El autor, por encargo, tenía que tocar un tema de la actualidad política española y optó por hablar de la Ley de Extranjería y de la inmigración. Guardando una cierta objetividad respecto al tema escogido, la obra aborda el chantaje de un hombre que tiene papeles a uno que no los tiene. Los personajes están tratados con distanciamiento y no hay ninguna diferencia étnica entre ellos. Eso sí, el autor expone a los personajes que representan a los inmigrantes como más cultos y preparados que los nativos.

Poco a poco, el Hombre Alto se convierte en el perro del Hombre Bajo, siempre dispuesto a saltar ante un chasquido de dedos. (Ordóñez, 2005)

La sociedad de acogida está representada por el hombre bajo, que saca provecho del inmigrante y, poco a poco, empieza a tratarlo como un esclavo. Eso sí, el personaje mantiene un discurso constante de supuesta comprensión hacia el inmigrante, culpando al estado y las leyes, y quitándose de encima la culpa por esta explotación.

Animales nocturnos también trata del aislamiento en las grandes ciudades, la falta de comunicación y la soledad.

5.4.4. Reflexiones

Animales nocturnos es una obra de raíces realistas que, en el plano filosófico, trata de la inmigración. Se podría considerar una obra política y comprometida.

La filosofía y el arte tienen como misión decir la verdad. Lo que no significa que posean la verdad y que sepan expresarla, sino que la verdad es su horizonte. [...] Afirmando tal cosa no reivindico el llamado teatro de tesis. En este suele ser fácil distinguir un personaje portavoz que presenta el pensamiento del autor. (Juan Mayorga, 2005: 159-160)

Mayorga intenta contarnos una verdad desde su punto de vista, pero a través de una historia interesante, que capte la atención del espectador. Probablemente la obra posea un conflicto más débil porque el autor quiera representar lo que ocurre en la sociedad actual: una aceptación tácita del inmigrante ante las reglas impuestas por la sociedad de acogida.

La obra es una clara crítica a cómo la sociedad de acogida trata al inmigrante. La obra también deja claro que esta sociedad necesita del inmigrante, pero impone sus dictámenes. El personaje que se niega a aceptarlos, la Mujer Alta, tiene que huir y migrar a otro lugar.

El autor usa un recurso muy interesante para atraer la atención del público hacia la obra: en su planteamiento inicial, *Animales nocturnos* es la historia de un chantaje. Es la historia de cómo el español va imponiendo sus reglas y el inmigrante aceptándolas y, con eso, aceptando una posición inferior en la sociedad.

5.5. *Tentación*, de Carles Batlle (2004)

Local de estreno: Teatro Nacional de Cataluña. Duración: 1h 30.



Por un momento pensé que estábamos en nuestro pueblo y que yo era una nena pequeña
que caminaba de la mano de su padre...

(*Tentación*, 2004)

Escrita por Carles Batlle, *Tentación* se estrenó el 2 de noviembre de 2004 en el Teatro Nacional de Cataluña, en Barcelona. El 12 de diciembre de este mismo año se estrenó, en traducción alemana de Thomas Sauerteig y Hans Richter, en el Burgtheater de Viena. En 2005 fue retransmitida por la Radio WDR de Alemania. También en el 2005, el texto fue publicado por la Fundación del Autor de la Sociedad General de Autores Españoles.

Sin apenas prodigarse en los medios informativos y, por supuesto, del todo ajeno al llamado mundo de la farándula, Carles Batlle se acredita día a día como uno de los

valores más firmes de la nueva dramaturgia catalana. Muchas de sus obras —Combat, Les veus de Iambu, Suite, Oasi...— están alcanzando una interesante proyección internacional y, sin ir más lejos, Temptació, la que acaba de estrenarse en el Nacional, ha sido presentada en el último Stückmarkt de Berlín y próximamente se estrenará en el Burgtheater de Viena. (Benach, 2004)

En su estreno, la obra fue interpretada por Jaume Bernet, Santi Ricart y Mireia Aixalà bajo la dirección de Rafel Duran y con escenografía de Anna Alcubierre.

Temptació, la pieza de Carles Batlle que Ragel Duran estrenará el próximo martes en los Talleres del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) dentro del Proyecto T-6 de apoyo a la dramaturgia catalana. “Temptació invoca los fantasmas de la vieja Europa y también nos sirve para reflexionar sobre nuestra manera de funcionar”, explicaba ayer Dura. (Cuadrado, 2004)

Carles Batlle¹² es un reconocido profesor y autor teatral catalán. Según el Centro Nacional de Información del Ministerio de Educación de España:

[Batlle] se doctoró con un estudio, *El teatre d'Adrià Gual: 1891-1902*, publicado por la Universidad Autónoma de Barcelona en 1998. Es profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma y de Teoría y Práctica del Drama Moderno, del Instituto de Teatro de Barcelona. Está muy vinculado a la sala Beckett, pionera del teatro alternativo en Cataluña, de la que es director pedagógico y en la que mantiene "L'Obrador", un lugar de experimentación dramática dentro de las actividades de la sala.

Como dramaturgo, ha estrenado, además de la que publicamos en esta página — *Temptació (Tentación)* (2004), una personal mirada hacia el cruce de culturas en la Barcelona de nuestros días—, obras como: *Combat* (1995), *Les veus de Iambu* (1997), *Suite* (1999), *Oasi* (2001)..., entre otras. (en Internet 31)

Anteriormente, Carles Batlle ya había escrito una obra sobre la inmigración, *Oasis* (2001), que ganó el Premio Josep Ametlle. Aunque esta vez Carles:

¹² Nota de interés:

El autor de *Tentación*, Carles Batlle, es profesor de dramaturgia en el Institut del Teatre de Barcelona y en la Universitat Autònoma de Barcelona. Muy interesado por el tema de la inmigración en el teatro, es autor del texto *Drama contemporáneo y choque de culturas* donde analiza si existe un llamado “teatro mestizo” actualmente en España. Este texto es una de las referencias utilizadas en este trabajo.

Retoma el tema desde una doble óptica, mucho más compleja, incisiva y audaz que en su obra *Oasis*: la de los sin papeles y la de la sociedad de acogida. (Foguet i Boreu, Prólogo de *Tentación*, 2005: 17).

Según el propio autor, en *Oasis*:

Quería escribir sobre el desarraigo, el sentimiento de no-pertenencia que invade a las personas desplazadas. Por un lado, no se acaban de adaptar al lugar que las acoge; por el otro, ya no pertenecen al mundo del cual huyeron. Si deciden volver, descubren que son como un muerto que saliera de su tumba. Todo ha evolucionado sin contar con ellos. El tema de la inmigración llegó así. No obstante, si te fijas, verás que el tema de "los desplazados" también afecta al protagonista catalán que se fue por motivos políticos diez años antes. (en entrevista 2)

Tentación es un caso diferente. La obra nace de una noticia de prensa:

La policía busca a los familiares de un muerto hallado en la carretera sin papeles. Pensé en *Antígona*... ¿Y si el familiar fuera un ilegal? ¿Y si tuviera un gran dilema? No reclamar al muerto, traicionando así los principios de su religión y su moral; o bien reclamarlo y arriesgarse a ser deportado. (en entrevista 2)

Al autor también le atrajo la idea de contraponer la historia de "alguien venido de fuera que se ve forzado a abandonar su memoria y la de los catalanes, un pueblo que históricamente ha tenido que defenderse". (Cuadrado, 2004).

5.5.1. Resumen

La obra transcurre en el último piso de una casona de un pueblo catalán cerca del mar en la que viven Guillem (Santi Ricart), un anticuario que se dedica al tráfico ilegal de personas, Hassan (Jaume Bernet), un hombre mayor, y su hija Aixa (Mireia Aixalà), una joven inmigrante marroquí. El autor resalta las muchas sorpresas del texto y el juego de puntos de vista que cambia la percepción de la realidad según cada personaje. (Fondevila, 2004)

Tentación narra tres historias a la vez. Tres historias que se convierten en una sola. La de Hassan, un marroquí que migra a España y pide ayuda al hijo de un viejo amigo español que conoció en Marruecos; la de Aixa, que huye de Marruecos para evitar una boda concertada por su padre; y la de Guillén, el joven propietario de un anticuario que trafica con inmigrantes sin papeles. Las historias se van entrecruzando y ofreciendo, poco a poco, datos que cambian totalmente la concepción inicial que teníamos de los personajes, e incluso desvelan vínculos entre ellos. Guillén es el hijo del viejo amigo de Hassan, pero no duda en aprovecharse de él. Aixa es la hija fugitiva de Hassan, que está escondida en la casa de Guillén, que, por otro lado, está perdidamente enamorado de ella.

Toda la obra gira alrededor de un malentendido: la muerte de Hassan. Al entrar un día en la casa de Guillén, Hassan descubre a su hija y se emociona al verla. Ella va a prepararle el té y, al principio, creemos que Hassan se cae por error de un balcón donde no había barandilla. A medida que la obra avanza, a través de las narraciones entrelazadas, descubrimos que Hassan se cae, pero se queda colgado. Aixa, recordando todo lo que ha sufrido por tener que huir de casa, decide no ayudarlo y Guillén, al llegar a casa y creyendo que Hassan es un amante de Aixa, termina por empujarle. La historia de amor entre Aixa y Guillén tampoco termina bien. Creyendo que Aixa le había engañado, Guillén decide vengarse y venderla a un prostíbulo.

5.5.2. Análisis

Tentación es un drama contemporáneo que flirtea con la clásica tragedia griega y con el relato de intriga, muy inspirado en el lenguaje cinematográfico y, a la vez, muy narrativo.

La dramaturgia de Batlle, y muy particularmente *Tentación*, brota de la fascinante encrucijada: contar y/o no contar. [...] Este dilema entre contar o no contar —es decir: dar relevancia a la fábula o relegarla a una condición literalmente pretextual—, esta síntesis contradictoria entre explicar una historia y, al mismo tiempo, negarse a desplegar los eslabones de la cadena narrativa, es lo que articula el tejido de la acción dramática de *Tentación*. (Sanchis Sinisterra, Prólogo de *Tentación*, 2005: 9)

Aun marcada por esta dicotomía entre contar o no contar, es posible dividir la obra en tres actos, con dos peripecias o dos puntos de giro (Aristóteles, 2001:39), que marcan el final del primero y del segundo acto.

Pieza muy bien escrita, pieza, insisto, muy hábil, esa historia de Carles Batlle, con sus atinadas aproximaciones psicológicas —cuando aborda los sentimientos de Aixa hacia su padre—, se ve como un buen drama que flirtea con el género policiaco, pero cuyo compromiso ideológico, indudable, queda a las afueras de lo que puede preocupar al espectador común. El personaje de Guillem, la espoleta que provoca la tragedia, es pura y llanamente un chorizo y lo que realmente preocupa de todo el fenómeno migratorio no son los chorizos ni las mafias que, al cabo, merecen un correctivo policial. (Benach, 2004)

El autor divide la obra en cinco escenas entrelazadas: la primera y tercera están dedicadas a Hassan, la segunda y cuarta a Aixa, y la quinta a Guillén. Además, presenta una coda final, una especie de eco de la obra.

Con muy pocos diálogos y cinco inquietantes monólogos, cuatro de ellos emitidos ante una cámara de vídeo, se teje una historia en torno al drama de la inmigración norteafricana, dominada por el miedo y la explotación. (Benach, 2004)

Son tres los personajes de *Tentación*: Hassan, un viejo marroquí que migra a Europa deseando una vida mejor y la posibilidad de encontrar a dos de sus hijos, que también han emigrado; Aixa, una joven marroquí que inmigra forzosamente años antes para evitar una boda concertada; y Guillén, un joven catalán dueño de un anticuario y que trafica con inmigrantes.

“Se trata de tres personajes con miedo, que no se atreven a comunicarse entre ellos”, explica Duran la relación entre los caracteres inventados por Batlle: una joven marroquí, su padre —que quiere reencontrar a un antiguo amigo de juventud— y un anticuario que se dedica al tráfico ilegal de inmigrantes. (Cuadrado, 2004)

Hassan, de una cierta manera, representa una conexión con el pasado, con las tradiciones. Aixa y Guillén son los personajes que abandonan este pasado para adaptarse a los nuevos tiempos. El personaje que muere, asesinado por los jóvenes, es Hassan y con eso el autor, de una cierta manera, nos indica que el actual fenómeno de la inmigración simboliza una ruptura, un desgarramiento con las tradiciones y con el pasado de cada pueblo. La inmigración implica una mezcla cultural. En la obra de Batlle:

Los descendientes más jóvenes se encuentran ante una tentación fatal: renunciar a su propia memoria, es decir, a la identidad primigenia. (Foguet i Boreu, Prólogo de *Tentación*, 2005: 17)

Una Temptació. La de inventarse una nueva identidad, la de renunciar a la propia para contagiarse de la ajena. Pero, también la tentación de aceptar la carga del pasado, de la memoria, de la cultura en que uno ha nacido. El choque entre lo propio y lo ajeno, entre nuestra cultura y la de quienes vienen de fuera. (Cuadrado, 2004)

Aixa y Hassan son los inmigrantes sin papeles y Guillén representa a la sociedad de acogida. Guillén es catalán y posee un anticuario, lo que simboliza su apego al pasado y la importancia que la herencia cultural tiene para los catalanes. Además, trafica con inmigrantes, representando el lado más duro de la sociedad de acogida. Dentro de la

clasificación que vimos en el apartado psicosocial de este trabajo, podemos clasificar el discurso de Guillén como “etnocentrismo localista”, lo que representa un pensamiento identitario cerrado, de acuerdo con el cual solo pertenecen a la comunidad quienes tienen fuertes vínculos con la tierra y lazos de sangre entre sí. Al conocer a Aixa, que simboliza lo diferente, él se enamora y está dispuesto incluso a cambiar sus criterios.

GUILLÉN: El día que te invité a beber cava en la cocina, aquel día, bueno, aquel día yo tenía el propósito de decirte una cosa, una cosa que nunca había dicho a ninguna mujer... (*Tentación*, 2004)

Se puede hablar de una obra sobre la inmigración pero desde un planteamiento poco habitual, ya que no se trata de la tragedia de los inmigrantes sino de confrontar la identidad de una persona, de un país, y el orgullo de mantener esa identidad con el sentimiento de odio y atracción que ejerce sobre él el mestizaje. Sin duda, un tema de actualidad y que para el autor tiene solución en la medida en que "la identidad tiene que ser dinámica", no puede quedarse en dogmatismos. (Fondevila, 2004)

Aixa huye de una cultura en la cual ya no encaja y, ansiosa por pertenecer a la sociedad de acogida, decide cortar absolutamente todos sus lazos con su país y con su pasado, hasta el punto de permitir la muerte de su padre. Hassan pertenece a otro tiempo, habla siempre del pasado con nostalgia y no está dispuesto a integrarse en la nueva cultura. Ambos idealizan. Aixa idealiza el nuevo país y Hassan el país de origen.

Desde el primer parlamento del viejo Hassan, la atención del espectador queda prendida de las experiencias personales de los tres personajes de la narración: Hassan, su hija Aixa, una humillada y recién llegada sin papeles, y Guillem, un anticuario barcelonés que bajo su aparente honradez profesional esconde un truhán despreciable y xenófobo. (Benach, 2004)

La obra prepara un final negro para todos los personajes. Hassan muere, pues ya no tiene más espacio en el mundo de hoy. Guillén, por equívoco, se siente engañado por Aixa y la trata con más violencia de la que él tenía con los demás inmigrantes. Y Aixa termina en una red de prostitución, sufriendo con la peor cara de la sociedad de acogida.

Sus trabajos tienen la ambición de trascender la anécdota o trama para mirar la realidad circundante de forma poliédrica. Batlle explica que no decide escribir sobre temas, sino que a partir de una imagen comienza a investigar y surgen esos temas e incluso otros que sólo se descubren en la puesta en escena. A Batlle le gusta el teatro porque cuando llega al escenario obtiene una respuesta rápida. (Fondevila, 2004)

La protagonista central de la historia es Aixa, que desea integrarse a la nueva sociedad. Los otros dos personajes representan el pasado y el futuro, y Aixa debe decantarse por uno de ellos. En las subtramas vemos que Guillén quiere casarse con Aixa y Hassan, recuperarla. Las dos escenas de Aixa son largos monólogos narrativos. Las dos escenas de Hassan son diálogos con Guillén, y la de Guillén es un monólogo dedicado a Aixa. Aixa, como ya ha descrito anteriormente el autor, es una *Antígona* moderna, en la que se enfrentan dos nociones del deber: la familiar y la civil; la tradición y la adaptación al medio en que vive. Su conflicto es interior, una especie de “ser o no ser” de Hamlet entre abandonar su identidad o adaptarse a la sociedad de acogida. Está claro que ella se decide por la última.

Los sucesos de configuran la obra resultan —desde una perspectiva narrativa más o menos ortodoxa— sutilmente desplazados con respecto a la sucesividad temporal, distorsionados por el cambio de punto de vista, desdibujados por las reiteraciones, las contradicciones, las interferencias y los cambios de escala, e incluso no exentos de cierta inverosimilitud [...] porque tales sucesos importan sobre todo como motivos — en su sentido musical— de la gran figura dramática, no narrativa, que la obra compone como totalidad: el malentendido. (Sanchis Sinisterra, Prólogo de *Tentación*, 2005: 10)

La clave para su actuación está en el realismo. La obra es un relato de intriga que tiene como base el concepto del malentendido y del azar. Un malentendido de consecuencias grandiosas, como ocurre en *Edipo*, de Sófocles, mezclado con una novela de intrigas donde se mide la cantidad de información exacta que el público debe conocer a medida que avanza la obra.

La *Temptació* de Carles Batlle es una obra con diferentes "tentaciones" —"depende de cada personaje y de cada espectador"— y varios niveles de lectura, en una estructura de "intriga en la que nada es lo que parece", cargada de ironía dramática.

[...]

El autor resalta las muchas sorpresas del texto y el juego de puntos de vista que cambia la percepción de la realidad según cada personaje. (Fondevila, 2004)

Hay una evolución de los personajes desde el principio hasta el final de la obra. Pero gran parte de esta evolución está dada por la manera como el autor ofrece las informaciones en el texto. Poco a poco, el público va descubriendo que lo que pensaban de un personaje no es del todo cierto y cada personaje va ganando profundidad y matices.

AIXA: Si reclamo el cuerpo de mi padre, sabrán que yo lo dejé entrar aquí, y quizás te harán más preguntas, pero no pasará nada, tú sabes que no pasará nada... Bueno, sí que pasará: se darán cuenta de que no tengo papeles. (*Tentación*, 2004)

La obra ha sido estrenada en la Sala Tallers del Teatro Nacional de Cataluña, una sala cultural con gran afluencia de público. El autor localiza la obra en la habitación de la casa de Guillén y la describe con riqueza de detalles: "Dormitorio. Muebles antiguos de valor. Una cama. Un espejo. Hay tres puertas: un gran balcón, la puerta de entrada y una puerta más pequeña, la del baño" (*Tentación*, 2004). Como recurso escénico recurrente, el autor utiliza una proyección de cine que anuncia cada escena. Toda la acción se desarrolla en este espacio, aunque en diferentes momentos del tiempo.

En la pantalla, imágenes del primer metraje de una película: rayas, números... Finalmente, escritas a mano, más o menos borrosas, unas palabras:

AIXA. ESCENA CUARTA (*Tentación*, 2004)

A través del texto podemos ver que la obra transcurre en una metrópoli de Europa. En las acotaciones iniciales del texto está escrito “la obra transcurre en la Cataluña actual” (*Tentación*, 2004). El espacio nos lleva a un universo de riqueza, representado por la casa Guillén, en contraste con la pobreza de los inmigrantes sin papeles que él recibe en su hogar.

Tentación es una obra realista, pero no lineal. Los *flashbacks* son constantes. La obra está dispuesta temporalmente de tal manera que recibamos la información suficiente en cada momento, manteniendo la intriga. Toda la obra gira alrededor de una muerte y cómo cada uno de los tres personajes ha vivido este momento. Las imágenes del metraje que encabezan todas las escenas son una estrategia de distanciamiento que vence cualquier tentativa de una lectura lineal del texto.

Temptació funciona a partir de la dificultad de comunicación, del miedo entre los personajes, lo que provoca malentendidos y desembocará en una tragedia, en el sentido cotidiano, que no clásico, de la palabra (Fondevila, 2004)

Según su autor “es una obra que flirtea con los logros de la escritura contemporánea pero que investiga en los recursos clásicos” (en entrevista 2). Dentro de esta estructura no-lineal, las diferentes características propias de cada acto están mezcladas por toda la obra. Aun así podemos decir que la primera peripecia, que hace que la obra gire hacia el conflicto, se da cuando Aixa cuenta que el hombre que se cayó por el balcón era su padre. En la segunda peripecia, descubrimos que Aixa tiene la culpa de la muerte de su padre. A partir de este momento nos precipitamos hacia el final cuando una revelación más nos sorprende: Guillén volvía a casa dispuesto a pedirle a Aixa que se case con él cuando vio a Hassan colgado de la ventana. Enloquecido de celos, Guillén decide matarlo, pues piensa que el viejo marroquí era un *affair* de Aixa. La obra termina con Aixa amordazada

en la cama y con la venganza de Guillén sobre ella.

GUILLÉN: De aquí a un momento vendrá un amigo mío. Trabaja en una casa muy confortable, donde viven otras chicas, allí te encontrarás bien, sólo tienes que ser amable con el propietario y hacer todo lo que te diga. (*Tentación*, 2004)

La obra está repleta de largos monólogos y, con esto, el autor indica la total incomunicación de los personajes. Hassan recuerda todo su pasado con el padre de Guillén mientras este está en el baño y no le escucha. Aixa graba la revelación de todo lo ocurrido con Hassan en un vídeo para dárselo a Guillén, en vez de contárselo en persona. Y Guillén habla con Aixa mientras esta está amordazada, sin poder responderle. Según Sanchis Sinisterra, en el prólogo del texto, la obra es “una cruel metáfora de la imposible comunicación entre dos culturas”.

Pero si el enfrentamiento es importante, también es la manera en que los tres personajes lo hacen: a través del vídeo por miedo a cruzar sus palabras. “Y de ese miedo a comunicarse nacen los malentendidos; y, de ellos, se desprende la tragedia”, coincidían ayer tanto el director como el autor a la hora de explicar el montaje. (Cuadrado, 2004)

En la evolución de cada personaje, vemos cómo Aixa deja atrás todas sus raíces e, incluso, se muestra capaz de ignorar la muerte de su padre, todo con tal de enterrar su pasado. Vemos cómo Guillén está dispuesto a dejarlo todo para estar con Aixa, una mujer que le hace cambiar su manera de ver al inmigrante, a quien él normalmente explota. Sin embargo, al final, al sentirse traicionado, enseña su peor cara. Y Hassan se muestra cansado, triste por haber perdido a su hija y deseoso por recuperarla, así como a todo su pasado.

HASSAN: Tengo cuatro hijos, tres chicos y una chica. Los más pequeños viven allí abajo, con mi mujer; el mayor y la chica vinieron antes que yo. El chico... el chico hace tres años y la chica el año pasado. Tengo muchas ganas de verlos. (*Tentación*, 2004)

5.5.3. Estructura ideológica

En la obra aparecen, fundamentalmente, los siguientes aspectos extraídos de la realidad:

la inmigración ilegal, la explotación de seres humanos y la identidad.

Con su nueva pieza, y profundizando en la línea de *Oasis* (2001), Batlle se suma a una nómina nada desdeñable de textos teatrales que, en estas últimas décadas, han tratado de llevar a escena —con resultados desiguales y perspectivas múltiples— los recovecos de la inmigración. (Foguet i Boreu, Prólogo de *Tentación*, 2005: 15)

En este caso, el autor mantiene un cierto distanciamiento de sus personajes y maneja perfectamente el goteo de información para ir montando la intriga que es el centro de la obra.

Un text contemporani que es mou en el conflicte dels immigrants El primer que s'ha d'agrair a Carles Batlle és la contemporaneïtat de la seva obra *Temptació* i el fet que abordi, amb fortuna desigual, un tema d'actualitat: la immigració. (Olaguer, 2004)

Tentación expone cruelmente la lucha por la supervivencia de los que se ven obligados a abandonar el país de origen y están dispuestos a todo para salir adelante, así como las perversiones que la sociedad receptora comete con los inmigrantes clandestinos. (Foguet i Boreu, Prólogo de *Tentación*, 2005: 17)

También habla de la identidad y del miedo a perderla, especialmente en el caso del pueblo catalán, cuya identidad ha sido perseguida en el periodo de la dictadura franquista. Desde el punto de vista del inmigrante, habla de las dos visiones básicas del conflicto de inmigrar: mantener los lazos con el país de origen o establecer lazos con el país de acogida.

5.5.4. Reflexiones

Tentación es una obra realista que, en el plano filosófico, trata de la inmigración. Se podría considerar una obra política y comprometida. El plano filosófico se siente y se percibe, pero lo que acompañamos como espectadores o lectores es la narrativa de una intriga muy bien diseñada.

Tentación es la segunda obra sobre el tema de la inmigración escrita por Carles Batlle. Según el autor, “en la primera obra sobre el tema, *Oasis*, el elemento temático es más evidente; en la segunda, la intriga se impone por encima de un posible contenido” (en entrevista 2).

Una sèrie de capritxoses situacions i casualitats entrecreuen els personatges i els aboca a la tragèdia absoluta. L'obra parla del xoc de cultures, de la doble moral, de l'explotació de l'immigrant, de la memòria i de la tolerància. (Olaguer, 2004)

A pesar de haber visto la palabra *tragedia* relacionada con la obra en diferentes críticas de prensa, *Tentación* es un drama que trata de una tragedia real y cotidiana: la de la inmigración ilegal. Este drama flirtea con la clásica tragedia griega al utilizar una de sus características principales: el malentendido.

La obra de Carles Batlle nace de una necesidad de escribir sobre un tema de actualidad que influye en la sociedad. Su inspiración nace de de una noticia de prensa.

Los largos monólogos de los personajes hacen de la obra un material esencialmente narrativo y, también, representan la incomunicación entre los personajes, así como una cruel metáfora de la imposible comunicación entre diferentes culturas.

La protagonista de la obra es Aixa, la inmigrante, y su conflicto es el de abandonar todo su pasado y su identidad o regresar a ellos.

El autor critica la sociedad de acogida y la presenta con su cara más fea: la de la explotación y la xenofobia. Y muestra uno de los mayores problemas en el encuentro de esta sociedad con el inmigrante: el nuevo racismo, basado ahora en nacionalidades y culturas. Finalmente, muestra la incomunicación que existe actualmente en la sociedad.

5.6. *Maldita cocina*, de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez (2004)

Local de estreno: Sala Triángulo. Duración: 2 horas (incluyendo un intervalo de 15 minutos). Basada en *The Kitchen*, de Arnold Wesker.



Hay que saber perder, hija. Me he esforzado en dar calidad, pero la gente prefiere la basura.

(*Maldita cocina*, 2004)

The Kitchen fue escrita por Arnold Wesker en 1957 y estrenada en su versión corta el 13 de septiembre de 1959, en el *Royal Court Theatre* de Londres. La versión completa fue presentada en el mismo teatro el 27 de junio de 1961.

Arnold Wesker is considered one of the key figures in 20th century drama and his plays have been translated into 17 languages and performed all over the world.

The Kitchen is his most popular play. Essentially it's a drama about the human condition and is as relevant today as when it was first written.

The banter, the complex relationships, the flirting and the fighting are microcosms of those we experience throughout our lives (*BBC*, 26 de marzo de 2007)

La adaptación de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez, intitulada *Maldita cocina*, se estrenó el 25 de febrero de 2004 en la Sala Triángulo de Madrid.

The Kitchen está publicada en España por la editorial Fundamentos. Y *Maldita cocina* está publicada por Edilasa. Según la edición española de *The Kitchen*, la obra es:

Una pieza teatral que devuelve al teatro moderno la tensión de los grandes dramas. Wesker ha dicho: el mundo pudo haber sido un escenario para Shakespeare, para mí es una gran cocina donde los hombres van y vienen y no pueden quedarse el tiempo suficiente para comprenderse, y donde las amistades, amores y enemistades se olvidan tan pronto como se realizan. (Wesker, 2005: contraportada)

La adaptación de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez fue interpretada por Teresa Semprún, Amaya Garmendia, Jorge Vales, Jesús Meléndez, entre otros, bajo la dirección de Fermín Cabal y con escenografía de Florencia Campanini.

Un reparto de 19 actores y actrices a las órdenes del autor y director teatral Fermín Cabal se proponen reflejar la realidad social de nuestros días, una versión española de la que puso de manifiesto Arnold Wesker en la Inglaterra de los últimos años de la década de los 50. (*Revista Artezblai*, 17 de febrero de 2004)

Arnold Wesker escribió *The Kitchen* a partir de su experiencia trabajando como repostero en el restaurante de *The Bell Hotel* en Inglaterra, donde también conoció a su esposa. La obra original ocurre en la cocina de un restaurante llamado Trivoli y narra historias cruzadas en el frenesí diario de una cocina. A pesar de tener algunos personajes de diferentes nacionalidades, no trata del tema de la inmigración, sino de la situación del proletariado. La adaptación de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez ocurre en un

restaurante popular madrileño en un ambiente multicultural, por lo que la inmigración terminó por ser una de las características más percibidas de la obra.

Cuando Arnold Wesker, uno de los renovadores de la escena británica de posguerra (años 50) escribió *La cocina*, no estaba pensando probablemente en el “pequeño Babel en el que se ha convertido Madrid”. Lo que el dramaturgo Fermín Cabal ha traducido en la obra *¡Maldita cocina!* es un estudio de un grupo humano multirracial producto de un proceso que otras ciudades europeas ya han pasado y que en el caso de la capital está en plena efervescencia. (Villar, 2004)

La adaptación nació de la necesidad del director y dramaturgo Fermín Cabal de hacer una obra con muchos personajes, porque “los actores serían los más de quince alumnos que se formaban en teatro por la Escuela Superior de Artes y Espectáculos” (en entrevista 3), alumnos de diferentes nacionalidades que terminaron llevando a los autores a escribir una obra en la que la inmigración se convirtió en el tema central.

La idea de adaptarla a la realidad española la tuvo ya José Luis Alonso de Santos hace más de una década. “Él nos dio la pista de lo que luego hemos hecho. En aquel montaje, que hizo José Luis con una escuela de arte dramático, mi mujer era ayudante de dirección y lo recuerdo como algo muy especial. Sin embargo, nosotros [se refiere a Amanda Rodríguez y a él] hemos reescrito el texto, no lo hemos adaptado, y el resultado tiene que ver con la obra original lo mismo que las Meninas de Picasso con las de Velásquez”. (Villar, 2004)

Otro dato importante es que la mayoría de los personajes masculinos de la obra original se han convertido en personajes femeninos para la adaptación, ya que la mayoría de los actores eran mujeres. “Pero este hecho involuntario también termina por demostrar una mayor presencia femenina en el mundo laboral, diferente del universo masculino de la obra original”. (en entrevista 3)

Rehacerlo era necesario por varios puntos. Lo primero, por el cambio de escenario y época; lo segundo, por una dificultad de logística: el casting. “Hemos desmasculinizado el texto porque la mayoría de los personajes eran hombres y no tenía actores suficientes. Amanda, por su lado, le ha dado una impronta actual a la

obra”. Al final, el relato que se estrena hoy en la Sala Triángulo descansará en una versión libre que cambia las distintas escenografías por una sola: la cocina. (Villar, 2004)

Sin la intención primera de hacer una obra sobre la inmigración, con fuerte presencia femenina, los autores fueron llevados a incluir estos dos temas por los propios cambios en la sociedad actual, que hacen de esta sociedad una muy diferente a cuando Wesker escribió la obra original.

Fermín Cabal es un autor del llamado “grupo de la transición”, donde también podemos encontrar autores como Domingo Miras, Sanchis Sinisterra y Alonso de Santos. Según el Centro Nacional de Información del Ministerio de Educación de España, este grupo:

Está formado por esos autores que, formados en el periodo anterior —muchos de ellos en el Teatro Independiente, que justamente en este tiempo se extingue—, comienzan a llevar a escena desde mitad de los años setenta sus obras más personales.

Estas obras siguen las coordenadas del compromiso social, y tienden a una revisión de la historia desde perspectivas políticas e interpretativas nuevas con la aspiración de ofrecer formas válidas al momento político que se vive o de focalizar desde el realismo (un realismo ampliado, que deja entrar elementos simbólicos o subjetivos, que tiene poco que ver con los cánones del realismo social de los años cincuenta y sesenta) los lugares más sangrantes, menos libres, de la realidad española del momento. (en Internet 31)

Fermín Cabal¹³ posee un teatro volcado en la realidad inmediata, con el que denuncia submundo injustos. Sus obras más reconocidas son *¡Vade retro!* (1982), *Caballito del diablo* (1985), *Travesía* (1993) y *Castillos en el aire* (1995). También, según el Centro

¹³ Nota de interés:

El mismo año que escribió *Maldita cocina*, Fermín Cabal estrenó la obra *Tejas verdes*, también una obra política y comprometida. Según la prensa especializada, la obra cosechó la temporada pasada en Londres un éxito parejo al que obtuvo en Madrid la Royal Shakespeare con su ciclo sobre el Siglo de Oro.

Tejas verdes es un nombre maldito de uno de los 200 malditos campos de concentración que, “para extirpar el marxismo”, estableció en Chile Pinochet tras extirpar a Allende. En 1974, un liberado de aquel infierno, Hernán Valdés, dio noticia del horror de aquel campo. Ya en Barcelona escribió un libro con el sugerente subtítulo de *Diario de un campo de concentración*. Después vinieron otros testimonios. Y ahora Fermín Cabal los resume todos exorcizando aquellas pesadillas para que su memoria no se borre. (Villán, 2004)

Nacional de Información, son características del teatro de Cabal:

1. Defensa de lo marginal.
2. Afirmación de principios vitales. No se cree en códigos morales objetivos.
3. Autoafirmación afectiva.
4. Ruptura como el modelo social convencional.
5. Relativismo político.
6. El abandono de la pretensión de utilizar el teatro como herramienta de pensamiento para explicar o transformar el mundo. Teatro como reflejo del vivir actual.
7. Vuelta a la construcción dramática tradicional, al juego teatral que se estructura en planteamiento, nudo y desenlace, y verosimilitud en los caracteres. (en Internet 31)

Amanda Rodríguez es una joven actriz y autora española. Además de *Maldita cocina*, ha escrito *Vis a vis* (2003), estrenada en la Sala Mirador de Madrid con el apoyo del Centro Nuevos Creadores.

La obra original de Wesker, tomando en cuenta su trayectoria como autor comprometido con la temática social y política, ya era marcadamente naturalista y crítica con la sociedad. *Maldita cocina* traslada esta crítica a la España actual y al reciente fenómeno de la inmigración masiva. Según Cabal:

¿Con moraleja? No, hace ya mucho tiempo que me borré de eso. Mis obras no tienen recado”. (Villar, 2004)

5.6.1. Resumen

Un restaurante. Y una cocina. El plato mejor condimentado no es el que se sirve a los clientes; es el que se macera en la olla a presión que es cada empleado del restaurante: los conflictos laborales y el hervor racista, la fiebre del amor y el sexo, la soledad y el miedo. En ese fuego se cuece el desastre y la violencia irremediable. Sobre el patrón del texto de Arnold Wesker, Fermín Cabal y Amanda Rodríguez han hecho otro dibujo frenético y de un realismo ágil. (Villán, 2004)

Maldita cocina es la historia de un día en una cocina de un popular restaurante madrileño donde conviven diversos personajes entre cocineros, limpiadoras, camareros, el maître y la dueña del restaurante. Con diferentes nacionalidades, maneras de ser y de pensar, estos trabajadores tienen que mantener el frenético ritmo de esta cocina, donde todas las historias se cruzan y se acumulan. Como la historia de amor entre Pedro y Mónica, o la bulimia de Carmen, el alcoholismo de Max, la lucha de Berta por readmitir a dos funcionarias que fueron despedidas, el deseo de Fátima de convertirse en camarera, etc. Estas historias evolucionan hasta un dramático final, cuando todos los trabajadores se ven metidos en una pelea gigantesca y terminan por destruir la cocina.

5.6.2. Análisis

Maldita cocina es un drama realista-naturalista, con algunos momentos cómicos, casi siempre de humor negro y muy ácido. La obra trata de reproducir la realidad tal y como es, analizando el comportamiento humano y sus causas personales y sociales a través del retrato de los personajes en su intimidad. Con ello entran en escena la infelicidad, los bajos instintos y los ambientes de pobreza. En esta obra, se intenta enseñar con el mayor realismo posible un día en una cocina madrileña, repleta de inmigrantes.

Ceci .- (*sin darse cuenta de Clara*) Sudaca de mierda...

Clara- ¿Qué ha dicho?

Ceci .- He dicho sudaca de mierda. ¿Se lo repito?

Max- Ceci, has perdido la razón.

Ceci .- Que me despida a ver si encuentra otra idiota que quiera trabajar aquí por dos duros. Ni lejíá tienen...

Clara- Recoja sus cosas y váyase inmediatamente, está usted despedida. (*Maldita cocina*, 2004)

La obra puede ser dividida en tres actos, con dos peripecias o dos puntos de giro (Aristóteles, 2001: 39), que marcan el final del primero y del segundo acto. Los autores dividen la obra en dos actos, con un intervalo en medio.

En la *Maldita cocina*, conviven 21 personajes, además de la aparición de una yonqui en el segundo acto. Aunque la trama central de la obra es el conflicto entre Pedro y Mónica, cada personaje vive una pequeña historia.

¡Maldita cocina! se adentra en la vida de un restaurante popular del centro de Madrid. Diecinueve¹⁴ personas que trabajan allí se debaten entre la ilusión de mejorar sus vidas y la realidad de un trabajo agotador, mal pagado y de poco futuro. Pedro, un inmigrante polaco, se ha enamorado de Mónica, una camarera española casada con un hombre al que ya no quiere. Ella ha decidido romper esa relación tormentosa y él no está dispuesto a aceptarlo, y trata de demostrar que sus sentimientos son sinceros. Pero el ambiente laboral estresante de la cocina no es el mejor lugar para que florezca el amor. Las tensiones laborales se mezclan con la tensión emocional entre los

¹⁴ En realidad son 21 personajes en total.

protagonistas en un final trepidante y caótico. (*Revista Artezblai*, 17 de febrero de 2004)

Estos personajes, por orden de aparición, son:

Tere y Ceci: las limpiadoras que se pelean constantemente por el trabajo. Son españolas.

Ceci, además, se lleva comida del restaurante a escondidas para casa. Son despedidas al principio de la obra.

Tere.- ¿Y la Juani dónde está?

Ceci.- Y yo qué sé... En la cama rascándose el chocho... Igualita que tú, que tenéis una pachorra... Mira, empieza por ahí, que yo mientras voy a cambiar el agua.

Tere.- A mí no me des órdenes.

Ceci.- Si te parece me las das tú a mí. Anda, tira, tira... (*Maldita cocina*, 2004)

Aleyda: la nueva cocinera, que mira a todos y comenta los hechos desde un punto de vista crítico. Es el personaje que representa la mirada del público. Todos se equivocan al decir su nombre y la llaman Adelina o Adelaida, etc.

Aleyda.- Aleyda Morales. Mucho gusto.

Max.- Encantado, Adela.

Aleyda.- Aleyda.

Max.- Ah, perdona, Adelaida, es que no oigo bien. (*Maldita cocina*, 2004)

Max: jefe de cocina. Intenta siempre mantener la tranquilidad y ser un mediador, pero tiene un problema de alcoholismo y termina el día borracho.

Max .- Ceci, tú a lo tuyo, que va a ser la hora.

Ceci .- Oye, Max, ese pescado, ¿me puedo llevar algo?...

Max .- Coge lo que quieras de la caja azul, pero no me toques las lubinas.

Ceci .- Gracias, eres un encanto.

Max- Sí, el sapo del cuento. (*Maldita cocina*, 2004)

Ana: ayudante de cocina. Está presente casi todo el tiempo a través de comentarios ácidos e irónicos.

Ana.- ¿A que no sabéis la última del polaco? Cada día está más loco.

Berta.- ¿Qué ha hecho ahora ese bestia?

Ana.- Le ha puesto un ojo morado al tonto de Cipri. (*Maldita cocina*, 2004)

Berta: chilena, ayudante de cocina. Tiene un hijo enfermo. Recoge firmas para que Tere y Ceci vuelvan a sus puestos. Es la más diplomática del equipo.

Clara.- Me ha llamado sudaca de mierda. ¿Debo entender que a todos ustedes les parece bien? Y tú, Berta, ¿no te das por aludida?

Berta.- Son cosas que se dicen de mala leche. Además, soy sudaca y probablemente de mierda, qué le vamos a hacer. (*Maldita cocina*, 2004)

Fátima: ayudante de cocina de origen árabe. Trabaja en la cocina, pero intenta ascender en el trabajo y convertirse en camarera. Said, el otro árabe del equipo, siempre la está juzgando y criticando por no comportarse como una “verdadera mujer árabe”. Ella se siente intimidada por él.

Fátima.- ¿Yo puedo firmar?

Said.- Una chica maroco no firma, pero haz lo que quieras.

Fátima.- Pues no firmo. (*Maldita cocina*, 2004)

Said: friegaplatos de origen árabe. Tiene un discurso victimista, pero, por otro lado, también es discriminado. Critica a Fátima por tener costumbres occidentales.

Cipri.- Mohamed, deja que la chica haga lo que quiera que este es un país libre.

Said.- Primero no llamo Mohamed, segundo no soy español, tercero, ¡no me hables! (*Maldita cocina*, 2004)

Giorgi: friegaplatos. Es el compañero de trabajo de Said y siempre se mete con él.

Giorgi.- Tú, Said, también debes soñar con el mar. Seguro que te da pesadillas. Porque viniste en una patera, ¿no?

Said.- Yo vine en un camión.

Cipri.- Pues tendrías tiempo para soñar... (*Maldita cocina*, 2004)

Cipri: cocinero. Llega a trabajar con el ojo morado, se ha peleado con Pedro por decirle que debe dejar a Mónica. Tiene una relación secreta con Fátima, aunque para muchos no sea exactamente un secreto. Siempre llama Mohamed a Said para fastidiarlo.

Cipri.- Putos extranjeros que venís a joder la marrana.

Berta.- ¡Oye!

Cipri.- Bueno, sólo los de raza oscura... ¡Ay! Perdona, Fátima.

Said.- (*a Fátima*) Ves, eso te ocurre por enrollarte con gente de España. (*Maldita cocina*, 2004)

Pedro y Mónica: él es un cocinero polaco, rudo y agresivo, aunque siempre pide perdón después de que se descontrola. Está enamorado de Mónica. Ella es una de las camareras. Su historia con Pedro es absolutamente pasional. Está embarazada de él y casada con otro hombre.

Pedro.- Escúchame, sólo quiero hablar contigo.

Mónica.- No, Pedro, no quiero escucharte.

Pedro.- No puedo vivir sin ti. Me estoy volviendo loco.

Mónica.- Y yo no puedo vivir contigo. (*Maldita cocina*, 2004)

Clara: la chef sudamericana del restaurante. Las limpiadoras la desprecian por ser extranjera y tener un puesto superior al de ellas. Dice que estudió en Nueva York y necesita exponer constantemente que está muy preparada para su trabajo.

Clara.- Tres años pasé allí estudiando cocina. Los mejores restaurantes, los mejores cocineros del mundo, están en Nueva York.

Ana.- Y los mejores bancos. Y los mejores peluqueros.

Said.- Y las mejores putas. (*Maldita cocina*, 2004)

Eva: la segunda chef. Parece muy sumisa frente a Clara, pero en realidad la desprecia.

Eva.- Le has dado dos entrecots, ¿correcto? Pues a 10 euros pieza, veinte que te descontarán del sueldo.

Pedro.- ¿Por qué no a veinte por pieza? Eres muy generosa.

Eva.- Es una falta grave y tengamos la fiesta en paz. (*Maldita cocina*, 2004)

Rolando: es el maître. Es de izquierdas pero solamente en el discurso. En la práctica hace muy poco para cambiar la situación de la cocina. Se nota que tiene muchos problemas para desafiar a la autoridad.

Maitre.- Que es inseparable de nuestra condición de proletarios. Porque somos obreros, no lo olvidéis.

Pedro.- Yo no soy obrero.

Maitre.- Lo eres, aunque no lo reconozcas.

Pedro.- Yo no soy obrero.

Maitre.- Y debes decirlo con orgullo. ¡Soy un obrero! (*Maldita cocina*, 2004)

Carmen: camarera. Bulímica. Huele raro y la gente de la cocina no sabe cómo comentarle esto. Intenta engañar a todos y a sí misma diciendo que no está enferma.

Maitre.- ¿Huele a pescado? ¿No será otra cosa?

Carmen.- Es que hoy, viniendo en el autobús, apretujados, sí que olía a de todo. Se te mezcla el perfume de la señora con el tabacazo del vejete, el sudor del carnicero y el chicle de la colegiala, y ya no sabes a qué hueles cuando te bajas. A mí es que me da un asco... y una claustrofobia. Debería haber más transporte público, por lo menos a la hora punta... (*Maldita cocina*, 2004)

Violeta: camarera. Vegetariana y naturista radical.

Giorgi.- Oye, Violeta, ¿los vegetarianos podéis comer cucarachas?

Violeta.- Muy gracioso. (*Maldita cocina*, 2004)

Wendoline: camarera. Está peleada con su marido y harta de su trabajo. Habla de manera histérica.

Berta.- ¿Y ustedes no sueñan?

Wendoline.- Me lo tiene prohibido el médico. Bastante pesadilla tengo con esta cocina. Hasta el pelo me huele a fritanga. (*Maldita cocina*, 2004)

Nadya: camarera de origen rumano. Su marido le pegaba. Para librarse de él, ella misma se hirió y denunció al marido a la policía. Su marido está ahora en la cárcel, en Rumania. Ella es muy coqueta y le gusta seducir.

Clara.- Ni follar. En la cama son un desastre. Yo es que no les entiendo.

Nadya.- No es verdad. Yo estoy follando con un español y folla muy bien. Es tan... salvaje...

Berta.- Nadya, por favor, a nadie le interesan tus intimidades. (*Maldita cocina*, 2004)

Doña María Teresa: la dueña del restaurante. Se siente omnipotente, a veces toma decisiones de manera profética y le gusta dar lecciones de moral. Pero también intenta ser cercana a sus funcionarios. Acepta readmitir a Ceci y a Tere.

Doña MT.- A lo mejor me he quitado un peso de encima. Se empeña una en pretender lo imposible y ahí te dejas los riñones del alma. Hay que saber perder, hija. Me he esforzado en dar calidad, pero la gente prefiere la basura. Les han acostumbrado de pequeños y les gusta. Podrían oír a Pavarotti, pero prefieren a la Pantoja. (*Maldita cocina*, 2004)

Yonqui: entra en la cocina en el segundo acto para pedir algo de comer. Es un paréntesis de humor negro. Su pareja tiene sida y ella tiene muy mal aspecto. Ofrece favores sexuales en agradecimiento por la comida que le dan.

Yonqui.- Pues yo en Leganés tuve un novio legal legal, chachi que sí... Hacíamos malabares, mu creativo... Tú me ves ahora así, pero yo antes... yo antes... Oye, ¿quieres que te haga una mamada? (*Maldita cocina*, 2004)

Todos estos personajes son, en realidad, un retrato de la sociedad contemporánea y, en ellos, podemos identificar muchas de las cuestiones de la actualidad, tales como la inmigración, el racismo, el terrorismo, el alcoholismo, el declive de los países socialistas, la delincuencia, la adicción a las drogas y la violencia de género.

El planteamiento, sin embargo, produce una reflexión. Las casi veinte personas que trabajan en el restaurante viven entre el sueño de prosperar en sus vidas y la realidad de un trabajo mal pagado y de poco futuro. (Villar, 2004)

En la obra podemos encontrar muchos de los discursos de los inmigrantes y de la sociedad de acogida, según lo que hemos visto en el apartado psicosocial de este trabajo. En cuanto a los inmigrantes, Said, por ejemplo, utiliza el recurso de la “proyección”, pues experimenta rabia frente a un medio que no lo reconoce, acoge y sostiene. Pedro “idealiza” el país de acogida frente al de origen, al que desprecia. Fátima está en plena crisis; por un lado, quiere adquirir las costumbres occidentales y, por otro, aún se siente atada a las costumbres de su país. Ella tiene un conflicto similar al del personaje de Aixa de la obra que analizamos anteriormente: *Tentación*. Berta utiliza siempre la “racionalización”, separando los componentes afectivos y cognitivos. En cuanto a la sociedad de acogida, podemos ver el discurso “proteccionista ambivalente” en Ceci, que plantea la prioridad del trabajador autóctono sobre el inmigrante: aunque lo vea como a un igual, no puede aceptar que su jefa sea latinoamericana. En la dueña del restaurante, por otro lado, vemos un discurso de “igualitarismo paternalista”, de acuerdo con el cual ella es un alma bondadosa que ayuda y los demás están en la posición de necesitar de esta bondad. La yonqui que aparece al final, también, enseña trazos de “nacionalismo proteccionista”:

Yonqui.- Hola... Qué bien huele aquí, tío, qué suerte... ¿Tú eres el baranda? ¡Anda, Said! Qué fuerte... pero si tú curras...

Said.- Vaya toalla que llevas, Loli... Anda, lárgate que me vas a comprometer...

Clara.- ¿Quién es, Said?

Said.- Nadie. Que vienen a pedir.

Yonqui.- ¿Cómo que nadie, moro mierda? (*Maldita cocina*, 2004)

Son muchas las historias entrecruzadas y, la mayoría de las veces, los conflictos están levemente dibujados, a excepción del conflicto entre Pedro y Mónica, que parece ser el eje central de la obra.

La trama avanza al hilo de una historia de amor protagonizada por Pedro y Mónica. Él, inmigrante polaco, no quiere aceptar que sus sentimientos por una camarera española casada queden en el olvido. Pero el ambiente estresante de la cocina no es el mejor lugar para que las relaciones medren, y las tensiones laborales se mezclan con la tensión emocional entre los protagonistas. (Villar, 2004)

El registro de la actuación es realista. Según el director, “hay mucho de trabajo de improvisación de los actores que ha influenciado la versión final de la obra” (en entrevista 3). *Maldita cocina* tiene sus orígenes en obras como *Germinal*, de Zola, el padre del naturalismo; vemos a seres humanos que se extenuan trabajando en medio de una terrible frustración, lo que nos permite percibir lo peor y lo mejor de cada uno.

Todos los elementos sensoriales, fundamentalmente olfativos y táctiles, del realismo están ahí: en las disputas y en las reconciliaciones, en las ironías y las concesiones, en la proximidad violenta de los cuerpos, los objetos y los alimentos. E incluso en el irónico Himno a la alegría del final. Y en el diseño escenográfico, minucioso y exacto. Y también en la frescura actoral sin complejos y llena de desenvoltura de unos jóvenes que se proyectan hacia el futuro con claros síntomas de solvencia. Jóvenes intérpretes que agarran por los cuernos los toros de la cólera y la borrachera, de la inocencia fingida, de la violencia y del agrídulce sentir solidario y triste. (Villán, 2004)

La obra se estrenó en la Sala Triángulo, que es un teatro alternativo de los más conocidos de Madrid. El escenario es una caja negra. La delimitación del espacio es simple: una cocina grande, muy realista.

“Hemos dado la paliza a todos los amigos con restaurante que conocemos”, admite Fermín Cabal, “pero al final tuvimos la suerte de que la familia de Blanca Otamendi, encargada del vestuario, tuviera dos restaurantes en Madrid que nos han servido para incorporar toda la cacharrería y el vestuario propios. La escenografía, además, es una auténtica labor artística”. (Villar, 2004)

Por la descripción de los personajes, por la amplia presencia de inmigrantes y por las constantes referencias a la política e historia actuales, está claro que la obra ocurre en los días de hoy. El espacio narrativo nos lleva a un universo multicultural y urbano. Una cocina donde todo ocurre en un gran frenesí y con mucha rapidez. También es un local de trabajo con jerarquías claras, un espacio obrero donde también se ve pobreza e, incluso, la indigencia, como ocurre en el caso de la yonqui que aparece al final de la obra.

Fátima.- No puedo, no puedo... no valgo para esto.
Maitre.- Sí, puedes, calma, calma...
Eva.- Tú y tus ideas, pobre chica...
Mónica.- Mi entrecot y mi emperador.
Eva.- No hay emperador.
Mónica.- Pues me han pedido emperador.
Eva.- Pues no hay.
Mónica.- ¿Y qué es lo que hay?
Clara.- Calamares romana. Deliciosos. Ya están casi.
Maitre.- Yo se lo explicaré (*Sale*).
Mónica.- También quiero un bacalao. (*Maldita cocina*, 2004)

Los autores ofrecen en el texto escasas directrices para la utilización del escenario, indicando simplemente los ambientes donde transcurre la acción, seguramente porque Fermín Cabal, uno de los autores, dirigiría la obra y ya tenía muy clara su idea de puesta de escena. O no deseaba delimitar su puesta desde el momento de la escritura.

Maldita cocina es una obra lineal; todos los eventos en ella descritos ocurren en un orden cronológico desde el principio hasta el final de la obra, sin *flashbacks*. Fermín Cabal, defensor de la fabula tradicional y del modelo aristotélico de presentación, nudo y desenlace, desarrolla la obra siguiendo esta estructura.

A través de la obra, los autores dejan claro que la acción dramática ocurre en un único día: un día más de trabajo en la cocina. La obra empieza con la llegada de las primeras trabajadoras y termina, al final del día, con la destrucción de la cocina.

Cipri intenta sujetarle y Max aprovecha para golpear a Pedro en la cabeza con una sartén. Pedro cae al suelo mientras Cipri sujeta a Max para impedir que le siga golpeando. Nadya ataca a Cipri por la espalda y le mete los dedos en los ojos. Fátima salta sobre Nadya y ruedan por el suelo enzarzadas en salvaje pelea. (*Maldita cocina*, 2004)

Cada personaje tiene una pequeña trama y una pequeña evolución que, en algunos casos, es imperceptible. La trama central es claramente la historia de amor entre Pedro y Mónica. A principio de la obra, vemos que ella acaba de cortar la relación. Él intenta volver repetidas veces hasta que ocurre la primera peripecia: ella le dice que está embarazada. Pedro se asusta con la noticia y piensa que la mejor opción sería el aborto. Ellos se pelean durante toda la obra, manteniendo la tensión sexual y la expectación del texto. La segunda peripecia ocurre cuando Pedro decide asumir la paternidad del niño que Mónica espera y formar una familia. Cuando parece que todo va a terminar bien, la obra se precipita hacia el desastre. Pedro vuelve a ser violento, Mónica le deja y se va del restaurante. Pedro, enloquecido de rabia, empieza a romper toda la cocina. Los demás empiezan a pelear y a romperlo todo también. En este momento, cada personaje llega a su límite. La obra termina con la dueña del restaurante sentada, acompañada de una camarera, entre los destrozos de la cocina.

Entra Doña María Teresa. Contempla el destrozo con resignación. Por la puerta se escuchan las voces de la calle. Doña MT coloca una banqueta y se sienta. Saca su boquilla y va a encender un cigarrillo. Entra Carmen, asustada al ver el panorama.

Carmen.- ¿Qué ha pasado?

Doña MT.- (*tranquila*) Lo que tenía que pasar. (*Maldita cocina*, 2004)

Maldita cocina nos enseña la realidad con gran objetividad y es documental en todos sus aspectos, tanto en los más sublimes como los más vulgares. El final del primer acto intenta reproducir, con toda riqueza de detalles, el funcionamiento frenético de una cocina real, algo que podemos ver más claramente en la puesta que en el texto.

Con una gran dosis de fatalismo, común en las obras naturalistas, los personajes no cambian sus conductas y la obra termina con la destrucción del medio donde convivían. La obra tiene mucho de sátira y denuncia social, es muy cruda y dura.

5.6.3. Estructura ideológica

En la obra aparecen muchos aspectos extraídos de la realidad, como la inmigración, el racismo, el alcoholismo, el subempleo, la violencia, la drogadicción, injusticia social, la pobreza y la indigencia.

Además de estos, se hace referencia a la caída de los países comunistas, el terrorismo, el sexismo, la violencia de género, la delincuencia y la política nacional.

Teatro político, pero sin discursos moralizantes. No hay moraleja pero sí una clara idea de que el teatro no puede estar al margen de lo que ocurre. (Villán, 2004)

La sociedad contemporánea influencia a los autores sobremanera, sea por contar con un elenco multicultural, que de una cierta manera los obligó a escribir una obra en la que la inmigración es un tema central, sea porque actualmente en España, como hemos visto en el apartado histórico, uno de los sectores en que se puede notar la fuerte presencia de la mano de obra inmigrante, además de la construcción y del servicio doméstico, es la hostelería. Y como la obra se desarrolla en una cocina, sería muy raro mostrar una cocina madrileña en los días de hoy sin la presencia de inmigrantes.

Los autores buscan ser muy objetivos al dar voz a sus personajes y reproducir la sociedad con todos sus prejuicios, clasismos, ambigüedades y contradicciones. Su mirada es externa, como la mirada del personaje de Aleyda, una chica de la España profunda que acaba de llegar a la cocina. Todos los personajes son enseñados de manera crítica y el humor es casi siempre muy satírico.

La obra también pone de relieve los conflictos laborales de personas que desean prosperar en un trabajo mal pagado y con poco futuro.

Cipri.- Gracias, chicas... ¿Y vosotras con qué soñáis?

Berta.- Sueño que mi hijo va a ser ingeniero aeronáutico, y me va a dar dinero para arreglarme los dientes, que los tengo fatal y mira que me los cuido. Mi madre siempre me decía “los dientes son como perlas, cuídalos” y tenía toda la razón. Imagínate que te faltan los dos dientes de delante, ¿a que pagarías lo que fuera por arreglártelos? Me los voy a poner como esta de aquí (*señalando la revista*). (*Maldita cocina*, 2004)

El texto no es maniqueísta, no hace de los inmigrantes víctimas, ni de la sociedad española un verdugo, sino que nos enseña a ambos con bastante crudeza, en un espacio donde todos tienen prejuicios y casi todos actúan a partir de sus bajos instintos. No por eso deja de ser una denuncia de la falta de integración y entendimiento en esta sociedad.

5.6.4. Reflexiones

Maldita cocina es un drama realista-naturalista que, en el plano filosófico, trata de la inmigración, además de muchos otros temas de la actualidad, tales como el alcoholismo, la violencia, la drogadicción, el subempleo y la pobreza. Todos estos aspectos, tal como enseña la obra, no son inherentes a la inmigración sino que existen ya en la sociedad occidental.

Se podría considerar una obra política y comprometida. Como espectadores, vemos una realidad muy bien dibujada, en la que existe un claro problema de integración y comprensión mutua, además de diversas taras sociales.

La obra de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez no tenía como objetivo principal tratar de la inmigración, pero terminó siendo reconocida como una obra que versa sobre este tema por retratar, con el mayor realismo posible, un día en una cocina de Madrid.

Producida por la Fundación Aula y la Escuela Superior de Artes y Espectáculos TAI, este montaje se adentra en la vida de un restaurante del centro madrileño, donde trabajan diversas personas. Mezclados andaluces con norteafricanos, gente de muchas partes del mundo, el espectador se encontrará con un pequeño espejito donde ve reflejado al resto de la sociedad. (Villar, 2004)

La obra tiene la intención de ser coral, pero en realidad ni todos los personajes ni todas las historias están desarrollados como tales. Hay una historia central, que es una historia de amor, y algunos otros conflictos que hierven a su alrededor. Hay un intento muy claro de reproducir a la perfección el frenesí de una cocina a la hora de la comida y de hablar de los principales temas que preocupan a la sociedad contemporánea española.

Como en muchas obras naturalistas, es posible que el espectador se aleje del retrato que ve y que, en algunos momentos, la obra se haga algo pesada y distante.

La obra nos muestra a la inmigración y a la sociedad de acogida de una manera cruda, con un final dramático simbolizado en la destrucción de la cocina, es decir, la destrucción del espacio compartido por esos personajes.

La obra se estrenó en el mismo año y en el mismo teatro de *Tentación*, de Carles Batlle, que hemos analizado anteriormente. Curiosamente, ambas hablan del tema de la inmigración.

*Forasteros*¹⁵ fue publicada por Ñaque Editora en 2005 con una subvención de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura de España. Según el autor, la obra es “catártica. Y eso es bueno, porque quiere decir que el teatro y la vida se dan la mano” (Cuesta, 2004).

Belbel, que también dirige la obra, dice haberse inspirado en sus recuerdos personales, en observaciones de la realidad y en vivencias explicadas por amigos para poder escribirla.

En su estreno, la obra fue interpretada por Anna Lizaran, Jordi Banacolocha, Francesc Lucchetti, Ivan Labanda, Sara Rosa, Patricia Arredondo, Marcel Montanyès, Andrés Herrera y Jordi Martínez, bajo la dirección de Sergi Belbel y con escenografía de Estel Cristià y Max Glaenzel.

Bajo el paraguas de este evento que vive sus últimas semanas se estrena la pieza el próximo jueves en la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) con un lustroso elenco encabezado por los veteranos Anna Lizaran, Jordi Banacolocha y Francesc Lucchetti. (Cuesta, 2004)

¹⁵ Nota de interés:

En el año 2008, el director Ventura Pons empezó a rodar una adaptación al cine de *Forasteros*. Anna Lizaran repite en el cine el personaje que ha interpretado en el teatro:

Anna Lizaran y Joan Pera comparten el protagonismo de *Forasters*, la nueva película de Ventura Pons que estos días está rodando en un estudio del Poblenou y que se basa en la obra homónima de Sergi Belbel. [...] A Pons le sobran razones para haber adaptado este texto. “Creo que en el teatro se cuentan historias menos convencionales que en el cine. En temas y estilos, la gente del teatro va tres pasos por delante de los demás.” (Punzano, 2008)

Según los datos disponibles en el Ministerio de Educación de España:

Sergi Belbel nació en Terrassa (Barcelona) en 1963. Licenciado en Filología Románica y Francesa por la Universitat Autònoma de Barcelona, es miembro fundador del Aula de Teatre de esa misma universidad. Profesor de Dramaturgia en el Institut del Teatre desde 1988. A partir de enero de 2006, será el responsable artístico del Teatre Nacional de Catalunya sustituyendo a Domènec Reixach.

Entre sus obras hay que destacar: *Calidoscopios y faros de hoy*, 1985, Premio Marqués de Bradomín 1986; *La nit del Cigne* (La noche del cisne), 1986; *Elsa Schneider*, 1987; *Òpera*, 1988; *En companyia d'abisme* (En compañía de abismo), 1988; *L'ajudant i Tercet*, 1988; *Tàlem* (Lecho conyugal), 1989; *Carícies* (Caricias), 1991; *Després de la pluja* (Después de la lluvia) 1993, Premi Nacional concedido por la Generalitat de Catalunya 1993-95 y Max 2002 otorgado a la proyección Internacional; *Morir*, 1994, Premio Nacional de Literatura Dramática 1996; *Al mateix lloc* (En el mismo sitio), 1996-97 (todavía inédita); *La sang* (La sangre), 1998; *El temps de Planck* (El tiempo de Planck), 1999; *Forasters* (Forasteros), 2003; *Mòvil*, 2005. (en Internet 31)

Belbel tiene un pensamiento crítico muy claro con relación a la inmigración, que ya comentó a la prensa en diferentes ocasiones:

El dramaturgo catalán Sergi Belbel defendió hoy en la Feria Internacional del Libro de Praga, en la que España es la invitada de honor, el mestizaje cultural en Cataluña: “El mestizaje es el futuro, al cual estamos destinados y cerrarse a él es absurdo, porque el mundo ha cambiado, hay que abrirse, y las fronteras están cada vez menos definidas”, afirmó el guionista. Agregó que “tal vez nos quejamos mucho del conflicto con los extranjeros, del conflicto de una tierra con otra, algo que parece que va a invadirnos”. (*Agencia EFE*, 26 de abril de 2008)

5.7.1. Resumen

En *Forasters*, melodrama familiar en dos tiempos, Belbel ha creado a una familia burguesa, que vive en una gran ciudad europea, y la ha situado a finales de los años 60. Una madre enferma de cáncer se exclama por los nuevos vecinos del piso de arriba: no son de aquí, son de fuera y se mueven, huelen, bailan y cocinan de manera diferente. Esta madre representa un viejo mundo, de hieráticas costumbres, del que su hija reniega y huye. Pero 40 años más tarde, esta huida será en vano. Ella misma se encontrará postrada en la misma cama donde murió su madre. Y los vecinos de arriba han cambiado. También son de fuera, pero han venido de más lejos aun, de otro continente, y sus costumbres vuelven a sonar tan o más lejanas como las de los primeros vecinos de los años 60. (Cuesta, 2004)

Forasteros es la historia de dos generaciones de una misma familia. Las historias se desarrollan a la vez, en un dramático paralelismo de acontecimientos. La acción ocurre en un mismo espacio, un piso; una historia acontece a mediados de los sesenta y la otra, cuarenta años más tarde. Acompañamos, en la primera, la agonía de la matriarca, enferma de cáncer, que muere un poco cada día. Vemos cómo la familia padece con ella y cómo van exponiendo toda su crudeza y suciedad a medida que la mujer también exhibe la peor cara de su enfermedad. En la segunda historia, cuarenta años después, quien está enferma es la hija, que vuelve a la casa familiar. Volvemos a descubrir toda la inmundicia de la misma familia. En ambos casos, los vecinos son un elemento de conflicto. Son una familia de inmigrantes que vive arriba. Presenciamos cómo la hija (en la primera historia) y la nieta (en la segunda) se enamoran de uno de los vecinos. En la segunda historia, además, vemos cómo el patriarca, ya viudo, vuelve a casarse con una inmigrante que ha sido contratada para cuidarle. Los vecinos causan fascinación y, a la vez, desprecio en las familias de ambas épocas. La obra termina con la muerte de la madre y de la hija, en ambas historias, y con el piso familiar comprado por uno de los vecinos inmigrantes.

5.7.2. Análisis

Forasteros es un drama contemporáneo. Una obra de raíces realistas pero con diversas influencias de otros estilos y otras disciplinas artísticas. El autor la describe, en el texto de la obra, como un melodrama en dos tiempos.

El melodrama, en sus orígenes, era una obra teatral cargada de trozos sentimentales subrayados por música.

A partir de 1789, el drama en Francia comienza a perder la pureza de su nacimiento. Se populariza el viejo melodrama (drama con música), que ahora ofrece textos maniqueos, repetidos, poco cuidados. (Vicario, 2000: 94)

Por esto, actualmente, el melodrama se ha convertido en una etiqueta despectiva, para las obras que poseen un sentimentalismo exagerado. En el cine, el “término melodrama” también abarca películas que tienen una carga emocional o moral muy fuerte, películas dramáticas que buscan ser lo más realistas posibles. Al hablar de melodrama, seguramente el autor se refiere a este último concepto.

Su retorno le ha llevado por el camino del melodrama, “un género que me gusta mucho y que se ve mucho en el cine y muy poco en el teatro”, defendió este prolífico creador que hará sacar el pañuelo a más de uno. (Cuesta, 2004)

Podemos intuir los tres actos de la obra, con dos peripecias o dos puntos de giro (Aristóteles, 2001: 39), que marcan el final del primero y del segundo acto. Pero el autor no sigue la estructura de la fábula convencional y ofrece un formato diferente a su texto.

Ciertos movimientos teatrales de nuestra época ponen el énfasis en otros aspectos y objetivos de la teatralidad. No se interesan por el orden tradicional del relato, ni buscan que la trama cree un complejo enigma, ni que sus sucesos tengan unas relaciones casuales, etc. Algunas de las nuevas tendencias escénicas no tratan de sucesos, personajes, y sus desarrollos, sino que intentan revelar un estado de cosas, o realidades,

partiendo de la innovación y ruptura de las formas tradicionales. (De Santos, 1998: 187)

Belbel divide la obra en dos partes y mezcla las dos historias a tal punto que, muchas veces, el espectador no está del todo seguro si está viendo la historia de los años 60 o la actual.

En las acotaciones del autor, vemos claramente el paralelismo que éste desea imprimir en ambas historias, por la manera como ha insertado el tema de la inmigración en cada una.

Personajes Siglo XX: abuelo, padre, madre, hijo, hija, vecina, niño, vecino y marido.
Personajes siglo XXI: padre (actor que interpreta al abuelo en el siglo XX), hija (actriz que interpreta la madre en el siglo XX), hijo (actor que interpreta al padre en el siglo XX), nieto (actor que interpreta al hijo en el siglo XX), nieta (actriz que interpreta a la hija en el siglo XX), asistenta (actriz que interpreta la vecina en el siglo XX), huérfano (actor que interpreta al niño en el siglo XX), joven (actor que interpreta al vecino en el siglo XX) y hombre (actor que interpreta al marido en el siglo XX).

La actriz y los dos actores que interpretan a la asistenta, al huérfano y al joven del siglo XXI y, respectivamente, a la vecina, al niño y al vecino del siglo XX, deberían realizar actuaciones diferenciadas y, si cabe, con caracterizaciones bien distintas. Para el resto de desdoblamientos, es incluso recomendable una cierta confusión. Los vecinos del siglo XX pertenecen a otra cultura y los del siglo XXI, además, a otro continente. (Belbel, 2005: 8)

Así, la obra es interpretada por nueve actores, desdoblados en dieciocho personajes.

Diferente de todas las obras analizadas anteriormente, *Forasteros* narra la inmigración desde el punto de vista de la sociedad de acogida.

Como su título indica, en *Forasters* hay personajes venidos de fuera, portadores de otras maneras de mirar el mundo. Pero no son los verdaderos protagonistas. Lo son la fragilidad de las relaciones familiares, el paso del tiempo y, sobre todo, el miedo y la desconfianza hacia lo desconocido. (Cuesta, 2004)

La madre de la primera historia y la hija de la segunda sufren de cáncer y, conscientes de que se están muriendo, deciden empezar a hablar sin tapujos, exhibiendo sus pensamientos más ocultos, como parte de la podredumbre que llevan dentro.

MADRE: Sí, hablaré. Eso es lo que quería decirte. Que a partir de hoy voy a hablar. No pienso largarme de aquí dejando nada dentro, para que lo sepas...
(*Forasteros*, 2004)

Que *Forasters*, melodrama familiar en dos temps habite en el TNC hasta el 14 de noviembre es posible, según Belbel, a la decidida entrega de Lizaran. “Cuando estaba escribiendo la obra, vi que un personaje se inflaba como un suflé, se me iba haciendo grande, y pensé que si no lo hacía Anna, la obra no se podría hacer”, recordó el dramaturgo ese momento en que la cara de un intérprete se pega a la de un personaje que todavía está creciendo. (Cuesta, 2004)

El padre de la historia de los sesenta se ha convertido en abuelo y se ha casado con la inmigrante que le cuidaba.

ASISTENTA: Hice jurar a su padre que él se lo diría a usted en persona unos días antes. Pero ya veo que no le ha dicho nada. Nos casamos hace tres meses. Cuando él muera, yo seré su viuda. (*Forasteros*, 2004)

El hijo de los sesenta es homosexual y su madre le había aconsejado casarse con una chica rica y vivir su sexualidad en secreto. Él abandona a su madre en el último momento, pues se siente despreciado y ahogado por ella. A pesar de todos sus esfuerzos por hacer siempre “lo correcto”, nunca consigue satisfacerla. En la historia actual tiene una hija, pero está divorciado y ha aceptado su condición sexual.

MADRE: ... ¿Te piensas que no me he dado cuenta de cómo eres, hijo? ¡¡¡Yo te he parido, yo te he educado, he intentado hacer lo imposible para cambiarte!!! y no lo he conseguido. Lo sé desde el primer día que te vi jugando a escondidas con las muñecas de porcelana de mi madre y tenías dos años, dos años, ¡¡¡solo dos añitos!!! (*Forasteros*, 2004)

Los vecinos de la primera historia son una pareja, su hijo mayor y un niño pequeño. La vecina sufre con la violencia y el alcoholismo del marido. En la historia actual solo aparece el joven y el niño, que no es su hermano, sino un primo huérfano. La hija de la primera historia y la nieta de la segunda se enamoran de los vecinos y terminan embarazadas.

La hija y su hermano ven toda la historia de su familia en los sesenta repitiéndose ante sus ojos en los días de hoy: la degradación familiar, los reproches, el cáncer, las peleas y la atracción por los vecinos forasteros.

La hija se queda inmóvil y asiste, entre temerosa y conmovida, a la consumación física del impulso amoroso de su sobrina con el vecino. Tal como hizo ella misma con quien poco después se convirtió en su marido... (*Forasteros*, 2004)

Como en la obra *Animales nocturnos* (2003), los personajes de *Forasteros* no tienen nombre. El autor los designa de acuerdo con el lugar que ocupan en la familia. Lo que nos lleva a pensar, como ocurre en el caso de la obra anterior, que el autor, al hablar de sus personajes, habla de cualquier familia o de todas las familias.

La reacción de la mayor parte de la familia con relación a los extranjeros podría encajarse en el discurso de “nacionalismo proteccionista”. Como vimos en el apartado psicosocial, en este tipo de discurso los que se sienten afectados por el fenómeno de la inmigración tienen un reclamo urgente de protección que excluya a los extranjeros. El padre de la segunda historia, a pesar de su discurso, se ha casado con una inmigrante, aunque él y el resto de la familia la sigan tratando como a una empleada. Ella, por otro lado, idealiza su país de origen y desea un día regresar allí. Entre ellos hay una relación muy interesante, plagada de prejuicios, conflictos entre clases y un extraño compañerismo. Él se siente muy solo y ve en ella la mezcla ideal de enfermera y pareja sexual. Ella

quiere hacer dinero para volver a su país y ve en el matrimonio la oportunidad de realizar este sueño. Se han casado por interés mutuo, pero, a la vez, también existe un apego emocional entre ellos.

ASISTENTA: ¿Que le han felicitado? ¡¡Si no se hablan!! Pero ¿cómo es posible, por todos lo santos, que me haya hecho a mí una cosa así?, ¡la vergüenza que me ha hecho pasar!, claro que no me extraña, después de ver cómo se tratan todos aquí, en esta familia tan “civilizada”, que parecen animales salvajes y no personas...

PADRE: ¡Extranjera de mierda! (*Forasteros*, 2004)

Las bodas entre nacionales y extranjeros en España son frecuentes, no solo por un mestizaje natural de la sociedad (que también hemos visto en la obra *Maldita cocina*), sino también para conseguir papeles (que es el principal problema del inmigrante, como hemos visto en el apartado histórico) y como un intercambio de favores (como vemos en *Forasteros*).

El peso que la inmigración tiene en nuestra sociedad se nota cada vez más, y no sólo por la cantidad de extranjeros que hay en la región, también por su grado de integración entre el resto de madrileños.

Buena prueba de este fenómeno es el creciente número de matrimonios mixtos, entre españoles y extranjeros, que se celebran en la comunidad. La cifra se ha duplicado en tan sólo cinco años —han pasado de 1.568 en 2000 a 3.174 en 2005—.

El Ministerio de Justicia ha extremado los mecanismos de vigilancia frente a los llamados matrimonios “blancos”, que pueden significar que un extranjero residiendo en situación irregular en España logre sus “papeles”, mediante un acuerdo con un nacional que le cobra. (*20 minutos*, 15 de febrero de 2007)

En *Forasteros*, el autor muestra una sociedad de acogida enferma, como la madre y la hija de la familia, repleta de frustraciones, rencores e insolidaridad. En ambas historias, las generaciones más jóvenes son las más abiertas y solidarias. Existe la mezcla cultural propiciada por la curiosidad y la atracción hacia lo diferente entre estas generaciones

jóvenes, como ocurre en la obra *Tentación* (2004), de Carles Batlle. Los vecinos, en ambos casos, son vistos desde la lejanía, aunque los dos vecinos más jóvenes (el niño de la primera historia y el huérfano de la segunda) representan el lado más saludable de la obra: el futuro. En ellos podemos ver un futuro con esperanza. Los niños también son los únicos que consiguen acercarse al seno de la sociedad de acogida.

MADRE: ¿Puedo...? ¿Me dejas que te diga un secreto?

NIÑO: ¿A mí? ¿Por qué?

MADRE: Porque eres un buen niño y sé que nunca contarás a nadie. ¿Sí? (*el niño asiente*) Muy bien. Éste es mi secreto... (*pausa*) ¿Sabes lo que más me hubiera gustado en esta vida? (*pausa*) tener un hijo como tú. (*Forasteros, 2004*)

Los vecinos de la primera historia son enseñados en su peor faceta: el alcoholismo y la violencia de género. La hija que huye con el hijo mayor de los vecinos también va a sufrir lo mismo. La excepción la constituye el niño, que termina por convertirse en un hombre bien sucedido e inteligente. Es él quien compra la casa de la familia al final de la obra. La nieta y el joven de la segunda historia también nos muestran una cara más amable e idealista. Entre los mayores, la incomunicación es absoluta:

VECINA: El niño es muy bueno. El pequeño.

MADRE. Sí, sí.

VECINA: En cambio el mayor, el mayor... ay ay ay...

MADRE: ¿Ay ay ay?

VECINA: Ay ay ay.

MADRE: Ay ay ay... ¿qué?

VECINA: Ay ay ay, sí, sí.

MADRE: (*al hijo*) ¿Ay ay ay?

HIJO: Y yo qué sé.

MADRE: ¿Por qué dice ay ay ay? (*Forasteros*, 2004)

Todos los personajes de *Forasteros* son solitarios, lo que no solo simboliza una incomunicación entre el inmigrante y la sociedad, sino una incomunicación generalizada.

Al final de la obra hay una discusión entre la nieta y el joven inmigrante: ella le acusa de pegarle al huérfano. El joven se indigna con lo que considera un prejuicio de la chica y le pregunta cómo, viniendo de la familia de la que viene, se atreve a juzgarlo. En la primera historia vemos claramente que existe violencia en la familia de los forasteros, en la segunda no. El autor lo deja ambiguo, para que el espectador tome sus propias conclusiones.

JOVEN: ¿Y no le crees? ¿Y a mí tampoco? ¿Por qué? ¿Por qué no he nacido aquí?, ¿en vuestro país?, ¿en vuestra tierra?, ¿en vuestra ciudad?, ¿en vuestro precioso barrio de burguesitos?, ¿en vuestra propia casa?, ¿en vuestra cama? (*Forasteros*, 2004)

En la segunda historia también vemos a la hija repetir muchos de los comportamientos que detestaba en su madre, algo que es psicológicamente muy común y que el autor utiliza para demostrar que la sociedad actual no ha evolucionado tanto cuanto se piensa.

Aquí tenemos a una familia que se enfrenta con la muerte de la madre, la homosexualidad y la cobardía del hijo, el alejamiento y extrañamiento de la hija, la vejez del padre, la frustración que a todos les ha dado la vida, a su necesidad de raíces. Tenemos dos momentos temporales que interaccionan entre sí para mostrarnos la reproducción de las mismas condiciones, sentimientos, enfermedades, frustraciones. Y todo nos remite a la memoria histórica, otro de los temas constantes en Belbel. Tenemos también dos espacios: el de arriba, en el que viven los forasteros, inmigrantes de otras regiones en el primer tiempo, de otros continentes en el segundo, invisible espacio que deja sólo sentir los ruidos y sonoridades de culturas y formas de vida diferentes; y el piso donde habitan las dos generaciones de la familia cuya situación se reproduce. Y en un sugerente y bello final, el tiempo corre en ambas direcciones para unir la vida con la muerte. (Rague, 2004)

Hay una serie de pequeños conflictos en toda la obra, todos conflictos de relación. No existe un conflicto central. El autor juega con la repetición de escenas en las historias paralelas.

En el espectáculo todo gira en constante interacción, como va girando el espacio escénico para albergar los distintos tiempos, subrayados también por la iluminación. Con la música de Guinovart, como interludio, a veces demasiado largo, demasiado repetitivo, entre el prólogo, las 14 escenas y el epílogo final que nos remite al prólogo. (Rague, 2004)

Hay pequeños cambios y evoluciones de la familia de los sesenta a la actual, pero la mayor parte de los acontecimientos vuelven a suceder otra vez, prácticamente como han sucedido hace 40 años. Al final, las dos historias se mezclan y tienen un mismo desenlace.

La madre muerta mira a su hija, en el siglo XX, y la hija a su madre... La hija muerta mira a su sobrina, en el siglo XXI, y la sobrina mira a su tía... (*Forasters*, 2004)

El texto es largo. Hay una serie de indicaciones y sensaciones, expuestas en las acotaciones de la obra, que resultan muy complicadas para el entendimiento del espectador que la ve en un teatro. Probablemente cada espectador construya sus propias definiciones de la historia, similares o muy diferentes a las que el autor expresa en sus acotaciones.

Forasters nos pareció un espectáculo lento, frío, repetitivo, de innecesarias complejidades, de excesiva pretenciosidad temática e incluso de algunas interpretaciones fallidas. Pero Belbel es un autor que necesita una reflexión posterior o una lectura previa de la obra, en profundidad, para darnos cuenta de que posee un estilo propio lleno de solidez que estructura milimétricamente sus textos; que a partir de anécdotas de aparente sencillez abarca sin dogmatismos temas tan universales como el amor, la muerte, el paso del tiempo, constantes en sus obras. Y ello lo hace a partir de cortos y fragmentados diálogos que circulan por diferentes tiempos. (Rague, 2004)

El registro actoral para interpretar a estos personajes está en el realismo.

La fuerza y expresividad de Anna Lizaran presiden la obra que tiene momentos melodramáticos tratados con la asepsia del teatro de Belbel. Jordi Banacolocho es un tierno y cascarrabias padre o abuelo. Pau Poch —el día del estreno—, un delicioso niño o huérfano; Francesc Lucchetti da fuerza al padre o al hijo. Corrección hay en el resto del reparto (Rague, 2004)

El personaje central de la obra, sin duda, es la madre-hija interpretada por Anna Lizaran:

También Anna Lizaran ha encontrado retazos de su vida en *Forasters*. “La obra me ha hecho mucho daño y la única manera de lanzarme a la piscina fue con todo el cuerpo y toda el alma”, describió ayer la actriz la dura tarea de meterse primero en la piel de una madre y luego de una hija que se resisten a abandonar este mundo. (Cuesta, 2004)

La obra se ha estrenado en la Sala Petita del Teatro Nacional de Cataluña, una sala cultural con gran afluencia de público. *Forasteros* transcurre en una metrópoli desarrollada de Occidente, probablemente Barcelona, aunque nunca se diga qué ciudad es ésta. El espacio narrativo nos lleva a un universo urbano, pero en un ambiente de gran soledad. El autor describe de esta manera el espacio:

Un piso grande del centro de una ciudad. Salón comedor y dormitorio separados por una puerta. En el salón hay dos puertas más, una que da a un recibidor y otra a un pasillo que lleva a otras habitaciones. El techo es visible. Algún detalle de la decoración puede cambiar de una época a otra. También el vestuario y la caracterización. Ahora bien, todos los cambios deben ser casi instantáneos. Aunque es la luz, débil y amarillenta en los años sesenta, blanca y potente en el siglo XXI, lo que mejor distingue a los momentos del tiempo. (Belbel, 2005: 8)

Como en el caso de *Maldita cocina* (2004), el autor también ejerce de director de la obra.

En el texto de Fermín Cabal hay muy pocas descripciones y acotaciones para la puesta en escena, mientras que en el texto de Belbel todo está muy detallado y explicado.

“La escritura y la dirección son como dos novias celosas, sobre todo la escritura, que pide exclusividad absoluta. Y la inercia de ir dirigiendo textos de otros hace que la

escritura se esconda”, ilustró Belbel el porqué de este reposo de las letras que se ha alargado durante cuatro años. (Cuesta, 2004)

Forasteros juega con tres espacios temporales: las historias de los sesenta y la actual, que ocurren linealmente y en paralelo, y el prólogo-epílogo, que ocurren en un tiempo posterior a las dos. Todos los cambios temporales de la obra pueden, en algún momento, confundir al espectador pero, al parecer, esta confusión es intencional.

El autor nos presenta una historia fragmentada, de repeticiones constantes y sin conflicto central, pero con diversos pequeños conflictos atomizados por todo el texto. Es posible intuir la estructura clásica en la obra, aunque a grandes rasgos. En el primer acto conocemos a la familia en el pasado y en el presente, y a sus vecinos forasteros. La primera peripecia es el anuncio de la boda entre la empleada y el patriarca, en la historia actual. A partir de entonces vemos los conflictos familiares en carne viva. La segunda peripecia ocurre en la historia de los sesenta, cuando la madre le pide al marido que no vuelva a casarse y él dice que no lo hará. Por la primera peripecia, sabemos que él no cumplió con su palabra.

MADRE: Quiero que me hagas una promesa.

PADRE: ¿Cuál?

MADRE: Que no volverás a casarte.

PADRE: Por favor...

MADRE: Que jamás volverás a querer a ninguna mujer.

PADRE: Pero, ¿por qué...?

MADRE: Aunque acabes viviendo cien años.

PADRE: Sabes perfectamente...

MADRE: Júramelo.

PADRE: Te lo juro. (*Forasteros*, 2004)

En el pasado, el hijo también hace una promesa a la madre: jamás venderá la casa. A partir del segundo punto de giro, nos precipitamos hacia el final con la muerte de la madre y de la hija, en sus diferentes momentos, y el descubrimiento de que la hija y la nieta están embarazadas de los vecinos forasteros. La obra termina cuando el hijo vende el piso, que estuvo con su familia por tantas generaciones, a uno de los vecinos inmigrantes.

HIJO: ... ¿Por qué no quisiste decirme quién eras el día que volvimos a vernos? ¿Tenías miedo de que no te vendiera la casa?

HOMBRE: Sí.

HIJO: Pues te equivocas. *(pausa)* Te reconocí desde el primer instante que entraste por la puerta. *(pausa)* Me alegro de volver a verte. *(Forasteros, 2004)*

Al final de la obra, cuando pensamos que el autor va a hacer una repetición más, un paralelismo más, entre el niño del pasado, que ahora es un hombre, y el huérfano, la repetición desaparece.

5.7.3. Estructura ideológica

En la obra aparecen diversos aspectos extraídos de la realidad: la inmigración, la soledad, la incomunicación, el alcoholismo, la homosexualidad y la violencia de género. Es una crítica voraz a la sociedad europea y española.

ASISTENTA: ... ¿Cómo es Europa? , ¿Linda, no? Sí, linda, muy linda. Cuando la miras por fuera, como un turista. Por dentro... es esto (*señala la mierda y el vómito que hay en el suelo*). (*Forasteros*, 2004)

En esta obra los personajes protagónicos son de la sociedad de acogida. Pero, como las demás, es muy crítica con esta sociedad. La enfermedad de la madre y de la hija, el cáncer, la manera como ellas padecen durante toda la obra y cómo acompañamos con pena, con indignación e incluso con asco su mengua representan claramente que la sociedad está enferma y en pleno deterioro.

MADRE: ... Ya no puedo limpiarme la descomposición que llevo dentro, al menos que por fuera no se note. ¡Ja ja ja! Como la historia de nuestras vidas, ¿eh? Igualito, igualito. ¡Ja ja ja!

HIJO: ¿El qué?

MADRE: Lo que acabo de decir.

HIJO: No te entiendo.

MADRE: Sí, claro, tú nunca entiendes nada.

HIJO: Lo digo en serio.

MADRE: Todo muy limpio y reluciente por fuera pero completamente podrido y appestoso por dentro, ¡Ja ja ja! ¿Lo entiendes ahora o tengo que hacer una redacción sobre el tema? (*Forasteros*, 2004)

La relación entre el padre/ abuelo y la asistenta extranjera es muy común en la sociedad actual. Es una especie de amor por necesidad: ellas necesitan tener algo en el país de acogida, muchas veces incluso papeles, y ellos necesitan de compañía. Una historia que

hemos visto en películas como *Flores de otro mundo* (1999)¹⁶, de Iciar Bollaín, donde vemos a diferentes mujeres extranjeras que van en caravana a un pequeño pueblo español donde ya no hay mujeres jóvenes buscando la estabilidad de un matrimonio. Los españoles que las esperan, por otro lado, desean escapar de la soledad en que viven.

El autor también deja claro que desde hace cuarenta años hasta los días de hoy ha habido algunos cambios y alguna evolución, pero que la base putrefacta de la sociedad sigue siendo la misma. Hay una total incomunicación entre culturas, pero también entre seres humanos de una misma familia.

¹⁶ Ver más sobre el tema en:
<http://www.zinema.com/pelicula/1999/floresde.htm>
<http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/986963.html>

5.7.4. Reflexiones

Forasteros es un drama contemporáneo que, en el plano filosófico, trata de la inmigración. Se podría considerar una obra política y comprometida.

El texto, en muchas ocasiones, se hace largo y su puesta en escena puede ser algo complicada de comprender para el espectador. Sin un conflicto central claro, acompañamos una serie de pequeños conflictos de relación durante toda la obra que describen el deterioro de una familia, una familia que representa la sociedad española.

Forasters no es un espectáculo para todos los públicos. Pero sí para quienes admiran a Belbel. (Rague, 2004)

A diferencia de todas las obras que hemos analizado hasta ahora, el protagonista de *Forasteros* no es el inmigrante, sino la sociedad de acogida. Lo común a todas las demás obras es que, aun cambiando de protagonista, el autor escribe un texto que es una dura crítica a esta sociedad y habla no solo de su deterioro, sino también del miedo a lo desconocido. Este desconocido es el extranjero, el inmigrante. Todos los paralelismos y repeticiones de la obra simbolizan que no existen tantas diferencias entre la familia de ahora y la de hace cuarenta años, y nos llevan a pensar críticamente hacia dónde hemos evolucionado.

Aunque su temática esté clara, la obra no posee un conflicto central y explora diferentes temas dentro de la familia. En algún momento, la obra se puede hacer difícil para el público:

No hay complejidad en la fábula ni en el aspecto temático. Sólo hay la sugerencia de temas, casi eternos, abiertos al público. La idea central del texto es que todos somos forasteros ante el miedo a lo desconocido. (Rague, 2004)

La obra también tiene un punto de esperanza depositado en las nuevas generaciones que, quizás, puedan salir adelante y construir un espacio de convivencia, a pesar de todo.

5.8. *El privilegio de ser perro*, de Juan Diego Botto y Roberto Cossa (2005)

Local de estreno: Centro Nuevos Creadores. Duración: 1h 30.



En serio, me hubiera gustado ser perro, para que no se notara que era una persona con un delito inocente en la mochila. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

Escrita por Juan Diego Botto y Roberto Cossa, *El privilegio de ser perro* es un montaje compuesto por cuatro monólogos: tres de autoría de Botto y uno de Cossa. La obra se estrenó el 6 de abril de 2005 en el Centro Nuevos Creadores. En mayo del mismo año, fue publicada por Aleph Editores.

Juan Diego Botto debuta como director teatral con *El privilegio de ser perro*, cuatro monólogos que abordan el tema de la inmigración con dramatismo, ironía, humor e ilusión. *Definitivamente adiós*, escrita por Roberto Cossa; y *Arquímedes*, *La carta* y *El privilegio de ser perro*, creadas por Botto. (*Agencia EFE*, 2005)

El orden de los monólogos en el montaje teatral es el siguiente: *Definitivamente adiós*, *Arquímedes*, *La carta* y *El privilegio de ser perro*.

El título está formado por cuatro monólogos que, desde distintos puntos de vista, reflexionan sobre el exilio, la pérdida de la identidad y de las raíces y cómo sobrevivir a un mundo cada vez más deshumanizado. (Tapia, 2005)

El orden de los monólogos en la publicación es diferente del orden en el montaje. El libro fue lanzado al mes del estreno, aprovechando el éxito de la imagen de Diego Botto como actor, y ahora autor, comprometido. El orden de los monólogos en la publicación es el siguiente: empieza con *El privilegio de ser perro*, le siguen *Arquímedes* y *La carta* y termina con el texto de Cossa, *Definitivamente adiós*.

En su estreno, la obra fue interpretada por Alejandro Botto¹⁷ y Ernesto Aragón, bajo la dirección de Juan Diego Botto y con escenografía de Juan Diego Botto, Antoine Hertenberger y David Díez.

El recién estrenado dramaturgo, que el 6 de abril presentó el espectáculo en el Centro de Nuevos Creadores, resaltó que *El privilegio de ser perro* es una obra escrita “con mucha humildad, surgida de la necesidad de contar historias sobre un tema que me toca muy de cerca”, los distintos aspectos de la vida de un inmigrante. (*Agencia EFE*, 2005)

¹⁷ Nota de interés:

Alejandro Botto, primo del autor y actor de la obra, era un inmigrante en España cuando Juan Diego Botto escribió el montaje. Muy cerca del estreno, Alejandro estuvo a punto de marcharse pues tuvo problemas con sus papeles.

[Juan Diego Botto] empezó a escribir *El privilegio de ser perro* a raíz de vivir con su primo, Alejandro Botto, el 50 por ciento del elenco de actores, que emigró desde Argentina y le contó sus aventuras y desventuras desde entonces. “En un momento dado de complicación de papeles, Alejandro estuvo a punto de marcharse y le convencí para que esperara a que yo terminara los monólogos”, relató. Según admitió el autor entre bromas, “me atemorizaba la idea de estrenar con un actor ilegal, y hemos rozado esa tesitura”. (*Agencia EFE*, 2005)

Juan Diego Botto nació en Argentina, pero vive en España desde los cuatro años. Es hijo de la actriz y profesora de interpretación Cristina Rota. Su padre fue una de las treinta mil víctimas de la dictadura argentina. Botto estudió interpretación en la escuela donde su madre daba clases. En 1995 alcanza el éxito como actor en la película *Historias de Kronen*, de Montxo Amendáriz, cuando gana el Premio Goya a Mejor Actor Revelación.

Juan Diego Botto deja temporalmente la gran pantalla para sumergirse en un proyecto teatral que firma y dirige. Y el escenario no podría ser otro que el del Centro de Nuevos Creadores, recinto de cuya dirección se encarga su madre, Cristina Rota. (Tapia, 2005)

El privilegio de ser perro es una de sus primeras incursiones como autor de teatro, respaldada por el Centro Nuevos Creadores de Madrid. Para tal, Botto reunió tres monólogos de su autoría y un monólogo de uno de los dramaturgos más importantes de la historia del teatro argentino, Roberto Cossa, intitolado *Definitivamente adiós* y escrito en el año 2003.

Roberto “Tito” Cossa, uno de los dramaturgos clave de la literatura argentina, nació el 30 de noviembre de 1934 en el barrio de Villa del Parque, Ciudad Buenos Aires. (en Internet 16)

En *El privilegio de ser perro*, tendremos la oportunidad de analizar un texto cuyo autor es parte de la sociedad de acogida —donde está el foco de nuestro trabajo—, pero cuyos orígenes familiares están en la migración y en el exilio. Así, el monólogo de Cossa funciona como un incremento dentro de un montaje escrito y dirigido por Diego Botto, desde el punto de vista de alguien que vivió y creció en la sociedad española, pero con una historia reciente de inmigración en su familia.

El ya autor teatral, que verá publicados sus textos y el de Cossa próximamente con el sello Aleph, empezó a escribir “El privilegio de ser perro” a raíz de vivir con su primo, Alejandro Botto, el 50 por ciento del elenco de actores, que emigró desde Argentina y le contó sus aventuras y desventuras desde entonces. (*Agencia EFE*, 2005)

De los cuatro monólogos, *La carta* es la única historia basada directamente en una noticia de la prensa¹⁸.

Un momento especialmente conmovedor es el que ocupa el monólogo “La carta”, basado en un hecho real, que narra el viaje en el tren de aterrizaje de un avión de dos africanos adolescentes que escribieron una carta a los “responsables de Europa” antes de morir congelados por las bajas temperaturas. (*Agencia EFE*, 2005)

Botto es un personaje público que defiende sus ideas políticas abiertamente, es de izquierdas y ha sido miembro del partido Unificación Comunista de España. Cosso también es un autor conectado con el pensamiento de izquierdas. En esta obra, ambos desarrollan sus textos de acuerdo con sus preocupaciones sociales y políticas.

La propuesta con la que se estrena como autor es “El privilegio de ser perro”, una pieza comprometida con la sociedad de nuestro tiempo. (Tapia, 2005)

¹⁸ Sobre el tema:
<http://www.analitica.com/vas/1999.08.2/internacional/25.htm>
<http://www.elmundo.es/1999/08/05/sociedad/5N0002.html>

5.8.1. Resumen

En un espacio repleto de viejas maletas estos dos actores desarrollan sus personajes, reflexionando sobre distintos aspectos de la vida de los inmigrantes. Comienza con un viaje a través del recuerdo entre Argentina y España, sigue con el terrible episodio de los dos chavales que murieron de frío en el tren de aterrizaje de un avión, después de haber escrito una carta los “responsables de Europa” y acaba con el monólogo que titula el montaje. (Barilli, 2005)

Definitivamente adiós es una historia de ida y vuelta entre España y Argentina, de tres generaciones de una misma familia. El abuelo migró a Argentina perseguido por la dictadura española. El hijo regresó a España perseguido por la dictadura argentina. Y el nieto regresa a depositar las cenizas de su padre junto a las del abuelo. *Arquímedes* es el monólogo de un guardia de fronteras y narra las razones del Primer Mundo, en su mayoría xenófobas, para negarle la entrada a un inmigrante. *La carta* recrea el viaje de dos adolescentes africanos que, ocultos en el tren de aterrizaje de un avión, tomaron tierra en Europa muertos por congelación. *El privilegio de ser perro*, el último texto, está narrado por un inmigrante latino exiliado, que ha vivido en muchos países. Él huye de la dictadura en su país y su discurso comprende una serie de reflexiones sobre la inmigración, la represión y la política actual.

5.8.2. Análisis

El privilegio de ser perro es un conjunto de obras breves centradas en el tema de la inmigración.

La obra de Juan Diego es más bien un conjunto de monólogos. Con un escenario que es un monumento de maletas vacías, sin más contenido que un puñado de tierra, los monólogos van describiendo situaciones de exilio; momentos de vida y muerte. (Tecglen, 2005)

Se trata de cuatro dramas contemporáneos, esencialmente narrativos.

La escritura de Juan Diego Botto no es solamente teatro; podría pasarse al libro. Sus cuentos son punzantes y doloridos. El espectáculo, que hay que considerar solamente —y es mucho— como experimental hizo aplaudir al público que llenaba la sala, con una justa insistencia. (Tecglen, 2005)

Los textos que forman la obra son literatura, cuentos muy bien escritos, pero ninguna de las obras posee un conflicto central claro. Como se trata de obras breves, con personajes que sí están en tensión y al límite, y con planeamientos atractivos, el montaje consigue mantener la expectación del público.

Botto pretende que el público “reflexione” a lo largo de los cuatro monólogos, con los que ha satisfecho una de sus “tentaciones”, contar historias desde su punto de vista pero “no dirigir por dirigir”. Como actor, “me gusta contar historias pero da rabia no poder expresarlas como quisieras”, matizó. Asimismo, aclaró que en este caso los textos nacen más bien de “un impulso”. (*Agencia EFE*, 2005)

Como Sergi Belbel y Fermín Cabal, Botto también dirige el texto que ha escrito. En este caso, hay una clara opción del trabajo actoral como principal preocupación del director. Las actuaciones de Alejandro Botto y Ernesto Aragón son muy elogiadas por la prensa:

La dirección de Juan Diego Botto, que se concentra en la labor actoral, llega a

emocionar, a pesar de los defectos de los textos, quizá porque cuenta una historia que le toca muy de cerca. (Barilli, 2005)

Definitivamente adiós, el primer monólogo, escrito por Roberto Cossa, es una historia poética de inmigrantes que tuvieron que dejar sus países por motivos políticos. El abuelo republicano, perseguido por el franquismo, huye a Argentina. El padre argentino, perseguido por la dictadura en este país, huye a España. El nieto viene a depositar las cenizas del padre junto a las del abuelo. Son varias idas y vueltas de España a Argentina y de Argentina a España. Diversos momentos en el tiempo narrados en un único instante de traslado de cenizas. Diversas generaciones de una misma familia que han tenido que abandonar sus países.

A nosotros también nos derrotaron, abuelo. Y aquí estoy, en tu tierra. Que ahora es la mía. Tengo un hijo que se llama Francisco, como vos, como el viejo y como yo. Le decimos Paquito. Siempre le cuento de tus hazañas, del abuelo que luchó contra los fascistas. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

Los personajes inmigrantes de esta obra son exiliados políticos. Se trata de una migración anterior a la que estamos investigando. Como vimos en el apartado histórico, el abuelo migra de España en los cuarenta, después de la Guerra Civil, por motivos políticos y no especialmente económicos. Y el hijo vuelve a España en la década de los 70, también por motivos políticos. Ambos idealizan el país de acogida, y poseen un cierto odio hacia el país que han abandonado y donde han prevalecido ideales muy diferentes a los suyos. Sin embargo, al final, el abuelo termina por reconocer que extrañaba a España.

Roberto Cossa es el autor del primero de los monólogos: *Definitivamente adiós*, una historia de ida y vuelta entre España y Argentina, de tres generaciones unidas por un destino común de exilio y desarraigo, de amor y odio hacia las tierras de origen y acogida. (Ortiz, 2005)

Todos los personajes se llaman Francisco y seguramente el autor aprovecha esto para simbolizar que todos son los mismos, que todos son inmigrantes.

Cossa tiene muy presente en su vida la inmigración de los setenta y la dictadura militar argentina y quizás la inmigración actual, de Argentina a España, por motivos económicos, no sea su principal referente de migración.

El teatro durante la dictadura militar, la discusión entre “los que se fueron” y los que “se quedaron” y cómo reflejar en una obra la Argentina actual, son algunos de los temas que surgen en este diálogo con Roberto “Tito” Cossa, uno de los más importantes dramaturgos del país. (en Internet 17)

Seguramente Diego Botto ha añadido este monólogo a la obra por la historia personal de su familia, que ha tenido que emigrar a España perseguida por la dictadura argentina. Las dictaduras en Latinoamérica también están presentes en otro monólogo de este montaje:

El privilegio de ser perro.

En este texto, añadió, Cossa termina con “un punto de esperanza, un mensaje optimista y la ilusión por cambiar las cosas”. Además, el director comparte la idea de que “cambiar las cosas está en nuestras manos”. (*Agencia EFE*, 2005)

La obra de Cossa nos recuerda a todos, como espectadores de la sociedad española actual, que antes de ser un país receptor de inmigración España era un país de emigrantes.

Me voy lejos a un lugar desconocido. El primo Rafael dice que en Argentina hay trabajo y que puedo empezar una nueva vida. Debo irme, padre. Quiero llevarme un recuerdo de tí. Y lo único que puedo llevarme de España es este pedazo de tierra, de la tierra de tu tumba. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

Arquímedes, el segundo monólogo, es de autoría de Diego Botto. El personaje que lo recita es un guardia de fronteras y este explica a un inmigrante, o a los inmigrantes en

general, por qué éstos no pueden entrar en Europa.

¿Has jugado alguna vez a ese juego donde llenas un vaso de agua y vas tirando monedas dentro hasta que el agua rebosa? [...] es un juego para demostrar una ley científica. Sí señor, es un juego de ciencia. Está inspirado en un principio, en el principio de Arquímedes. Todo lo que está lleno rebosa. Bueno esta es la síntesis que yo hago. [...] Tú eres la última de muchas monedas que hace rato han desbordado nuestro vaso, y yo soy el agua que no te va a permitir que entres en nuestro mundo. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

El segundo, titulado *Arquímedes*, son las razones de nuestro Primer Mundo, enumeradas sin tapujo por un Jefe de Negociado de Fronteras, para negar el visado a tanto demandante de nuestro amparo. (Ortiz, 2005)

El discurso de este personaje es xenófobo y muy simple. Es cierto que está repleto de lugares comunes que se pueden escuchar por las calles y que se repiten dentro de la sociedad de acogida, pero sería más interesante si el personaje tuviese motivos más contundentes para impedir la entrada de inmigrantes y, aun así, que estos motivos cayesen por su propio peso.

¿Tú crees en Dios? Pues mira, Dios, ¿por qué crees que creó los países y los idiomas? ¿Por capricho? [...] Por eso, mi amigo, si Dios hubiera querido que conviviéramos todos juntos, lo habría hecho así él mismo, ¿no te parece? (*El privilegio de ser perro*, 2005)

Arquímedes, que sigue en la obra al texto de Cossa, pretende “jugar con la perversión del lenguaje” sobre la que en ocasiones se asientan los discursos más xenófobos. Con “ironía y sin llegar al esperpento”, el personaje de esta pieza, justifica la “exclusión de personas mientras recita a Heráclito o Lorca”, explicó. Concretamente, “me he inspirado en un político madrileño”, declaró el director con tono sutil. (*Agencia EFE*, 2005)

El personaje tiene un discurso que podríamos clasificar, según lo visto en el apartado psicosocial, como “etnocentrismo localista”. Este discurso está insertado en una gama de posiciones que se articulan en torno de la diferencia cultural; se basa en el pensamiento de que existen culturas mutuamente incompatibles (normalmente clasificadas como culturas “cerradas”, lo que las convierte en inferiores o atrasadas) y la coexistencia sólo

puede saldarse con la asimilación o segregación absoluta. En este caso, el personaje posee un discurso identitario absolutamente cerrado.

Dios puso a los negros en África, a los chinos en China, a los indígenas en América, a los blancos en Europa. [...] a cada raza le dio unas capacidades, a algunos les dio fuerza física, a otros la capacidad de sacrificio, a otros la inteligencia, etc. [...] ¿Somos superiores? No, señor, somos distintos. [...] ¿Esto es racismo? No, señor, racismo es odiar lo distinto. [...] Yo abrazo la diferencia. [...] Simplemente sé que vuestra forma de vida es muy distinta. [...] ¿Lo hacéis por maldad? No, lo hacéis por herencia cultural. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

Todo este discurso también encaja en la definición de “nuevo racismo” vista en el apartado psicosocial y en otros textos analizados en este capítulo.

Diferente del monólogo anterior, *Arquímedes* habla de una España actual y critica el discurso de la sociedad de acogida, representada por un guardia de aduanas y en su peor faceta.

Bueno muchacho, te deseo mucha suerte y espero que no nos volvamos a ver. ¡Que pase el siguiente! (*El privilegio de ser perro*, 2005)

La carta, también de autoría de Diego Botto, “está inspirada en una historia real de Yoguiné y Fodé, dos niños africanos que se colaron en el tren de aterrizaje de un avión para llegar a Europa. El espectador solo escucha a Fodé” (*El privilegio de ser perro*, 2005).

La carta recrea el viaje que en julio de 1999 hiciera Fodé Tounkara (Ernesto Arango) junto a su amigo Yaguine Koita: dos adolescentes de Guinea Conakry, que ocultos en el tren de aterrizaje de un Airbus procedente de Mali, tomaron tierra en Bruselas muertos por congelación. (Ortiz, 2005)

Fodé dialoga con un personaje que no vemos en escena, como si este estuviese ahí. El

discurso está narrado desde el punto de vista de un niño y se intenta reproducir, con luces y sombras, el hecho de que este niño está en un tren de aterrizaje.

No soy un mandón pero si no tienes una idea mejor, pues hacemos la mía. ¡Que no podemos presentarnos ahí con las manos vacías, Yoguié! (*El privilegio de ser perro*, 2005)

El planteamiento, extraído de la realidad, es absolutamente atractivo: niños que, desde su ingenuidad, escriben una carta a los líderes de Europa. Su localización, en el tren de aterrizaje, es dramática y da más fuerza a su discurso. Este discurso, a pesar de todo el drama de la situación de los niños, no es trágico e, incluso, posee muchos momentos de humor. Este contraste hace, sin duda, que la escena sea más interesante.

Tenemos que ser muy claros en lo que pedimos, ¡eh!, y tampoco podemos pedir mucho, no vayan a pensar que queremos que lo hagan todo ellos. Y ¿sabes que?, cuando les veamos también les voy a pedir que pongan calefacción en los trenes de aterrizaje de los aviones, porque aquí hace un frío de morirse. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

Desde la ingenuidad y la ilusión, el director y autor de la pieza ha querido “imaginar la conversación” de aquellos chicos de quince años, y arrojar luz sobre la herida de un continente que parece condenado a la desidia del resto del mundo. (*Agencia EFE*, 2005)

Obviamente, en muchas ocasiones, el discurso de los niños parece más adulto y con más conocimientos de los que podrían tener:

Señorita: tomaré un poco más de vino con la cena, y ¿sería tan amable de traerme otra manta y bajar el volumen de la radio? No, no, de la película; el volumen da la película. ¡Ah, sí! Se me olvidaba: ¿podría traernos dos permisos de residencia cuando pueda? Gracias... (*El privilegio de ser perro*, 2005)

El personaje aún no ha llegado a su destino, técnicamente aún no es un inmigrante y, por lo tanto, aún no ha desarrollado un mecanismo de defensa frente al duelo migratorio,

como hemos visto en el tercer capítulo de este trabajo. Aun así, en todo su discurso, vemos que idealiza el país de acogida. Seguramente esta idealización se reproduce en muchos inmigrantes a la hora de tomar la decisión de venir a Europa.

Allí tienen de todo. Hay tiendas que tienen diez pisos y hay comida y coches y ropa y televisores y... cometas. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

El texto es una crítica clara de cómo los mandatarios de Europa, o del Primer Mundo, han abandonado a África. Critica los discursos de ayuda y solidaridad y expone que estos mismos mandatarios tienen parte de culpa en la actual situación del continente africano. De cierta manera, es una explicación de algunos de los motivos de las migraciones actuales.

Señores miembros y responsables de Europa: es a su solidaridad y a su bondad a la que gritamos por el socorro de África [...] Y no olviden que es a ustedes a quien debemos quejarnos de la debilidad de nuestra fuerza en África. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

La obra termina con la proyección de la noticia que la inspiró, recordando al público que se trata de un evento real.

Oscuro. En la pantalla aparecen recortes de prensa donde se lee:

Dos jóvenes africanos muertos en el tren de aterrizaje de un avión dejan una conmovedora carta a los “responsables de Europa”. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

El privilegio de ser perro, que da nombre al espectáculo, es el último texto, de autoría de Diego Botto. Comprende una serie de reflexiones sobre la inmigración, las injusticias sociales y la dictadura.

El privilegio de ser perro, el último de los monólogos, es con diferencia el más

rotundo de la función a la que da nombre. Repleto de brillantes reflexiones, de divertidas ocurrencias, de rabia y de nostalgia, también es en el que Alejandro Botto está más a gusto. (Ortiz, 2005)

Su narrador es un inmigrante latinoamericano que ha vivido en diversos países y ha abandonado el suyo por razones políticas. Como en el texto de Cosso, el personaje también reniega de su país de origen.

Decidí regresar y no pisar mi patria nunca más para al menos no ensuciar los recuerdos de la única época feliz de mi vida. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

El texto trata el exilio desde una perspectiva “más política”, buceando en la dificultad de adaptación de un latinoamericano en un país del norte del planeta. (*Agencia EFE*, 2005)

La anécdota que da nombre al texto y al espectáculo proviene de cuando el personaje vivía como inmigrante en los Estados Unidos y trabajaba en el sótano de una pizzería. Un día, cuando descansaba en *Central Park*, vio cómo diversas personas apaleaban a un mendigo por maltratar a su perro.

Un tipo apaga una colilla en un perro y seis personas deciden que debe ser castigado, y sin embargo seis personas apalean a un ser humano casi hasta la muerte y nadie se levanta para defenderlo.

Ese día volví a casa muerto de miedo. En serio, me hubiera gustado ser perro, para que no se notara que era una persona con un delito inocente en la mochila. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

En este texto, el personaje narra diversas anécdotas para ejemplificar sus reflexiones. La narración es ágil y el texto, fluido. Entre muchas anécdotas, habla del hostel donde vivía en América:

Estaba lleno de inmigrantes [...] En la primera planta negros africanos, en la segunda árabes, en la tercera europeos, en la cuarta latinoamericanos y en la quinta judíos de

cualquier nacionalidad. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

Esta división es un ejemplo de la guetización de inmigrantes por nacionalidades, como hemos visto en el apartado psicosocial de este trabajo.

El texto denuncia la explotación en el trabajo: “casi todos trabajaban 14 horas al día haciendo pizzas o repartiéndolas”; el miedo y el abandono del inmigrante ilegal: “los padres no se atrevieron a llevarla al hospital por si les quitaban a la niña o los repatriaban”; la cuestión de los papeles: “es muy difícil pedir un papel, uno se siente casi como un criminal, como si estuviese pidiendo un revólver o seis gramos de heroína”; y la dictadura: “meter a un hijo de puta en la cárcel no te va a devolver los años rotos ni los abrazos perdidos, pero te puede restituir una finísima fibra del corazón. Te puede servir para escuchar una especie de susurro mundial que diga: tenías razón, tenías razón, tú y los tuyos tenían razón” (*El privilegio de ser perro*, 2005).

El personaje narrador busca tener un discurso de “racionalización”, que separe los componentes afectivos y cognitivos de la inmigración.

O quizás también para que una hermosa mujer de buena posición social se apiadara de mí y decidiera llevarme a su casa y cuidarme simplemente porque le inspiro ternura y no quiere que me congele o pase hambre. Pero éstos son privilegios que sólo tienen los perros. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

La primera y la última obra hablan de exiliados políticos. La segunda y la tercera de inmigrantes. Está muy clara la presencia del exilio y de la dictadura en el montaje, exactamente por la historia familiar del autor. El tema de la inmigración actual aparece a partir de la noticia de la prensa que genera *La carta* y del discurso xenófobo del guardia de *Arquímedes*.

La obra es esencialmente narrativa. Son pequeños cuentos puestos en escena, narraciones que tienen un objetivo y exponen una serie de ideas que el autor quiere hacer llegar a su público:

Hay un tipo de teatro en el que el tema tiene una especial importancia, y condiciona el argumento y el lenguaje con que se desarrolla, ya que sostiene una postura defendida por el autor: el llamado teatro de tesis. Cuando el autor trata conscientemente de mostrar en su obra una idea de contenido social político, moral, etc., y elabora sus materiales a partir de esta premisa básica. (De Santos, 1998: 347)

La clave para su actuación está en el realismo. Todos los personajes, a pesar de lo esencialmente narrativo de los textos, son muy teatrales. Alguno está en una situación límite, otro está en tensión, otro está en una posición de estatus superior y otro obliga al actor a interpretar más de cuatro personajes en un mismo texto.

La obra ha sido estrenada en la Sala Mirador del Centro Nuevos Creadores, una sala alternativa con un público fiel. La concepción espacial no es realista y juega con la percepción de un universo poblado por maletas. Al iniciar la función, antes incluso de que el personaje hable, el espectador se queda con una idea: viaje.

Con un escenario que es un monumento de maletas vacías, sin más contenido que un puñado de tierra, los monólogos van describiendo situaciones de exilio; momentos de vida y muerte. (Tecglen, 2005)

La función se desarrolla en un escenario único, simbólico y muy eficaz, repleto de maletas que contienen un puñado de tierra de algún lugar y que son viaje y viajero, al mismo tiempo. (Ortiz, 2005)

La misma idea escénica de llenar el espacio de maletas fue utilizada por la autora argentina Diana Raznovich¹⁹ en el monólogo *Efectos personales* (2003), presentado en la Casa de América. Una obra que también trata de la inmigración y del exilio y que también

¹⁹ Ver más sobre el autor en: <http://www.hotelpapel.com/autores/autores/dianaraznovich.html>

está narrada por una inmigrante latinoamericana.

En la obra *Bazar*, analizada anteriormente, la directora Norma Martínez también decidió llenar el escenario, pero de cajas de distintos tamaño, buscando seguramente la misma sensación de aglomeración y confusión.

A través del montaje podemos ver que todos los monólogos transcurren en los días de hoy, en una metrópoli desarrollada, a excepción de la obra que ocurre en el tren de aterrizaje. *La carta y Arquímedes* son obras lineales, discursos que ocurren en el exacto momento en que se desarrolla la acción, con su característica presentación, nudo y desenlace. *El privilegio de ser perro* es un texto de reflexiones con un espacio temporal poco definido, un texto más bien filosófico. Y *Definitivamente adiós* nos lleva en un viaje de *flashbacks* y *flashforwards* por el discurso de un padre, un hijo y un nieto de una familia de inmigrantes.

5.8.3. Estructura ideológica

En la obra aparecen, fundamentalmente, los siguientes aspectos extraídos de la realidad: la inmigración ilegal, el exilio, la explotación de seres humanos, la xenofobia y la dictadura.

Debido a estar marcados por su historia personal, el exilio y la dictadura son temas que aparecen en dos de los textos del espectáculo de Diego Botto: *El privilegio de ser perro* y *Definitivamente adiós*. Pero con esto el montaje no deja de lado el tema de la inmigración actual en España, que sale a la luz en *La carta* y *Arquímedes*.

La estructura ideológica es muy clara y el último monólogo, especialmente, expresa el discurso ideológico del autor.

5.8.4. Reflexiones

El privilegio de ser perro es una obra dramática contemporánea que, en el plano filosófico, trata de la inmigración. Es una obra política y comprometida.

La obra de Juan Diego Botto y Roberto Cossa nace de una necesidad de escribir sobre un tema de actualidad y que influye en la sociedad, pero este tema está embebido con sus experiencias personales y familiares, muy conectadas con el tema de la dictadura de los años 70 en Argentina y el exilio. Es una obra que trata de temas de su familia y, quizás por esto, el autor decidió montarlo cercado de familiares.

Botto ha abordado estos temas para analizar distintos aspectos de la vida de un inmigrante. Para llevar a cabo este trabajo, se ha rodeado de sus familiares: su primo, Alejandro Botto, es uno de los dos intérpretes, y su hermana María firma el diseño del vestuario. (Tapia, 2005)

Los cuatro monólogos hacen de la obra un material esencialmente narrativo. Los textos no están conectados de ninguna manera, salvo por la temática: la inmigración.

Una función muy digna, bien dirigida y armoniosa, alejada del momento evasivo por el que pasa nuestro teatro, solamente mejorable, en la dicción de los dos jóvenes y prometedores actores. (Ortiz, 2005)

El privilegio de ser perro se enmarca dentro de un teatro alternativo, para un público joven, deseoso de encontrar en las reivindicaciones imposibles su propio camino. En ese recorrido, a veces, se descubre, como es el caso, a un actor que estoy segura de que no les dejará indiferentes. (Barilli, 2005)

También es importante remarcar que, en *Arquímedes*, el personaje del guardia de aduanas es muy plano. Si su discurso fuese menos xenófobo y simplista, si hubiese una complejidad suficiente para que, en algunos momentos, el público comprendiera sus

argumentos y se diera cuenta de que utiliza alguno de ellos en su día a día, seguramente el monólogo crecería.

Haciendo un viaje por los cuatro monólogos, podríamos decir que el texto *Arquímedes* es crítico con la sociedad de acogida y trata del racismo y de la xenofobia, *La carta* se vale de un hecho real para reflexionar sobre los motivos de la inmigración actual, *Definitivamente adiós* habla del exilio y nos recuerda que los españoles eran un pueblo emigrante y, por último, *El privilegio de ser perro*, de cierta manera, compila todos los temas anteriores.

6. LAS ESTRATEGIAS ESCÉNICAS EN EL MOTIVO DE LA INMIGRACIÓN

Los autores españoles que tienen la inmigración como tema central de sus obras pueden hacer uso de una serie de herramientas para presentar este tema dentro de su teatro. Estas herramientas no son necesariamente visibles al público que ve una función de la obra, al menos no en un primer momento. El análisis de la obra nos permite encontrarlas y codificarlas.

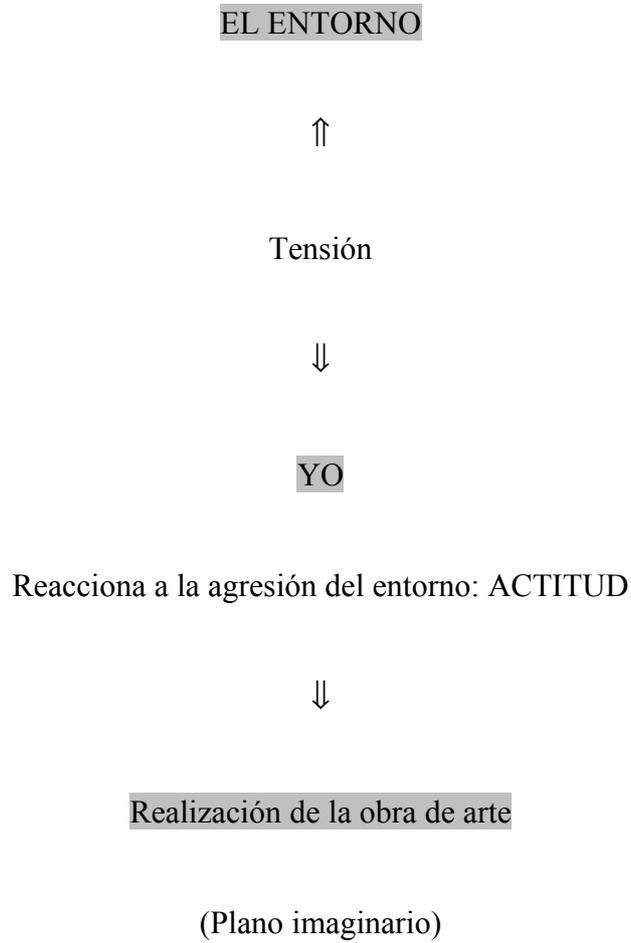
El YO genera una obra partiendo del ENTORNO que se configura como el plano conceptual donde la transformación es constante. Esta inestabilidad creará en el YO una tensión a la que reaccionará significativamente a través de estrategias. Su reacción a la tensión se concreta en una reacción a los motivos específicos que deben ser el objeto último de un estudio crítico. (Berenguer, 2007: 15)

Este capítulo está dirigido al estudio de estas herramientas, que aquí llamaremos estrategias. Éstas permiten que el autor envíe mensajes a su público a través de códigos implícitos en el texto. Las estrategias permiten que toda la información que está solamente en el plano filosófico, es decir los pensamientos y la ideología del autor, se trasladen a la obra.

El YO como receptor accede a la obra de arte en el plano imaginario. En un primer nivel identifica de forma primaria las características de la obra; en el nivel de comprensión recurre a la teoría, a la historia y a la crítica anterior para decodificar aquellos significados que no dependen de la observación directa. Finalmente en el nivel más profundo, en la explicación, el YO accede a las estrategias que ha utilizado el artista para la configuración de su obra y los motivos que la han alentado y materializa sus reflexiones en el texto crítico, regresando así al plano conceptual del que partió el artista. (Berenguer, 2007:16)

Según podemos ver en los siguientes esquemas:

Esquema 1:



Fuente: Berenguer, 2007

Esquema 2:

DEL YO AL ENTORNO

Modo en que el YO recibe la obra de arte



EL YO (receptor) accede a la obra

PLANO IMAGINARIO



Nivel Identificador

(Recepción primaria)



Nivel de Comprensión

(Teoría, historia y crítica)



Nivel de Explicación

(Motivos y estrategias)



Nivel de realización

(Texto crítico)

Fuente: Berenguer, 2007

Después de haber analizado cada una de las ocho piezas, hemos podido identificar cinco estrategias principales que los autores han utilizado para presentar el motivo de la inmigración. Hablaremos de cada una de ellas separadamente en este capítulo y después las cruzaremos con todos los datos expuestos anteriormente, en los apartados histórico, psicosocial y estético, para poder ofrecer las conclusiones de este trabajo.

Las estrategias identificadas en este estudio son las siguientes: personaje, conflicto, género, tiempo y espacio.

6.1. Los personajes

La idea del personaje, así como la idea del propio teatro occidental, nació en Grecia dentro de una representación que tiene su origen en una base coral. “Personaje” proviene de la palabra “persona”, que significaba máscara de actor o personaje teatral. Según el diccionario, “personaje es cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica” (Real Academia de la Lengua Española, 2001:1180).

El personaje, destinado desde hace tanto tiempo a la destrucción, no ha cesado de renacer ante nuestros ojos, reajustándose de época en época, pero siempre irreductible. Atraído hacia el mundo a riesgo de convertirse en un pálido reflejo del mismo, solicitado por el imaginario hasta diluirse entre sus nubes, a veces sobrecargado de cualidades y otras desmembrado, sosias o fantasma, maniquí o icono, disecado bajo sus costuras, o aun devorado por sus palabras, no ha abandonado los escenarios europeos: se diría ese pájaro fabuloso que extrae de su muerte la fuente de una vida nueva, renaciendo sin descanso del fuego en que parecía haberse consumido. (Abirached, 1994: 15)

Al fin y al cabo, los personajes son representaciones de nosotros mismos, seres humanos, y su progresión a lo largo de la historia también es el camino de comprensión de nuestra propia identidad.

Influenciado por diferentes corrientes teatrales, el autor contemporáneo construye su personaje según lo que más le convenga para expresar el plano filosófico de su obra.

Imaginemos por un momento a los dioses como espectadores mirando nuestra vida en el escenario del mundo: personajes creados por ellos, a su semejanza, para intentar comprender mínimamente su existencia. Así, el personaje teatral sobre el escenario es el sueño de unos hombres inventando a otros hombres de ficción que los representen, según la confusa idea que tenemos de nosotros mismos, y nuestra pasión por descifrarla y dominarla. (De Santos, 1998:219)

En el caso de los autores analizados en este trabajo, podemos notar algunas características similares entre sus personajes.

Antes que nada, y como hemos visto en el capítulo anterior, es necesario decir que los autores españoles analizados expresan en sus textos ideales progresistas y igualitarios con relación a la inmigración, criticando duramente la actitud cerrada y a veces xenófoba de la sociedad de acogida. Para conseguir este fin, la mayoría de los autores tienen como protagonista de su obra al inmigrante. Dramáticamente, el inmigrante es un personaje muy interesante, ya que se encuentra en una situación límite en su vida.

Abajo podemos ver gráficamente qué obras han optado por tener al inmigrante como personaje central y cuáles han optado por la sociedad de acogida:

INMIGRANTE	SOCIEDAD DE ACOGIDA	INMIGRANTE Y SOCIEDAD DE ACOGIDA
<p><i>Rey negro</i></p> <p><i>Bazar</i></p> <p><i>La Mujer invisible</i></p> <p><i>Tentación</i></p> <p><i>El privilegio de ser perro – La carta – Definitivamente adiós</i></p>	<p><i>Forasteros</i></p> <p><i>Arquímedes</i></p>	<p><i>Maldita cocina</i></p> <p><i>Animales nocturnos</i></p>

Con la decisión de tener un protagonista inmigrante, el autor también hace que, forzosamente, el público español empaticé, se sienta cercano, comprenda y acompañe el conflicto del extranjero. La sociedad de acogida, por otro lado, casi siempre está representada de una manera muy dura, exponiendo todos sus prejuicios y dejando a la luz todas sus imperfecciones.

El drama que acompañamos es el de la inmigración; el personaje con que nos identificamos es el inmigrante. Aunque el espectador nunca haya vivido la experiencia de inmigrar, puede experimentar los sentimientos de quien inmigra a través de los personajes.

MUJER (*susurra*): Centro de Internamiento: una antigua prisión provincial ahora a cargo de la Delegación de Gobierno con policía nacional y guardias de seguridad contratados para maltratar en turnos de 12 horas a tanto la hora. (*La mujer invisible*, 2002)

Casi todos los autores presentan al inmigrante de la manera más humana y digna, por lo que resulta más próximo al espectador, pues siempre buscamos vernos identificados con ideales nobles. Incluso sus errores, sus miedos y sus fallos son cercanos al público, pues son humanos y explicables.

ANTÓN: Ahí va, la hostia. Pues claro que es ilegal. ¿Qué pasa, te va a regañar tu abuela o es que vas a hacer oposiciones a madero?

RASHID: Es peligroso. No quiero problemas con la policía.

ANTÓN: Problema ninguno. ¿Pero qué problema?

RASHID: Tú no tienes problemas. Yo sí tengo. Papeles. Me echan del país. (*Bazar*, 1997)

Casi todas las obras buscan una reflexión de la sociedad española como sociedad de acogida, ofreciendo información sobre el drama real de la inmigración para que esta sociedad pueda comprenderlo y aceptarlo. El extranjero, visto como desconocido por la mayor parte del público (que en este caso es parte de la sociedad de acogida) pasa a ser conocido, y sus sentimientos pasan a ser compartidos por esta sociedad.

ASISTENTA: He dicho que hoy no.

PADRE: ¡Y yo le digo que sí! Esta es mi casa y aquí se hace lo que yo ordeno, ¡cojones!

ASISTENTA: Tengo que hacer la compra.

PADRE: Hágala mañana.

ASISTENTA: Mañana es mi día libre. He de ir a visitar a mi familia.

PADRE: Su familia soy yo.

ASISTENTA: No.

PADRE: La despediré. Hablaré con mi hijo, que está deseando echarla de esta casa desde el primer día que entró a trabajar y la sacaré a patadas. ¿Y qué familia tiene que ir a visitar, a ver? (*Forasteros*, 2004)

Hemos comentado que el inmigrante es el protagonista de la mayor parte de las obras analizadas. Como ya hemos visto, el protagonista es alguien que demanda algo y el antagonista es el que le niega esta demanda. Y cada uno tiene motivos suficientes para demandar o negar.

[...] en todo conflicto dramático se parte de alguien que es dueño de una situación establecida (en el terreno específico en que se plantea ese conflicto: amor, dinero, trabajo, objetos materiales concretos, situación social o familiar, etc.) y de otro personaje que intenta modificar esa situación por razones determinadas. Al que quiere cambiar la situación se le llama protagonista, y al que trata de mantenerla se le llama antagonista. (De Santos, 1998: 117)

En *La mujer invisible* o *El privilegio de ser perro*, la demanda de los protagonistas es clara: conseguir los papeles. La ausencia de papeles hace que el inmigrante no se sienta ciudadano, no exista, que termine convirtiéndose en un esclavo de la sociedad de acogida, como en *Animales nocturnos*, o que sea duramente explotado por ella, como en *Tentación*. El personaje de Kigali, en *Rey negro*, de cierta manera pide lo mismo, pide que se le reconozca, pide existir. El personaje de Hassam, en *Bazar*, revela al final de la obra que desea existir y estar integrado en la sociedad, pero sin perder su identidad. Los personajes de *Maldita cocina* ejemplifican un universo mestizo y las distintas demandas que pueden surgir en una sociedad donde falta comunicación y entendimiento entre los seres humanos. En *La carta*, el protagonista llama la atención sobre las causas del actual fenómeno de inmigración: la falta de medios, la crisis económica y la miseria de algunos países, y demanda una solución a los líderes de Europa. Como antagonista, en las obras, vemos a una sociedad europea contemporánea, quizás incluso políticamente correcta y civilizada, pero que muestra al inmigrante su peor cara y le niega los papeles, el derecho a existir y a mantener su identidad. Esto no quiere decir que los autores no sean críticos con las actitudes de los inmigrantes, pero son más incisivos en la crítica a la sociedad de acogida.

6.2. Los conflictos

La mayoría de teóricos de todas las épocas coinciden en señalar el conflicto como el elemento central de una obra, el núcleo dramático del teatro.

Stanislavski basa su sistema en este concepto; también Bertold Brecht [...] William Layton afirma que es la fuerza central que impulsa los demás aspectos que intervienen en la acción [...] Jean-Paul Sartre sostiene que el teatro se presenta como una arena cerrada en la cual los hombres vienen a disputar sus derechos. Strinberg relaciona el conflicto escénico con los conflictos de la vida [...] Incluso un escritor opuesto a las tramas, como Bernard Shaw, defiende el enfrentamiento de los personajes en escena [...] El público de todos los tiempos, conocedor o no del arte dramático, cuando va al teatro espera encontrar una ficción contada de una manera artística (orden, ritmo, belleza, armonía), y un choque entre partes (desajuste, lucha y crisis: conflicto). (De Santos, 1998: 107, 108)

En conflicto, como ya hemos visto, es una lucha, la tensión entre dos partes para conseguir una meta. El conflicto genera una tensión que mantiene la expectación de lo que va a pasar en la obra.

La tensión real generada por la inmigración puede ofrecer planteamientos y conflictos jugosos para ser utilizados en una obra dramática.

La historia de la pieza de Adshead [*La mujer invisible*] la podemos encontrar con frecuencia en nuestras ciudades; su valor está en su potencia teatral, en su polifonía de recursos y registros de la palabra y de la representación, en la libertad y la violencia de sus contrastes y alternancias de tonos y climas. (Henríquez, 2002)

En el teatro, existen diferentes tipos de historias y diferentes tipos de conflicto. Al observar las ocho obras analizadas, encontramos que casi todas utilizan el conflicto de relación en su texto, sea como conflicto central, sea como subtrama.

La nomenclatura que designa este tipo de conflicto puede cambiar de un autor a otro, pero lo principal es designar el enfrentamiento entre dos personajes. La tensión real que existe en la sociedad española actual también es un conflicto de relación: el inmigrante versus la sociedad de acogida.

En los textos analizados, este conflicto también aparece entre inmigrantes, como es el caso de *Rey negro*, donde Kigali y Boniface, dos inmigrantes africanos, ejemplifican el conflicto entre el inmigrante que no quiere perder los lazos con su país de origen y el inmigrante que necesita establecer lazos en el país de acogida. Según hemos visto en el apartado psicosocial de este trabajo, este tipo de tensión también representa la lucha psicológica del inmigrante para poder establecerse en el país donde vive. El mismo conflicto se reproduce, de otra manera, entre los personajes de *Bazar*: Hassan ha cortado los lazos e incluso reniega del país de origen, mientras Rashid sigue manteniendo lazos muy fuertes con Marruecos.

Hay un conflicto de relación muy claro entre el hombre bajo y el hombre alto de *Animales nocturnos*. El bajo representa a la sociedad de acogida y el alto al inmigrante. El bajo utiliza el chantaje para conseguir que, poco a poco, el alto se convierta en su cautivo.

BAJO: No me sobrevalore, yo no sé bromear. No, no es una broma. Como se dice vulgarmente... Si yo fuese alguien vulgar, se lo diría así: "Lo tengo por los huevos".

ALTO: Está realmente borracho.

BAJO: No me enfade, ¿no ve que estoy intentando ser respetuoso con usted? Podría insultarlo. Podría ponerlo de rodillas...

ALTO: ¿Qué quiere de mí? Suéltelo ya. ¿Dinero?

BAJO: ¿Dinero?

ALTO: ¿Qué es lo que quiere?

BAJO: Poca cosa.

ALTO: ¿Qué?

BAJO: No lo sé todavía. En serio, todavía no lo sé. Por ahora, sólo que beba una copa conmigo. Será bastante por hoy. Mañana, quién sabe. Algo se me ocurrirá. Pero esté seguro de que nunca le pediré nada vergonzoso. Y, por supuesto, nada relacionado con el sexo. Usted ha tenido suerte conmigo. No voy a obligarle a trabajar para mí, ni a cometer ninguna fechoría, no voy a ponerle la mano encima. Un día le pediré un rato de conversación; otro, que me acompañe a dar una vuelta. Nada feo, nada humillante. Que me lea un poema, que me cuente un chiste... Nada humillante. A veces le pediré algo incómodo o desagradable, pero no con ánimo de ofenderlo, sino para comprobar su disponibilidad. Eso es, en definitiva, lo que me importa: estar seguro de su disponibilidad. Algunos días dejaré que se olvide de mí, pero siempre reapareceré. Entonces le pediré que recite una oración o que me cante un canto de su tierra, no por molestarle, sino para recordarle la naturaleza de nuestro vínculo. Para humillarlo, nunca. Por otro lado, quizá usted consiga sus papeles algún día. Entretanto, vivamos. Mañana, a la misma hora que de costumbre, nos cruzaremos en la escalera y nos desearemos buenos días. Quiero que esté usted allí, no intente escapar, voy a estar vigilándolo. Y nunca intente nada contra mí, lo tengo todo dispuesto para esa eventualidad, soy un hombre detallista. No le pediré nada humillante, ya lo verá. Empezaremos ahora mismo. Empezaremos por compartir esta botella. Permítame que haga un brindis. Por usted. Por su vida en este viejo país. (*Animales nocturnos*, 2003)

También podemos encontrar otros tipos de conflicto en las obras analizadas, tales como el conflicto interno, el social y el de situación. Aixa, de *Tentación*, duda entre adaptarse al nuevo país o mantener su identidad, un conflicto interno de dos fuerzas que se debaten dentro del propio personaje hasta que una se impone sobre la otra. *La mujer invisible* lucha contra una sociedad y una realidad vigente, remarcando el conflicto social. En cambio, Hassan y Antón, de *Bazar*, desean una situación económica y social mejor, en un conflicto de situación donde los personajes luchan contra un presente heredado de su pasado.

Podemos resumir este apartado en el siguiente cuadro:

CONFLICTO DE RELACIÓN	CONFLICTO INTERNO	CONFLICTO SOCIAL	CONFLICTO DE SITUACIÓN
<i>Rey negro</i> <i>Animales nocturnos</i> <i>Maldita cocina</i> <i>Bazar</i> <i>Forasteros</i>	<i>Tentación</i>	<i>La mujer invisible</i> <i>Rey negro</i> <i>La carta</i>	<i>Bazar</i>

El privilegio de ser perro es una obra formada por cuatro monólogos. En cada monólogo el conflicto está suavemente dibujado y, en algunos, prácticamente no existe, como en el texto que da nombre al espectáculo. Pero el interés en la obra se mantiene exactamente por esta estructura fragmentada, donde el cambio de texto y de discurso permite que el público viaje por diferentes historias, sin llegar a aburrirse con ninguna.

Forasteros, a pesar de ser una obra sin conflicto central claro, presenta personajes al límite por una situación que les sobrepasa: la muerte de la matriarca y la hija de la familia. Esta tensión puede mantener la expectación del público y funcionar como un conflicto. En esta obra podemos ver pequeños conflictos de relación. El objetivo de Belbel es enseñar la lenta muerte de una sociedad de acogida repleta de prejuicios, mentiras y suciedad.

6.3. Los géneros

Los tres primeros géneros dramáticos, la tragedia, el drama satírico y la comedia, encuentran sus raíces en el ditirambo, canto religioso en honor a Dionisio. Los géneros fueron cambiando y mezclándose a lo largo de los años y, actualmente, es complicado hablar en un género puro. Aun así, mezclados o no, la tragedia, el drama y la comedia siguen siendo ampliamente utilizados para denominar una obra dramática, especialmente en el teatro o en el cine.

Aristóteles, en su *Poética*, afirma que el género trágico culmina cuando el texto se hace serio y se distancia de lo satírico.

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular, según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos. (Aristóteles, 2001: 23)

La purificación a la que se refiere Aristóteles es una de las características de la tragedia griega: la catarsis, que “se puede entender en dos sentidos: purgación y purificación. Como la purga cura el cuerpo, la tragedia devuelve la salud al alma mediante la identificación del espectador con las emociones que padecen los héroes en escena” (De Santos, 1998: 439).

Como ya hemos visto, el concepto de tragedia fue cambiando a lo largo de la historia del arte dramático. Autores ingleses como Shakespeare han cambiado los dioses griegos por seres humanos, tan crueles como las deidades. Brecht, en su teatro épico, ha eliminado el concepto de la catarsis, buscando que su público no realice ninguna clase de purga y pueda salir del teatro con la indignación frente a la denuncia que ha asistido.

Según autores como Medina Vicario:

El héroe trágico es un ser excepcional [...] Hay en él, pues, una especial soberbia, una rebelión contra lo establecido, un sobredimensionado orgullo que le hace caminar hacia los límites de su destino y enfrentarse a él. (Medina Vicario 2000: 37)

Exactamente ello ocurre en *Rey negro* y *La mujer invisible*. Sus personajes luchan contra un destino mayor que ellos mismos, se rebelan contra lo establecido y creen que pueden cambiar las cosas. Sus muertes, al final de ambas obras, remarcan la tragedia y la intención de sus autores: revelar al público una situación injusta.

Boniface: Ponte las gafas, mi Rey; pónelas por si acaso: no vaya a ser que al llegar ante Dios no puedas ver su Rostro. Descansa, Kigali, rey de la tristeza, mártir del absurdo, negro muerto en una guerra de blancos que no es la tuya. Nunca te recibirá el presidente de los Estados Unidos, ni el Papa, ni el rey de España. Tal vez no te reciba ni Dios. Nunca volverás a tu trono. Mejor: Así no te tocará comprender que era, como todos, un trono de calaveras. Descansa, que yo lloraré por ti. ¿Y por mí? ¿Quién llorará por mí? ¿Y qué haré con mi libertad? ¿Qué va a hacer mi espíritu, liberado de la ciega fidelidad que era su única fe? ¿Y qué va a hacer tu alma elemental, perdida entre tantos Bienaventurados? ¿Qué hará tu alma infinitamente triste vagando por la felicidad eterna? ¿Para qué servirá tu necia bondad, si ya no te va a abrir paso entre las serpientes? Te perderás en el Cielo, mi Rey, muerto como una res a manos de los sacerdotes de la locura... Me dejas solo, mi rey. Me dejas muy solo. Muy, muy solo, rey de la nada. Muy, muy solo... (*Rey negro*, 1997)

Mientras que la tragedia refleja los aspectos más solemnes del hombre, la comedia se consagra a la realidad cotidiana de las gentes simples. Según Aristóteles, el género imita al hombre con una moral inferior:

La comedia es, como hemos dicho, la imitación de personas de calidad moral o psíquica inferior [...] En efecto, lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño; así, por ejemplo, la máscara cómica es fea y deforme, pero sin expresión de dolor. (Aristóteles, 2001: 19)

La comedia posee la calidad de hacernos reír de nosotros mismos, de nuestros propios defectos y fallas. Los personajes cómicos son similares a los de un drama, pero su conflicto es menos significativo. Muchas veces, el discurso del autor cómico tiene que ver con el sufrimiento, la crítica, el dolor y la denuncia, pero se presenta por medio de la alegría. La comedia toma las dificultades de la vida y la fragilidad humana como punto de partida.

La única comedia entre todas las obras analizadas en este trabajo es *Bazar*, que trata el tema de la inmigración a través de la risa. Es una clara crítica a los medios de comunicación y un retrato de dos inmigrantes que viven en el madrileño barrio de Lavapiés.

Rashid: ¿Por qué? Hacía falta una rubia. No había mujeres rubias.

Antón: No, ni rubias ni morenas. Y si no, tú me dirás... ¿A quién se le ocurre poner a un tío para hacer de rubia?

Rashid: No es mala idea.

Antón: Al frutero nada menos. Hay que estar de los nervios. ¿Que nos quedamos sin rubia? No pasa nada, cogemos al frutero, le ponemos minifalda y pelucón, y a correr. Te advierto que Hassan está de los nervios. (*Bazar*, 1997)

Al final de la obra podemos asistir a un sutil cambio de género. El autor termina la obra como un drama, por pensar que quizás la comedia no le daría la importancia debida al tema tratado en la obra.

Pero la buena comedia no sólo va a condenar el mal social, la mentira impuesta, las limitaciones y desdichas que el ser humano padece en la vida, sino que va a tratar de adentrarse también en el propio individuo, y va a ridiculizar la falta de conocimiento que los personajes —y los espectadores reflejados en ellos— tienen de sí mismos. (De Santos, 1998: 464)

Llegados a este punto, podemos afirmar que la mayor parte de las obras analizadas en este trabajo son dramas.

El término griego “drama” significa literalmente “acción”. El drama es la forma de presentación de acciones a través de su representación por actores. Ya el drama, visto como género literario, plantea conflictos entre los personajes provocando una respuesta emotiva en el espectador.

Nuestro DRAE define drama como: suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente. Su intento es penetrar en la realidad para mostrar las aventuras y desventuras de los seres humanos. (Medina Vicario, 2000: 91).

El género del drama surge con el drama burgués en un momento en que ni la tragedia ni la comedia resultaban adecuadas para reflejar la realidad del momento. Con Diderot y el drama burgués nacen los fundamentos de la creación realista, que pretenden testimoniar documentalmente la sociedad y los ambientes más cercanos al escritor.

Tentación, Animales nocturnos, Forasteros, Maldita cocina y El privilegio de ser perro son dramas y tienen, en mayor o menor medida, una base realista o, en el caso de *Maldita cocina*, realista-naturalista. Todas buscan retratar una situación real, capaz de interesar y conmover al espectador. Como muchas obras contemporáneas, poseen diferentes influencias y su escritura revela un mestizaje entre disciplinas artísticas y lenguajes. El autor Sergi Belbel, incluso, define a su obra, *Forasteros*, como un melodrama inspirado en el cine. Las obras analizadas, en general, poseen muchísima influencia cinematográfica y literaria, y buscan revelar un momento en la vida de personajes inmigrantes en Europa, ya sea a través de la intriga propuesta por *Tentación*,

el planteamiento de un chantaje en *Animales nocturnos* o la reproducción de la realidad tal y como es en *Maldita cocina*.

Berta.- ¿Que se ha pegado con Cipri?
 Ana.- Sssssh (*viendo que llega Cipri*)
 Cipri.- ¡Cago en la puta! Otro día más en este agujero.
 Max .- Ceci, tú a lo tuyo, que va a ser la hora.
 Ceci .- Oye, Max, ese pescado, ¿me puedo llevar algo?..
 Max .- Coge lo que quieras de la caja azul, pero no me toques las lubinas.
 Ceci .- Gracias, eres un encanto.
 Max- Sí, el sapo del cuento. (*Maldita cocina*, 2004)

Podemos resumir este apartado en el siguiente cuadro:

TRAGEDIA	COMEDIA	DRAMA
<i>Rey negro</i> <i>La mujer invisible</i>	<i>Bazar</i>	<i>Forasteros</i> <i>Tentación</i> <i>El privilegio de ser perro</i> <i>Animales nocturnos</i> <i>Maldita cocina</i>

Todas las obras, de alguna manera, nos permiten analizar el comportamiento humano frente al motivo de la inmigración, con sus causas personales y sociales. Retratan el drama del que inmigra y nos permiten observar cómo la sociedad de acogida trata al extranjero, al desconocido.

6.4. Los tiempos

“Contemporáneo” significa “perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive” (Real Academia de la Lengua Española, 2001: 430). La noción de contemporaneidad es esencial en este estudio, que analiza obras actuales y cómo ellas han tratado un evento que sucede en la época en que vivimos.

No es de extrañar que la mayor parte de los autores hayan encontrado el punto de partida para la escritura de sus obras en noticias extraídas de la prensa, como es el caso de *Rey negro*, *Tentación*, *La mujer invisible* y *La carta*.

Vi una noticia en el periódico: la policía busca a los familiares de un muerto hallado en la carretera sin papeles. (Carles Batlle en entrevista 2)

AIXA: La policía busca a los familiares, ha salido en el periódico, mira. (*Enseña a la cámara la primera página del periódico, que saca de dentro del libro*) Mi padre no llevaba papeles, no saben quién es, es un moro, un moro que robaba, si nadie reclama el cuerpo de este moro, si yo no salgo y digo que es mi padre, cogerán el cuerpo y lo meterán en una piscina de formol... (*Tentación*, 2004)

Un text contemporani que es mou en el conflicte dels immigrants El primer que s'ha d'agrair a Carles Batlle és la contemporaneïtat de la seva obra *Temptació* i el fet que abordi, amb fortuna desigual, un tema d'actualitat: la immigració. (Olager, 2004)

En el caso de *Animales nocturnos*, el Royal Court pidió que Mayorga escribiera una obra sobre un tema de la política española contemporánea y él consideró la Ley de Extranjería el hecho más importante de la política actual de su país.

ALTO: No me gustaría irme sin saber qué he estado celebrando.

BAJO: La ley tres siete cinco cuatro.

ALTO: ¿?

BAJO: ¿No la conoce?

ALTO: ¿Ha dicho “ley tres cinco siete cuatro”?

BAJO: Tres siete cinco cuatro. La llaman “ley de extranjería”. Es así como la llama la gente. (*Animales nocturnos*, 2003)

Forasteros también es un encargo del Forum de Barcelona y Belbel quiso discutir un tema que él consideraba importante en la actualidad. David Planell y Diego Botto, ambos jóvenes autores comprometidos, decidieron intencionalmente expresar su opinión, a través del teatro, sobre un tema que inundaba de noticias diarias a los periódicos. En el caso de Fermín Cabal, muy diferente de los anteriores, la inmigración entra en su obra simplemente por contar con un elenco de actores multicultural, lo que le obliga a incluir el tema en su texto.

En realidad la adaptación nació de la necesidad de hacer una obra con muchísimos personajes [...] Los alumnos eran de diferentes nacionalidades y de ahí vino la idea de que fuesen inmigrantes. (Fermín Cabal en entrevista 3)

Para tenerlo visualmente más claro, podemos hacer la siguiente clasificación:

OBRAS QUE TIENEN SU ORIGEN EN UNA NOTICIA DE PRENSA	OBRAS ENCARGADAS SOBRE TEMAS DE LA ACTUALIDAD
<i>Rey negro</i> <i>La mujer invisible</i> <i>Tentación</i> <i>La carta</i>	<i>Animales nocturnos</i> <i>Forasteros</i>

Las obras analizadas en este trabajo, casi en su totalidad, hablan de un tema actual. Dos obras hacen incluso un incisivo hincapié en esto: *La mujer invisible* y *El privilegio de ser perro*. La primera pone como día de la muerte de su protagonista el mismo día en que ocurre la función, para resaltar para el público que esta historia no ocurre en otro momento sino exactamente el día de hoy, mientras ven la función. En la segunda, *La carta*, vemos cómo la obra termina con la proyección de una noticia de prensa actual. Este hecho también resalta que las obras, a pesar de ser textos de ficción, tratan de temas reales y vigentes.

MUJER COMO ABOGADO:

El 14 de agosto de 2001 un grupo de tres hombres jóvenes con uniformes más o menos militares irrumpió en el apartamento donde ella y sus tres amigos desayunaban café.

Grabación: ráfaga de tiros y luego silencio (La mujer invisible, 2002)

En otras obras, también, podemos ver ejemplos en este sentido. *Maldita cocina* hace constantes referencias a la política española actual.

Ana.- Pues yo, la verdad, la que me gusta es Esperanza Aguirre. Hay que reconocer que tiene mucha clase.

Algunos se burlan. Comen. Suena el móvil de Clara.

Clara.- Uy, perdón... (*Maldita cocina*, 2004)

Forasteros cuenta dos historias a la vez, una que ocurre hoy y otra de hace cuarenta años. Ambas se desarrollan paralelamente hasta convertirse en una sola historia, aunque la trama de hace cuarenta años refuerza la actual. *Definitivamente adiós* viaja por diferentes momentos de inmigración entre España y Argentina, pero termina con la última generación de la familia que ahora vive en España.

En cuanto al tiempo interno de las obras, la mayor parte de los autores han optado por contar una historia lineal, sin *flashbacks* o *flashforwards*, como *Rey negro*, *Bazar*, *Maldita cocina* o *Animales nocturnos*. Algunas resumen toda la acción en un pequeño espacio de tiempo, como *Rey negro*, donde toda la obra ocurre entre dos noches. Otras utilizan un tiempo más amplio, como *Animales nocturnos*. La opción de contar una obra linealmente es la más común y, en estos casos, el autor no tenía la necesidad de jugar con el concepto temporal para exponer su mensaje sobre la inmigración.

En otros casos analizados en este trabajo, el tiempo interno de la obra tiene una función importante a la hora de exponer el motivo de la inmigración. *Forasteros*, una obra no lineal, ocurre en dos tiempos a la vez, y esta característica es esencial para enseñar y remarcar cómo los mismos eventos vuelven a suceder una y otra vez a lo largo de la historia de una familia. El recurso de no linealidad en *Tentación* también es esencial para componer la intriga de la obra y ofrecer al público una información dosificada.

Siglo XX.

MADRE: (*A la hija.*) Cierra la puerta.

HIJA: ¿Tienes frío?

MADRE: No. Cierra la puerta.

La hija se levanta y va hacia la puerta.

PADRE: (*Al hijo.*) ¿Por qué no comes?

HIJO: No tengo hambre.

PADRE: (*A la hija, que está cerrando la puerta.*) ¿Por qué cierras?

HIJA: Mamá me lo ha pedido.

Siglo XXI

HIJA: (*A la nieta.*) Cierra la puerta.

NIETA: ¿Estás bien?

MADRE: Sí, sí. Cierra la puerta.

La nieta se dirige a la puerta y la cierra.

HIJO: (*Al nieto.*) ¿No comes?

NIETO: No tengo hambre.

HIJO: (*A la nieta, que está cerrando la puerta.*) ¿Por qué cierras?

NIETA: La tía me lo ha pedido (*Forasteros*, 2004)

La opción por la no linealidad ha permitido, en estos casos, que el autor envíe un mensaje específico a su público. En *Forasteros*: la sociedad parece no evolucionar. En *Tentación*: los personajes no son lo que parecen. En *Definitivamente adiós*: estamos siempre inmigrando. En *La mujer invisible*: el inmigrante está de manos atadas frente a todas las instituciones públicas.

Resumiendo:

OBRA LINEAL	OBRA NO LINEAL
<i>Rey negro</i>	<i>Forasteros</i>
<i>Bazar</i>	<i>La mujer invisible</i>
<i>Animales nocturnos</i>	<i>Tentación</i>
<i>Maldita cocina</i>	<i>Definitivamente adiós</i>
<i>El privilegio de ser perro</i>	
<i>La carta</i>	
<i>Arquímedes</i>	

Es importante observar que la única obra que habla de la actual sociedad de acogida como emigrante, recordando el pasado de este país, es *Definitivamente adiós*, de Roberto Cossa. Un monólogo que el autor Diego Botto ha insertado en su espectáculo *El privilegio de ser perro*.

Padre... mañana me voy a Argentina. Nos derrotaron, padre. [...] Padre, tengo miedo. Me voy muy lejos, a un lugar desconocido. [...] En la Argentina empezaré una nueva vida. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

Esto ocurre probablemente porque Cossa es un autor argentino y su país fue uno de los que mayor cantidad de inmigrantes españoles ha recibido. Este recuerdo no está presente en las demás obras y, quizás por esto, podríamos decir que también está cada vez menos presente en la sociedad española actual.

6.5. Los espacios

Las obras analizadas en el capítulo tres fueron estrenadas en espacios con afluencia de público y reconocimiento, ya se trate de salas de gran importancia cultural, como es el caso del Teatro Nacional de Cataluña, el Centro Dramático Nacional o el Círculo de Bellas Artes, o locales alternativos como La Casa Encendida, la Sala Triángulo y la Sala Guindalera.

En las obras, la acción se desarrolla en espacios muy simbólicos, como el anticuario de *Tentación*, donde la sociedad está representada en un ambiente que es una metáfora de la protección y valoración de su pasado y tradiciones.

HASSAN: ¿También te dedicas al cine?

GUILLEN: No.

HASSAN: ¿No?

GUILLEN: No, mi padre no me dejó... Quería que me encargara del negocio familiar: antigüedades, cosas viejas, camas, muebles, cómodas, todo esto. (*Tentación*, 2004)

El piso familiar de *Forasteros* es un lugar donde la familia ha vivido durante tres generaciones y que, después de la muerte de la madre y de la hija, termina siendo comprado por un inmigrante, un supuesto desconocido que ocupa el espacio que perteneció tradicionalmente a la sociedad de acogida.

HOMBRE: ¿Aún vive alguien?

HIJO: Ya no. Hay muebles porque hasta hace muy poco vivía mi padre con la... señora que le cuida. No se los llevará. Se han mudado a un sitio mucho más pequeño y no caben.

HOMBRE: A una residencia.

HIJO: No. (*Pausa.*) No exactamente. Apartamentos para la tercera edad, los llaman. (*Pausa.*) Si lo desea, puede visitar el piso más detenidamente otro día.

HOMBRE: No. Gracias.

HIJO: Como quiera. (*Pausa.*) Ya se lo pensará y nos llamará, ¿no?

HOMBRE: No. No será necesario. Lo compro. (*Forasteros*, 2004)

O los múltiples espacios de *La mujer invisible*, muchos de ellos relacionados con un ambiente lumpen, como ocurre en *Rey negro*:

Cubos de basura. El viento. Un vagabundo duerme, semiapoyado en la pared trasera de un edificio de ladrillos.

Sirenas lejanas, el tráfago de la circulación rodada... Llegan a retazos, atravesando muros de indiferencia.

Desde una ventana cae, trazando un arco rojo y festivo, una colilla, que rebota sobre el cuerpo del durmiente y provoca un estallido de diminutas pavesas, que pasan inadvertidas. (*Rey negro*, 1997)

Los espacios donde transcurren las obras podrían ser divididos de la siguiente manera:

CASA	CALLE	INSTITUCIONES	NEGOCIOS	OTROS
<i>Tentación</i>	<i>Rey negro</i>	<i>La mujer invisible</i>	<i>Bazar</i>	<i>El privilegio de ser perro</i>
<i>Forasteros</i>	<i>La mujer invisible</i>	<i>Arquímedes</i>	<i>Maldita cocina</i>	<i>Definitivamente adiós</i>
<i>Animales nocturnos</i>				<i>La carta</i>

Todos estos universos simbólicos cumplen una función esencial dentro de la obra, de acuerdo con el mensaje que el autor desea transmitir a su público. Los ambientes ricos y tradicionales representan a la sociedad de acogida y el espacio lumpen representa el lugar al cual muchos inmigrantes son relegados. Las instituciones son una parada

obligatoria en la vida de cualquier inmigrante. Y los negocios, ya sean de inmigrantes, como en *Bazar*, o de la sociedad de acogida, como en *Maldita cocina*, son puntos de encuentro entre el inmigrante y la sociedad española.

Todos estos lugares están inmersos dentro de un único espacio: una gran metrópoli, el destino de la mayor parte de las personas que migran a Europa y a España. *Bazar* y *Maldita cocina*, además, han escogido el mismo espacio para desarrollar su acción: el barrio de Lavapiés en Madrid, un espacio que antes era símbolo de un Madrid castizo y que ahora es un barrio de inmigrantes y un espacio multicultural. Ya sea en un bazar o en un restaurante, Lavapiés simboliza la convivencia forzada de diferentes culturas y nacionalidades.

HASSAN: Espera. También hacen falta los dos viejos del banco. Los que están tomando el sol.

ANTÓN: Ah, claro, los viejos. No hay problema. Este barrio está lleno de viejos. Mis porteros, sin ir más lejos, que ya están jubilados.

HASSAN: Pero primero tengo que verlos.

ANTÓN: Pues claro, ya lo sé. Como en las películas. Hay que hacer el casting. Se dice casting. Elegir a los actores. Yo he trabajado en una película. De Berlanga. ¿Tú sabes quién es Berlanga?

HASSAN: Esto no es una película. Sólo son veinte segundos.

ANTÓN: No seas modesto, Hassan. Lo de la otra vez fue pura casualidad. Pero ahora vas a dirigir una película. Sí, de acuerdo, una película corta, pero película al fin y al cabo. Porque tú vas a ser el director, ¿no?

HASSAN: Sí, bueno, supongo. Supongo que sí...

ANTÓN: Claro, hostia, ¿quién mejor que tú? Además, es la segunda vez que haces la misma película... Muy mal se nos tendría que dar... Qué hijo puta, el Hassan... ¿Quién lo iba a decir? Abre bien los ojos, chaval, hay que tener imaginación...

HASSAN: Bien. Entonces... Tú hablas con la rubia y hablas con los viejos.

ANTÓN: Sí, mañana por la mañana en la plaza. ¿A primera hora?

HASSAN: Espera. Falta Fali, la gitana del puesto de flores. (*Bazar*, 1997)

Las excepciones están en *El privilegio de ser perro*, que ocurre en un espacio indefinido; *Definitivamente adiós*, que ocurre entre España y Argentina; y *La carta*, que ocurre en el tren de aterrizaje de un avión. En este último caso, vemos al inmigrante en su camino hacia esta gran ciudad europea:

Cuando les veamos también voy a pedir que pongan calefacción en los trenes de aterrizaje de los aviones [...] No digo que pongan asientos de primera clase, con servicio de comida y una azafata que baje hasta aquí y nos pregunte si estamos bien. (*El privilegio de ser perro*, 2005)

7. CONCLUSIONES

Al finalizar este estudio podemos afirmar que el teatro español ha reaccionado al actual fenómeno de la inmigración a través de diversas producciones teatrales. Después de analizar ocho de las más significativas obras sobre el tema, hemos llegado a algunas conclusiones con relación al motivo de la inmigración en el teatro español contemporáneo. Son las siguientes:

. Las obras nacen de la actualidad

La mayor parte de las obras nacen de la actualidad, que despierta en los autores el deseo de expresar su opinión sobre el tema de la inmigración.

La mitad de los textos surge de una noticia extraída directamente de la prensa: como *Rey Negro*, *Tentación*, *La Mujer Invisible* y *La Carta*. *Animales Nocturnos* es un encargo del Royal Court Theater para escribir una obra sobre un tema de política española contemporánea. *Forasteros* también es un encargo. Ambos autores quisieron discutir sobre un tema que consideraban importante en la actualidad, como es el caso de la inmigración. Los autores David Planell y Diego Botto, ambos jóvenes artistas comprometidos, decidieron intencionalmente expresar su opinión sobre el tema a través del teatro. En el caso de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez, la inmigración entra en su obra simplemente porque escribían para un elenco de actores multicultural.

. La acción transcurre en una gran ciudad europea

Sea en espacios muy simbólicos como el anticuario de *Tentación*, donde la sociedad está representada en un ambiente que es una metáfora de la protección y valoración de su pasado y tradiciones; sea en el piso familiar de *Forasteros*, en los múltiples espacios de *La Mujer Invisible*, o en el ambiente de indigencia de *Rey Negro*, casi todas las obras ocurren en una gran capital europea. *Bazar* y *Maldita Cocina*, además, han escogido el mismo espacio para desarrollar su acción: el barrio de Lavapiés en Madrid, una zona que antes era el símbolo del Madrid castizo y ahora es un barrio de inmigrantes. Las excepciones están en *El Privilegio de ser Perro: Definitivamente Adiós* cuya acción transcurre entre España y Argentina, y *La carta* situada en el tren de aterrizaje de un avión que va de camino a Europa.

. Las obras ocurren en el presente

Dos obras hacen especial hincapié a esto: *La Mujer Invisible* y *El Privilegio de ser Perro*. La primera sitúa la muerte de su protagonista el mismo día que ocurre la función. En la segunda, *La Carta*, vemos como la obra termina con la proyección de una noticia de prensa actual. Este hecho también remarca que las obras, a pesar de ser textos de ficción, tratan temas reales y vigentes. En otras obras también podemos ver ejemplos en este sentido. *Maldita Cocina* hace constantes referencias a la política española actual. *Tentación* cita una nota de prensa. *Animales Nocturnos*, por tener la Ley de Extranjería como centro de la obra, habla claramente de los días de hoy. En *Forasteros* la historia de hace cuarenta años refuerza la actual. *Definitivamente Adiós* viaja por diferentes

momentos de la inmigración entre España y Argentina, pero termina con la última generación de la familia que ahora vive en España.

La actualidad es una característica constante en todas las obras.

. El personaje principal, con el cual el público debe empatizar, es el inmigrante.

En prácticamente todas las obras, a excepción de *Forasteros* y *Arquímedes*, el protagonista es el inmigrante. Al ver cada obra, el público español debe acompañar y comprender el conflicto de la inmigración. Este hecho es algo que ya habíamos previsto en otros apartados de este trabajo, ya que el inmigrante es un personaje al límite y, por lo tanto, más interesante para el autor.

En el caso de *Forasteros* y *Arquímedes*, donde el protagonista es la sociedad de acogida, esta sociedad es enseñada en su peor faceta, y resulta muy difícil empatizar con ella.

. Los inmigrantes representados en las obras, en su mayoría, son africanos

Salvo algunas excepciones, los personajes inmigrantes de las obras analizadas son mayoritariamente africanos. Quizás debido a que los autores ven a estos inmigrantes como los que provienen de una situación más dura y tienen más dificultad para integrarse y acostumbrarse a la vida en el país y, por lo tanto, los que viven mayor tensión y mayor conflicto. Como vimos en el apartado histórico de este trabajo, los iberoamericanos suelen tener más lazos con España y su integración es más rápida.

Solo en dos obras vemos inmigrantes latinoamericanos. En *El Privilegio de ser perro* vemos protagonistas argentinos, seguramente porque el autor viene de una familia argentina exiliada en España. Y en *Forasteros* la cuidadora es latinoamericana. Es una inmigrante que está dentro de la casa- los demás inmigrantes son vecinos- y quizás esto simbolice lo que hemos comentado anteriormente sobre la integración de los iberoamericanos. En el caso del texto de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez, vemos un universo amplio y poblado por diversas nacionalidades. En *Rey Negro*, los protagonistas son africanos, pero hay secundarios de diferentes orígenes.

Es importante resaltar que en la obra de Mayorga, *Animales Nocturnos*, los inmigrantes son mostrados sin ninguna diferencia étnica o lingüística, son exactamente iguales a la sociedad de acogida.

. Los autores llaman la atención sobre una sociedad guetizada

Como hemos visto anteriormente, existe una tendencia de la inmigración a formar guetos que no dialogan entre si. Tres autores citan este tema directamente en sus obras: Ignacio del Moral, David Planell y Diego Botto. La preocupación por la falta de comunicación, no solo entre los inmigrantes y la sociedad de acogida, sino en general, es una constante en todas las obras analizadas.

. La imagen de España como país de emigrantes ha quedado muy lejana

Solo una de las obras analizadas hace una referencia clara al pasado de España como país de emigrantes: *Definitivamente adiós*, la obra de Roberto Cossa incluida por Diego

Botto en su espectáculo. Es curioso observar que el único autor que recuerda este pasado español sea justamente un latinoamericano, y precisamente de un país donde hubo una gran inmigración de españoles. Para la sociedad actual este pasado seguramente no está olvidado, pero no es un tema principal.

. Las obras son una crítica a la sociedad española como sociedad de acogida.

A pesar de que los autores analizados sean españoles y sean parte de la sociedad de acogida, en todas las obras hay una crítica clara a esta sociedad. Habría que matizar esta conclusión sólo con respecto a *Maldita Cocina*, donde la crítica es generalizada al inmigrante, a la sociedad de acogida y a la incapacidad del ser humano de convivir en el mundo actual. Aunque este concepto está implícito en todas las demás.

Como hemos visto en el apartado psicosocial, hay una sensación generalizada en la sociedad de acogida de que el deber de integrarse es únicamente del inmigrante, pero el fenómeno de la inmigración también cambia a la sociedad española, que debería adaptarse a una nueva situación. Las obras analizadas critican la incapacidad de adaptación y de comprensión del fenómeno de la inmigración por parte de esta sociedad.

. Para los autores, las nuevas generaciones son más abiertas

Muchos autores dejan entrever en sus obras la esperanza de que las nuevas generaciones de inmigrantes y españoles sean más abiertas y puedan convivir con más igualdad. El “duelo migratorio postergado”, que hemos estudiado en el capítulo psicosocial y hemos

visto en la prensa a través del conflicto que existe en Francia -entre la sociedad francesa y la nueva generación de hijos de inmigrantes-, es algo que la sociedad española actual no desea.

Los autores españoles muestran a los personajes jóvenes como más tentados al mestizaje, a conocer lo diferente, a mezclarse. En obras como *Tentación* o *Forasteros* podemos verlo claramente. En *Forasteros*, además, el autor deposita su esperanza en una nueva generación de españoles.

. Existe una gran valorización de la identidad

La importancia de la identidad, la discusión sobre su pérdida y el mestizaje está presente en muchas de las obras analizadas en este trabajo, como es el caso de *Tentación*, *Bazar*, *Forasteros* y *Arquímedes*. La defensa de la identidad local y de la identidad de cada inmigrante no puede ser un impedimento para este mestizaje. La tradición y la mezcla no son necesariamente excluyentes. Como hemos visto en el apartado histórico, existe un miedo de la sociedad de acogida a perder sus tradiciones con la llegada de los inmigrantes, y este es uno de los discursos utilizados en el apartado psicosocial para generar la xenofobia hacia los extranjeros que vienen a establecerse en el país.

. Los autores usan el realismo para representar el conflicto de la inmigración

Aunque este realismo esté constantemente mezclado y fusionado con otros estilos y disciplinas, todas las obras lo utilizan como base para narrar sus historias. Sea en obras

fragmentadas y experimentales como *Forasteros*, *Tentación* o *La Mujer Invisible*, o más lineales y clásicas como *Rey Negro* y *Maldita Cocina*.

. El género más utilizado es el drama

Hay dos tragedias, *Rey Negro* y *La Mujer Invisible*, una comedia, *Bazar*, y cinco dramas. Aunque *Bazar* no es una comedia al uso porque, como hemos comentado antes, el texto posee un final agrio. La mayor parte de los autores españoles han optado por tratar del tema desde el punto de vista del drama.

. Además de la inmigración, los autores hablan de otros temas de la actualidad.

La falta de comunicación, la explotación, el racismo, el alcoholismo, la violencia de género, la soledad, la indigencia y las dictaduras son algunos de los temas que podemos ver en las obras. Muchos de ellos están conectados directamente con la inmigración, pero otros como la soledad, la violencia de género o el alcoholismo, no.

. Los conflictos analizados, en la mayor parte de las obras, son de relación

En casi todas las obras el conflicto que más se repite es el de relación, además del conflicto social, interno y de situación, explicados en apartados anteriores. Merece la pena recordar que la tensión central de la sociedad española también está basada en la relación entre la sociedad de acogida y el inmigrante.

. El discurso de la sociedad de acogida es nacionalista

Según lo que hemos visto en el capítulo tercero de este trabajo y después de analizar cada obra, podemos decir que la mayor parte de los discursos de los personajes de la sociedad de acogida, representados en los textos, son nacionalistas: “primero los de casa”. Existen también discursos conectados con el racismo obrero y el etnocentrismo localista. Cuando aparecen discursos igualitaristas, estos derivan hacia el paternalismo, o sea: la sociedad de acogida se pone en una posición de superioridad con relación al inmigrante, donde los españoles son los solidarios y los inmigrantes son los que necesitan de esta solidaridad.

. Los inmigrantes idealizan

Los personajes inmigrantes normalmente idealizan, sea el país de acogida, sea su país natal. Los inmigrantes de *La Carta* ejemplifican qué piensa un inmigrante al dejar su país a través de dos niños que creen que en Europa todos sus problemas se van a solucionar. El conflicto básico del inmigrante: cortar algunos lazos con su país natal para establecer otros con el país de acogida, está muy bien ejemplificado en obras como *Rey Negro* y *Tentación*.

. La principal cuestión: los papeles

La mayor parte de las obras dejan claro que la principal cuestión para el inmigrante en la España actual son los papeles. *Animales Nocturnos*, además, enseña paso a paso como la ausencia de papeles hace del inmigrante un esclavo de la sociedad de acogida. En *Tentación* los inmigrantes son explotados por la ausencia de los mismos. En *Rey Negro* viven en la indigencia. *La Mujer Invisible* enseña la lucha de una inmigrante por conseguir vivir legalmente en Europa. El discurso final del *Privilegio de Ser Perro* es contundente en este aspecto. Solamente en *Bazar*, *Maldita cocina* y en *Forasteros* este no es un tema central.

. También existe barbarie en la Europa civilizada

Muchas de las obras denuncian la barbarie que existe en la actual sociedad europea. Existe una tendencia a ver la falta de civilización y de democracia como algo lejano al primer mundo, algo propio de algunos países de continentes como África, Asia e incluso América Latina. Esta mirada crítica y, muchas veces cierta, puede impedir que el ciudadano europeo mire dentro de su propia casa. La Europa actual, que defiende los derechos humanos, la democracia y la igualdad, también da ejemplos de barbarie, sean las cometidas por sus ciudadanos, sean las cometidas por sus gobiernos. Obras como *Rey Negro*, *La Mujer Invisible* o *Animales Nocturnos* ponen esto de manifiesto.

La civilización no suprime la
barbarie; la perfecciona.

Voltaire

Las obras contemporáneas españolas que tratan del tema de la inmigración nos ofrecen una visión muy crítica con respecto al fenómeno. Especialmente porque esta crítica va dirigida a la propia sociedad española.

Las ocho obras analizadas en este trabajo dejan entrever que sus autores poseen una ideología progresista e igualitaria con respecto a la inmigración. Su mirada crítica con relación al fenómeno recae duramente sobre la sociedad de acogida. Actualmente, como hemos visto en el capítulo tercero de este estudio, existe un pensamiento general en la sociedad española de que los esfuerzos de adaptación e integración son una tarea exclusiva del inmigrante. En realidad, la absorción y normalización del fenómeno migratorio es una tarea conjunta del inmigrante y de la sociedad de acogida, que deben ser debidamente apoyados e incentivados por el estado. La imposición de una integración a ultranza puede resultar cómoda en un primer momento a la sociedad de acogida, pero peligrosa a largo plazo. El rencor del personaje Hassan de la obra *Bazar*, de David Planell, ejemplifica muy claramente la reacción de un inmigrante expuesto a una integración absoluta.

El miedo a la contaminación con otras culturas y a la pérdida de las tradiciones son excusas que pueden camuflar el racismo y la xenofobia. La cultura es un concepto en constante evolución. La pérdida de las tradiciones en las sociedades occidentales está más relacionada con el paso del tiempo y el aplastante fenómeno de la globalización que con la inmigración. El “nuevo racismo”, como hemos visto en capítulos anteriores, está relacionado con culturas y nacionalidades, y no exactamente con las razas. La constante defensa de lo nacional frente a lo extranjero deja entrever este “nuevo racismo” en la sociedad de acogida. Existen mecanismos de protección de las tradiciones que no son incompatibles con la aceptación de otras culturas e identidades dentro de una misma sociedad. Las costumbres y las culturas pueden mezclarse y esto puede ser enriquecedor tanto para los inmigrantes como para la sociedad de acogida. Sobretudo porque el actual mestizaje de la sociedad española es un fenómeno imparable, como hemos visto en las obras *Forasteros*, de Sergi Belbel, y *Tentación* de Carles Batlle. Curiosamente ambos son autores catalanes, que viven en una sociedad que defiende fuertemente su identidad, justamente porque esta fue perseguida durante muchos años.

Pero el esfuerzo de integración de la inmigración por parte de la sociedad de acogida no debe ser visto como una tarea de solidaridad con relación a los inmigrantes. Según los datos oficiales expuestos en este trabajo, en los últimos cinco años, el 50% del empleo creado en el país ha sido inmigrante. Los inmigrantes han pasado de contribuir al crecimiento del PIB de 7% a casi 40%. La mano de obra inmigrante ha sido esencial para el crecimiento de la economía española y sigue siendo necesaria para el desarrollo del país. Por un lado, los inmigrantes huyen de economías en crisis, del paro, del subempleo y, muchas veces, del hambre. Por otro lado, la economía española necesita de mano de obra en abundancia que no puede ser suplida sólo con la población nacional. Los intereses son mutuos y los esfuerzos también deben serlo. La actitud de

superioridad moral que se ve reflejada en el personaje de la misionera de la obra *Rey Negro*, de Ignacio del Moral, expone esta falsa idea de solidaridad, donde la sociedad de acogida posee la grandeza humanitaria y el inmigrante es un simple necesitado.

La problemática de la ilegalidad también está en el centro de las preocupaciones de los autores. No tener papeles significa no tener derechos, no existir. El inmigrante sin papeles está en las manos de empresarios, que le explotan en negro, y de las mafias nacionales e internacionales. Incluso el inmigrante con papeles tiene su permanencia en España vinculada a su tiempo de trabajo, como hemos visto en el primer capítulo de esta tesis. Esta es una forma moderna de esclavismo, donde el inmigrante puede quedarse en el país mientras sea útil y, cuando deje de serlo o cuando baje su productividad, puede ser devuelto, como si se tratara de una pieza averiada. Largas horas de trabajo, bajos sueldos y malas condiciones son características del trabajo inmigrante, como está descrito en las obras *Maldita Cocina* de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez y *El privilegio de ser perro*, de Juan Diego Botto.

Las leyes españolas de extranjería, criticadas por diferentes formaciones de derechos humanos, no tratan a los trabajadores inmigrantes en igualdad de condiciones con los nacionales e, implícitamente, terminan por relegarles el status más bajo dentro de la sociedad. La civilización europea, donde las luchas de clase y los avances en derechos humanos y del trabajador son motivo de orgullo, puede tratar al inmigrante casi como si éste aún viviera en el periodo de la Revolución Industrial. La metáfora de la obra *Animales Nocturnos*, de Juan Mayorga, sobre la conversión de un inmigrante en un esclavo por la simple utilización de la ley de extranjería como un chantaje, es la ejemplificación más clara y contundente de esta crítica.

Normalmente la mirada europea hacia las condiciones de vida, la democracia y el respeto a los derechos humanos en países de África, Asia y América Latina es muy crítica y, en muchas ocasiones, también muy acertada. La democracia en la que se vive actualmente en Europa, con sus aciertos y errores, es el sistema que mejores resultados ha obtenido hasta el momento. También es un sistema que ofrece una posibilidad de cambio, aunque este sea lento. Pero no es menos cierto que esta avanzada civilización también ha contribuido en la drástica situación de los países del tercer mundo- sin decir con esto que tenga la culpa exclusiva. Europa es una sociedad civilizada, pero no respeta los mismos derechos humanos que defiende cuando se trata de la inmigración. Detrás de muchos discursos políticamente correctos de la Europa moderna, también se puede ver la barbarie. Una barbarie expuesta en el grito de socorro de *La Mujer Invisible*, del LO'M Imprebis, que sufre en su itinerario, de institución en institución, sin encontrar ningún tipo de ayuda, hasta ser devuelta a su país africano y asesinada por el dictador de turno.

En los muchos matices que pueden ser observados en las obras analizadas, el mensaje principal queda muy claro: la sociedad española debe hacer su parte como sociedad de acogida. Esto no significa que muchas de las obras no critiquen otros aspectos del fenómeno e incluso el comportamiento del propio inmigrante. Pero los autores españoles han optado por criticar e intentar cambiar el medio que conocen y que tienen más cercano. Quizá les resulte muy complicado cambiar la situación de los países de origen de los inmigrantes, combatir las mafias o cambiar la política internacional, pero siempre pueden intentar cambiar e influir en la sociedad de la cual uno forma parte.

BIBLIOGRAFIA

1. TEORIA TEATRAL Y METODOLOGIA:

ABIRACHED, Robert. (1994), *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid:

Ed. ADE.

ALBA PEINADO, Carlos. (2007), «El motivo de la independencia en el teatro contemporáneo» en *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 21, Universidad de Alcalá-Ateneo de Madrid, pp. 49-72.

ALONSO DE SANTOS, José Luis. (1998), *La escritura dramática*. Madrid: Ed.

Castalia.

____ (1992), *Introducción a Ignacio del Moral, La Mirada del Hombre Oscuro*.

Madrid: Sociedad General de Autores de España, no 5, pp. 9-10.

ARTAUD, Antoine. (1976), *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Editorial

Sudamericana.

ARISTÓTELES. (2001), *Poética*. Madrid: Ed. Avispa.

- ASLAN, O. (1979), *El actor en el siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BARBA, E. (1986), *Más allá de las islas flotantes*, México: Gaceta Editorial [col. "Escenología"].
- BATLLE, Carles. (2006), «Drama contemporáneo y choque de culturas». Múrcia: *I Jornadas Teatro y diálogo entre culturas*.
- BERENGUER, Ángel (1992), «El Teatro y la comunicación teatral», en *Teatro, Revista de Estudios Teatrales* nº 1, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, [junio].
- _____ (1995), «Teatro, Producción Artística y Contemporaneidad» en *Teatro, Revista de Estudios Teatrales*, núms. 6-7, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- _____ (1996), *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- _____ (2007), «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos» en *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 21, Universidad de Alcalá-Ateneo de Madrid, pp. 13-29.
- BOBES NAVES, M. del C. (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus.
- DE TORO, F. (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2001),

22ª Edición. Madrid: Espasa-Calpe.

GOLDBERG, Elkhonon. (2001), *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*. Barcelona: Ed. Crítica.

GRANDE ROSALES, M.^a Á. (1997), *La noche esteticista de Edward Gordon Craig: Poética y práctica teatral*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. [col. “Estudios sobre teoría y crítica teatral” nº 5]

GROTOWSKI, J. (1960), *Hacia un teatro pobre*, Madrid: Siglo XXI Editores.

MEDINA VICARIO, M. (2000), *Los géneros dramáticos*. Madrid: Ed Fundamentos.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. (1994), *Historia básica del arte escénico*. Ed. Cátedra.

RICHARDS, T. (2005), *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Barcelona: Alba.

ROMERA CASTILLO, J. (1988), *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel: Reichenberger.

TRAPERO, P. (1989), *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.

2. SOBRE INMIGRACIÓN:

ACTIS, Walter *et al.* (1995), *Discurso de los españoles sobre los extranjeros. Paradojas de la alteridad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).

CAPEL, Horacio. (1999), «La inmigración en España. Una bibliografía de trabajos recientes» en *Revista Biblio 3W* nº 132, Barcelona: Universidad de Barcelona. [11 de enero].

CARLIN, J. (2005), «El discreto sufrimiento de la burguesía hispana» en *Diario El País*, Madrid, 1 de agosto.

DAVIES, Ian. (2006), «Raza y etnicidad: desafíos de la inmigración en el cine español» en *Revista Letras Hispanas*, Madrid, volumen 3.

DEUSTUA, Pablo. (2005), *El duelo en la inmigración: implicancias psíquicas y propuestas psicoterapéuticas*. Universidad Complutense de Madrid: Tesis.

ESLAVA GALÁN, Juan. (2002), *Historia de España Contada para Escépticos*. Madrid: Ed. Planeta.

FUNDACIÓN LA CAIXA. (2006), *La inmigración espolea el crecimiento de la economía española*, Informe mensual [Febrero].

FREUD, Sigmund. (1917), *Duelo y Melancolía. Obras Completas*, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2006), *El malestar de la cultura*. Madrid: Alianza Editorial (8ª ed), libro de bolsillo.

GIANELLA, Camila. (2005), *Access to HIV/AIDS and Tuberculosis treatment by irregular immigrants in Western Europe*. Master Thesis.

GIMENO GIMÉNEZ, Leonor. (2001), *Actitudes hacia la Inmigración*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).

GÓNZALEZ, Felipe. (2005), «Europa: la deuda con África» en *Diario El País*, Madrid, 11 de noviembre.

GOYTISOLO, Juan. (2005), «Concertina o concierto» en *Diario El País*, Madrid, 19 de octubre.

GRINBERG, L. y GRINBERG, R. (1884), *Psicoanálisis de la migración y el exilio*.

Madrid: Alianza Editorial.

HIDALGO, Francisco. (coord.) (2004), *Migraciones*. Barcelona: Editorial Abya Yala.

INTERNACIONAL ORGANIZATION FOR MIGRATION. (2005), *World migration 2005: cost and benefits of international migration*. Informe número 882 - junio, Ginebra: Internacional Organization for Migration.

I NOVENSA, Marc Bou. (2005), «Inmigración latinoamericana en España» en *Revista del Instituto Internacional de Gobernabilidad de Cataluña*, Barcelona, 15 de marzo.

MATÉS BARCO, Juan y GONZALEZ ENCISO, Agustín. (coord.) (2006), *Historia Económica de España*. Barcelona: Ed. Ariel.

MARTIN, José Luis. (2004), «Las claves del 14M» en *Diario El Mundo*. Madrid, 15 de marzo.

(2005), «Mesa de autores sobre la inmigración» en *Revista Las Puertas del Drama*, número 21. Madrid: Asociación de Autores de Teatro de España.

- MIRAS, D. (2005), «Migraciones Históricas» en *Revista Las Puertas del Drama* número 21. Madrid: Asociación de Autores de Teatro de España.
- PALAZÓN FERRANDO, Salvador. (1995), *La población española en América Latina. El resultado de una emigración*. Madrid: Estudios Geográficos, L, nº 197.
- SEBASTIAN, Miguel. (2006), *La Inmigración y la economía española: 1996-2006*. Madrid: Informe de la Oficina económica del Presidente de Gobierno del 15 de noviembre.
- SOLÉ, Carlota. (coord.) (1999), *El Impacto de la Inmigración en la economía y en la sociedad receptora*. Investigación del CEDIME (Centro de Estudios de inmigración y Minorías Étnicas de la Universidad Autónoma de Barcelona) Barcelona: Anthropos.
- VALLEJO, Mónica *et al.* (2006), *Acciones para la acogida, integración y refuerzo educativo*. Murcia: Universidad de Murcia e Instituto de la mujer. V Congreso Internacional "Educación y Sociedad".
- VALLESPIN, Fernando. (2007), *La inmigración en España: consideraciones de la opinión pública*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).

VISPO, C. y PODRUZNY, M. (2002), *Cambios de la estructuración psíquica en la migración*. Psicoanálisis Asociación psicoanalítica de Buenos Aires: 24: 217-232.

3. OBRAS ANALIZADAS:

ADSHEAD, Kay. (2004), *The Bogus Woman*. London: Oberon Books.

BATLLE, Carles. (2005), *Tentación*. Madrid: Fundación Autor.

BELBEL, Sergi. (2006), *Forasteros*. Ciudad Real: Ñaque Editora.

CABAL, Fermín; RODRIGUEZ, Amanda. (2007), *Maldita Cocina*. León: Edilasa.

DEL MORAL, Ignacio. (1997), *Boniface y el Rey de Ruanda y Páginas arrancadas del diario de P.* Alicante: V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (Col. T.E.C/6)

_____ (1997), *Rey Negro*. Guadalajara: Ed. Ezcurra.

DIEGO BOTO, Juan y COSSA, Roberto. (2005), *El Privilegio de Ser Perro*.

Barcelona: Aleph Editores.

MAYORGA, Juan y otros. (2005), *Animales Nocturnos*. Madrid: Primer Acto, pag 157.

_____ (2003), *Animales Nocturnos*. Madrid: Ed. Avispa.

Planell, D. (1997), «Bazar» [en línea] *Recursos Educativos del Ministerio de Educación, Política Social y Deporte de España*²⁰,

http://w3.cnice.mec.es/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/planell/laobra/texto_obra.htm [consulta: 12 de diciembre de 2008]

WESKER, Arnold. (2005), *La Cocina*. Madrid: Ed. Fundamentos.

²⁰ Las obras *Animales Nocturnos* de Juan Mayorga y *Tentación* de Carles Battle también están disponibles en la página web del Ministerio de Educación. En esta página también se puede encontrar todo tipo de información sobre otros autores, como: Ignacio del Moral, Fermín Cabal y Sergi Belbel.

4. EN INTERNET:

1. Ministerio de Trabajo e Inmigración. «La inmigración en España: Evolución y Perspectivas» [en línea], *Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración*, <http://extranjeros.mtas.es/es/general/inmigracion.html> [consulta: 20 de enero de 2008]
2. Arriola, J. «Las Razones de Aznar» [en línea], *Revista la Insignia*, http://www.lainsignia.org/2003/marzo/int_171.htm [consulta: 20 de diciembre de 2007].
3. Ortiz de Zárate, R. (editor). «Biografía de Aznar» [en línea], *Fundación CIDOB*, http://www.cidob.org/es/documentacion/biografias_lideres_politicos/europa/espana/jose_maria_aznar_lopez [consulta: 25 de febrero de 2008]
4. Asamblea General de las Naciones Unidas. «Declaración Universal de los Derechos Humanos» [en línea], *Web Oficial de Naciones Unidas*, <http://www.un.org/spanish/aboutun/hrights.htm> (consultado el 20 de enero de 2008)
5. Aparicio, S. «El largo camino a la Moncloa» [en línea], *Diario El Mundo*, <http://www.elmundo.es/documentos/2004/04/espana/zapatero> [consulta: 12 de diciembre de 2007]

6. Aparicio, S. «Más de un millón de ilegales» [en línea], *Diario El Mundo*,
<http://www.elmundo.es/especiales/2005/02/sociedad/inmigracion/cifras/index.html>
[consulta: el 19 de enero de 2008]

7. «Elecciones 2000» [en línea], *Diario El Mundo*,
<http://www.elmundo.es/elecciones2000/noticias/12/nocheelectoral.html>
[consulta: 20 de enero de 2008]

8. «Retrospectiva: Ocho Años de Aznar» [en línea], *Diario El País*,
http://www.elpais.com/articulo/espana/anos/Aznar/elpepiesp/20040128elpepunc_6/Tes
[consulta: 20 de enero de 2008].

9. Inmigración. «Termina el proceso de regularización con cerca de 700.000 solicitudes presentadas» [en línea], *Diario El Mundo*,
<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/07/sociedad/1115464675.html>
[consulta: 20 de febrero de 2008]

10. «¿Efecto Llamada?» [en línea], *Diario La Vanguardia*,
http://www.lavanguardia.es/premium/publica/publica?COMPID=51282900590&ID_PAGINA=22088&ID_FORMATO=9&turbourl=false
[consulta: 20 de febrero de 2008]

11. Entrevista a Jesús Blanco de SOS Racismo. «España con Xenofobia» [en línea]
BBC World News,

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/newsid_1514000/1514961.stm

[consulta: 02 de febrero de 2008]

12. De Quirós, L. B. «Inmigración y Delincuencia» [en línea], *Revista del Cato Institut*, <http://www.elcato.org/node/923> [consulta: 20 de febrero de 2008]
13. Ortega Dolz, P. «Los guetos en España: Los suburbios empiezan a encubar la exclusión» [en línea], *Diario El País*,
http://www.elpais.com/articulo/elpdomrep/20051218elpdmgrep_1/Tes/
[consulta: 02 de febrero de 2008]
14. Ortega Dolz, P. «El Chinatown de la capital crece en Usera» [en línea], *Diario El País*,
http://www.elpais.com/articulo/madrid/Chinatown/capital/crece/Usera/elpepiesp mad/20080127elpmad_1/Tes [consulta: 02 de marzo de 2008]
15. Wagman, D. «Estadística, delito e Inmigrantes» [en línea], *Revista del Instituto Juan Herrera*, <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n21/adwag.html> [consulta: 05 de febrero de 2008]
16. «Roberto Cossa» [en línea], *Literatura argentina contemporánea*,
<http://www.literatura.org/Cossa/Cossa.html> [consulta: 05 de mayo de 2008]

17. Entrevista con Roberto Cossa. «Roberto Tito Cossa, el teatro y la realidad argentina» [en línea], *Literatura argentina contemporánea*,
<http://www.literatura.org/Cossa/rcrepo.html> [consulta: 05 de mayo de 2008]
18. Especial sobre la inmigración en España. «La llegada masiva de inmigrantes en los últimos años», [en línea], *Diario El País*,
http://www.elpais.com/articulo/espana/llegadas/masivas/inmigrantes/ultimos/años/elpepuesp/20031015elpepunac_6/Tes [consulta: 12 de diciembre de 2007]
19. «La inmigración en cifras» [en línea], *Diario El País*,
http://www.elpais.com/articulo/espana/inmigracion/cifras/elpepuesp/20021101elpepunac_3/Tes [consulta: 12 de diciembre de 2007]
20. Quílez, R. «1970-2005: de la emigración a la inmigración» [en línea], *Diario El Mundo*,
<http://www.elmundo.es/especiales/2005/02/sociedad/inmigracion/ley/ley2.html>
[consulta: 19 de enero de 2008]
21. Quílez, R. «Cuatro reformas en cuatro años» [en línea], *Diario El Mundo*,
<http://www.elmundo.es/especiales/2005/02/sociedad/inmigracion/ley/ley3.html>
[consulta: 19 de enero de 2008]
22. «TV3 emitirá la película Hay motivo, crítica con la realidad española, tras las elecciones» [en línea], *Diario El Mundo*,

<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/03/05/comunicacion/1078505210.html>
[consulta: 23 de enero de 2008]

23. «Violencia en París» [en línea], *Diario El País*,
http://www.elpais.com/articulo/opinion/Violencia/Paris/elpepiopi/20051104elpepiopi_3/Tes [consulta: 12 de diciembre de 2007]
24. Festival de Cine de Málaga. «Rodar es estar comprometido» [en línea], *Blogs del Diario El País*, http://blogs.elpais.com/festival_cine_malaga/2008/04/rodar-es-estar.html [consulta: 05 de mayo de 2008]
25. «Inmigración /El arraigo: Lavapiés. Resumen en color de la Humanidad» [en línea], *Diario El Mundo*,
<http://www.elmundo.es/1999/10/31/madrid/31N0029.html> [consulta: 05 de mayo de 2008]
26. «The Bogus Woman» [en línea], *BBC Previews*,
http://www.bbc.co.uk/dorset/content/articles/2006/05/24/bogus_woman_feature.shtml [consulta: 05 de mayo de 2008]
27. «La excepción a la Norma» [en línea], *Diario El Comercio de Perú*,
http://blogs.elcomercio.com.pe/entrevistas/2007/05/la_actuacion_implica_atrevimie_1.html [consulta: 15 de mayo de 2008]

28. «El triunfo del autor» [en línea], *Diario El País*,
http://www.elpais.com/articulo/arte/triunfo/autor/elpepuculbab/20080426elpbab_art_13/Tes [consulta: 15 de mayo de 2008]
29. «Young actors in kitchen drama» [en línea], *BBC Entertainment*,
http://www.bbc.co.uk/devon/content/articles/2007/03/22/kitchen_theatre_royal_feature.shtml [consulta: 15 de mayo de 2008]
30. «Las bodas entre nacionales y extranjeros duplican en cinco años» [en línea],
Diario 20 Minutos,
<http://www.20minutos.es/noticia/202445/0/bodas/extranjeros/duplican/>
[consulta: 15 de mayo de 2008]
31. Ministerio de Educación, Política social y Deporte. «Introducción al Teatro Español Contemporáneo» [en línea], *Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa*,
http://www.cnice.mec.es/profesores/assignaturas_optativas/taller_de_teatro/teatro_hoy [consulta: 12 de mayo de 2008]

ANEXOS

ANEXO I: RECEPCIÓN CRÍTICA Y ARTÍCULOS DE PRENSA

REY NEGRO

1. "Lumpen" de Eduardo Haro Tecglen (*El País*, 23/09/1997)

«Un rey negro, su secretario fiel: han llegado, en el exilio de una Europa macabra de bajos fondos, a la mendicidad, al albergue: con polacos, con latinos; con caridades hipócritas y desleales. No es un caso especial el que inventa este autor apreciado, Ignacio del Moral: ha sucedido. Pero la ficción es suya, y probablemente no muy lejana a lo que fue. Aún en esos bajos fondos, el negro sigue siendo negro y discriminado: pero el odio de razas, la formación de grupos, la idea marxista de que el lumpenproletariat no tiene salvación, va más allá. Si pudieran, los matones adversos, los del bate de baseball, se encargan de devolver las cosas a su podredumbre. La obra es corta, pero intensa. La violencia estalla, y hay un conato de amor que no llega a cuajar, quizá con un símbolo demasiado buscado: la muchacha que da su sexo a cambio de una biblia. Los recogidos no son agradecidos con su benefactora, a la que asesinan; pero la benefactora y su guardia no son, tampoco, limpios, y podría verse aquí un conato de revolución. En esa brevedad de la representación no cabría más dureza sin ser ridícula, ni más filosofía o más remedo de religión sin ser pesada. Está en su medida. Ayudan a llevarla adelante dos actores de primer orden, Juan José Otegui y Manuel Tejada. Los demás forman las ilustraciones individuales y corales, y todo se hace visible con interés por la dirección.»

2. "Saludable y cruel estreno" de Javier Villán (*El Mundo*, 22/09/1997)

«Razas humilladas, hombres perseguidos, lumpen sin ideología. Y un rey sin corona. He ahí el mundo violento y gritón de esta pieza de Ignacio del Moral: un mundo en escombros y una débil luz de esperanza en la mansedumbre de los señalados por la gracia divina. El desenlace es el que es y, desde el punto de vista dramático, no puede ser otro. La inocencia, cuestionable, de rey descoronado y su grandeza pordiosera de mendigo acaba victimada. Las leyes del clan, de la marginalidad culposa, son ésas. No vale enfrentarse a ellas con la honradez divinizada y una fe tiránica y difusa. Es la ley selvática por la supervivencia, segregación natural de una sociedad feroz e injusta: la sociedad del capitalismo depredador. El final cruel de *Rey negro* es un sarcasmo anunciado escenas antes por la violencia que la banda de rusos ejerce sobre su benefactora. Rusos, polacos, odios, vacío ideológico y desastre social; he ahí una mirada sobre la caída del muro, menos piadosa quizás de lo que una cínica geopolítica auguraba. El sarcasmo acerca del poder y la religión está veteado de ironía. Sin ella, la figura del rey Kigali sería simple patetismo de un monarca honrado y sin fortuna. Por la ironía, los problemas trascienden el sicologismo simple de un mendigo que fue rey. Y la trágica grandeza del personaje le permite a Juan José Otegui una vigorosa profundización en los matices: bondadoso, tiránico, creyente, moralista, honrado. La insólita figura en estos bajos fondos de un mayordomo fiel también trasciende la idea de sumisión al poder. Toda sumisión puede desembocar en la rebeldía; mas la fidelidad perenne de Boniface no; una fidelidad de este calibre elimina el amor y elimina el odio. Personaje clave éste de Boniface, quizá la mejor creación en lo que conozco, de Ignacio del Moral. Interpretación clave la de Manuel Tejada que acaba convirtiéndose en la columna vertebral de *Rey Negro*. Manuel Tejada, recuérdese también su interpretación en *Eslavos*, ha alcanzado una riquísima madurez de gesto, de intensidad interior y de voz. También en *Eslavos* Otegui hacía un papel memorable, aunque posiblemente más

lineal del que hace aquí. *Rey Negro* es una tragedia abierta dentro de una escenografía cerrada, dura y muy sugerente en su propia austeridad de José Luis Raymond, con sus coros y sus voces solistas muy conjuntadas. En esa especie de cámara gris y desnuda toda violencia y toda abyección es posible. Saludable estreno éste, por sí solo y por lo que tiene de indicios respecto a la promoción de autores jóvenes españoles por parte del INAEM.

3. “Rey Negro” de Juan Manuel Joya (*Rayo Express*, 09/1997)

«Escalofriante y lírico aguafuerte de un mundo incontaminado -familiar, jerárquico y religioso- que viene a morir, sin doblar la cerviz, en las cloacas del primer mundo. Dos negros expulsados de su patria, un verdadero rey africano y su ayudante, emigran al hambre, a la violencia y a la abyección. Dos figuras ridículas, tocadas por la grandeza de los seres que se aferran con dignidad a antiguos ideales de vida. Seres que no entienden de oportunismos, como don Quijote. Kigali, el rey negro, es un retrato en negativo de Max Estrella: los dos ciegos, los dos viviendo a expensas de sus criados, ambos destinados al abandono y la muerte. Pero lo que en Max es autodestrucción y nihilismo, en Kigali es esperanza y dignidad.

La puesta en escena de Eduardo Vasco está llena de aciertos. Lo que para una lectura mecánica hubiera podido terminar en cuadro de mugres de arrabal, Vasco lo ha conducido por el camino del expresionismo monumental y limpio, que vigoriza el texto y esencializa el mensaje. Aunque quizá se echen en falta mayores matizaciones interpretativas y sobren ciertos pruritos efectistas sobre todo en la luz, el espectáculo está construido con pleno sentido plástico y rítmico. Obra importante de Ignacio del

Moral, que ha encontrado un equipo sensible capaz de representarla con vigor e imaginación.»

EXTRA:

Eduardo vasco, Prólogo a Ignacio del Moral, “Rey Negro”, Guadalajara, Editorial Ezcurrea, pp. 8-9

«Kigali y Boniface son hijos de la Europa colonialista, educados en una estructura social y religiosa totalmente ajena a su país y costumbres -el uno para ser rey y el otro vasallo- como piezas de ajedrez en un tablero que la historia ha roto. Huyen del horror viajando a la tierra prometida y la encuentran compartimentada por zonas de acceso restringido, en cuyos niveles más bajos, desaparece cualquier tipo de derecho. Así, a medida que las posibilidades económicas se agotan, sus intentos de escapar del nuevo infierno derivan respectivamente hacia una ceguera progresiva frente a la realidad, y un desesperado malabarismo entre fidelidad y supervivencia. Se convierten en una isla en el mar que los rodea, plagado de extranjeros como ellos, procedentes de países donde la tragedia da que hablar un par de meses, hasta que se vuelve rutinaria y pierde las cuatro columnas.

África queda lejos, cada vez más. La imparable velocidad de cambio que impone el escenario mundial ha dejado allí al individuo a medio camino entre una vida moderna inalcanzable y sus cada vez más difuminadas tradiciones. Ignacio del Moral partió de una situación real para componer su obra; la de un rey tradicional, incorporado a la estructura política de una nación colonizada que va hacia el desastre. Pero no olvidemos

que nuestros personajes son ficción, y su país, no podría ser ninguno de los que nos vienen a la cabeza cuando se habla de matanzas y guerras tribales; allí, los gobernantes distan mucho de la humanidad de nuestros protagonistas.

Ignacio del Moral es un hombre de teatro y apuesta por aquello en lo que cree, lo cual no es más que lo básico en un oficio que a veces se desdibuja buscando una transgresión vacía de contenidos. Entiende su trabajo por y para el escenario, donde ha tenido la oportunidad de verlo en muchas ocasiones, y se encuentra en un momento en el que no quiere supeditar su imaginación a los medios disponibles, lo que convierte sus textos en estimulantes invitaciones para un director. La llamada "hornada del 57", realmente polifémica en la década pasada tanto en escena como sobre papel, parece entrar en una decidida línea de madurez de la que debemos disfrutar ahora, mientras la "hornada última" recoge el relevo de la agitación tanto en formas como en contenidos.

Nosotros hicimos nuestra, esta historia de amor para ustedes, recordando aquello de que el Teatro es el espejo de su tiempo, y nuestro siglo, que se acaba, se ve en el suyo con dificultad. »

BAZAR

1. "*David Planell gana, con Bazar, el Premio Comedias Hogar Sur*" de Itziar Pascual
(*El Mundo*, 22/02/1997)

«David Planell (Madrid, 1967) ha sido el ganador de la segunda edición del Premio de Teatro de Comedias Hogar Sur, fallado el pasado jueves en Madrid. El jurado, compuesto por José Luis Alonso de Santos, Andrés Amorós, Alberto Romero, Jacobo Cortines y Juan Custodio Cárdenas, destacó el valor de su obra, *Bazar*.

A juicio del jurado este texto «sigue un camino innovador, tanto por el tema (el mestizaje de distintas culturas y la influencia social de la televisión) como por el estilo, fresco y actual, que parece conectar con algunas tendencias renovadoras de la nueva comedia». Planell, alumno de dramaturgos como Fermín Cabal o el propio Alonso de Santos, ha compaginado su vocación teatral con numerosas colaboraciones para cine y televisión. *Bazar* será estrenada el próximo mes de agosto dentro del Festival de Teatro de Comedias del Puerto de Santamaría por la productora Pentación.»

2. "*David Planell presenta en La Casa Encendida 'Bazar', una comedia ambientada en el madrileño barrio de Lavapiés*" (*Europapress*, 05/06/2003)

«David Planell presenta, los días 7, 8, 14 Y 15, en La Casa Encendida de Madrid la obra de teatro '*Bazar*', una comedia sarcástica sobre unos magrebíes afincados en el madrileño barrio de Lavapiés que están obsesionados con ganar un concurso televisivo.

Aunque la obra de Planell fue estrenada en 1997, en el Royal Court Theatre de Londres, esta será la primera vez que se vea en Madrid. 'Bazar' recibió el II Premio Nacional Hogar Sur de Teatro de Comedias.

Además, en La Casa Encendida, esta semana la actriz y narradora argentina Ana María Bovo dirige el taller 'Narrar oficio trémulo. Un acercamiento a narrar historias'. Posteriormente, Bovo representará el espectáculo 'Un reencuentro con el placer perdido de que nos cuenten cuentos', será mañana a las 20.00 horas.

Por su parte, Marcel Li Antúnez (fundador de La Fura dels Baus) imparte un curso teórico práctico (del 9 al 12 de junio) en La Casa Encendida, que finalizará con la performance (el 13 de junio a las 21.30 horas en el Patio) 'Fase Oladed. Híbrido. Concierto / Performance / Conferencia'.»

3. *"Bazar, una comedia sarcástica ambientada en Lavapiés"* (El Mundo, 05/06/2003)

«Bazar, de David Planell, no es una obra de inmigrantes. No es una comedia política ni un drama social. Es la historia de un hombre que ha hecho un viaje demasiado largo para darse cuenta al llegar de que ha olvidado el equipaje. La obra cuenta en clave de comedia sarcástica **la historia de unos magrebíes afincados en Lavapiés** que están obsesionados con ganar un concurso televisivo.

Esta comedia, galardonada con el II Premio Nacional “Hogar Sur”, fue estrenada en 1997 (en el Royal Court Theatre de Londres) pero aún no se había estrenado en Madrid. La Casa Encendida (del mismo barrio de Lavapiés) ha programado cuatro sesiones que tendrán lugar los días 7, 8, 14 y 15 a las 20 horas.

Bazar es la primera obra teatral de David Planell, guionista o coordinador de guiones de series aplaudidas por el público como Hospital Central, El Comisario, A las once en casa, o Todos los hombres sois iguales»

LA MUJER INVISIBLE

1. “Una africana en la Europa civilizada” de Javier Vallejo (*El País*, 05/2002)

«Cuando casi siempre hablan los mismos, da gusto escuchar, por fin, una de entre esas millones de voces incesantemente ignoradas. En *La mujer invisible*, una poeta y periodista negra, huida de una pseudo democracia africana, se sube al escenario y nos cuenta. Que la han pillado con un pasaporte falso en un aeropuerto europeo. Que la han enviado a un centro de internamiento, donde no puede ni salir al patio. Pero, ¿porqué no se ha quedado en su país, y viene donde no hay sitio para ella? Porque los últimos meses estuvo secuestrada en un sótano infecto, de donde la rescataron sus amigos. ¿Y quiénes la raptaron? No está segura: soldados o paramilitares, tras haberle enviado un anónimo por escribir sobre derechos humanos. Estaba en casa con su marido, sus padres y su hijo, cuando llegaron. Los mataron a todos ante sus ojos, a ella la violaron y se la llevaron. Ahora ha cruzado el mar y se encuentra detenida con otros inmigrantes, en espera de que le concedan el estatuto de refugiada. Pero en el centro donde la han ingresado hay una revuelta, y los papeles que pueden probar la veracidad de lo que dice, desaparecen...

La autora y actriz Kay Adshead, que escribió esta obra a raíz del motín que hubo en 1997 en el centro de detención británico de Campsfield, conoció a alguno de quienes fueron sus protagonistas, y participó en una campaña para forzar su cierre. *La mujer invisible* se estrenó en Edimburgo por The Red Room, compañía empeñada en hacer un teatro comprometido: la práctica totalidad de los críticos de Londres y de la capital escocesa le dieron cuatro estrellas, se deshicieron en elogios, y alguno ironizó sobre la conveniencia de que acudieran a verla el ministro de Interior y sus subordinados. En febrero, se puso en escena la traducción castellana de Carla Matteini, en un montaje de

Santiago Sánchez, interpretado por Rita Siriaka, que figura entre lo mejor y más contundente que se ha hecho en Madrid esta temporada.

El monólogo de Adshead, escrito en verso blanco y repartido entre dos docenas de personajes, tiene un solo peligro: en manos menos expertas podría derivar en dramón. En las de la actriz brasileña y las del director valenciano se desarrolla con aliento trágico. Siriaka hace un trabajo de gran factura física: encarna el fondo de cada palabra, suspende algunos gestos antes de que lleguen al final, y los lleva en dirección contraria para mantener en vilo al espectador. Ahora llega a la Sala Moratín, de Valencia (del 14 de mayo al 9 de junio), y luego gira por España. »

2. “La mujer invisible, gritos que nadie escucha” de Pedro Manuel Villora (*ABC*, 02/2002)

«La mujer invisible». Autora: Kay Adshead. Traducción: Carla Matteini. Intérprete: Rita Siriaka. Escenografía: Dino Ibáñez. Iluminación: Rafa Mojas y Félix Garma. Dirección: Santiago Sánchez. Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Una mujer culta, poetisa, que trabaja como periodista en un diario nada clandestino, recibe anónimos insultantes y amenazadores. Hasta ahí todo es normal e incluso frecuente, porque hasta los críticos de teatro también los recibimos. Pero esa mujer recibe la visita de varios soldados uniformados que disparan a su joven y creativa hermana, a su esposo y a su madre, clavan las bayonetas de sus fusiles en el cuerpo de su padre, y asesinan con un machete a su hija, nacida el día anterior. Luego la violan y se marchan, dejándola con vida. Eso ya no es normal, aunque esta opinión podría

reconsiderarse al saber que esta mujer, negra, vive en un país del África subsahariana, allá donde pasan estas cosas.

Pero otras cosas le pasan más cerca, en la vieja Europa, adonde esta mujer viaja en busca de protección para encontrarse con un sistema que ni la atiende ni la entiende. Y en Europa ya no es una escritora violada y exiliada, sino una inmigrante sin recursos, sin papeles, que no puede argumentar su demanda de asilo ni demostrar una historia personal que acaso inventa.

Adshead describe en «La mujer invisible» un mundo no ya insolidario, sino directamente incomprendible. En Inglaterra se ha utilizado el término «kafkiano» para referirse al calvario de esta mujer de institución en institución hasta acabar de regreso a un origen sin futuro. Al parecer, el texto de Adshead ubica la acción en su país, pero la versión de Carla Matteini oscurece las precisiones para que sea asumible desde cualquier lugar de Europa, incluida España. Así, esa mujer que cuenta su historia y que da voz a los múltiples personajes que va encontrándose -policías amantes de exploraciones vaginales, abogados con preocupaciones personales, solidarias de boquilla que siguen la última moda en materia de refugiados...- es una mujer que está aquí, ahora, con toda su urgencia encima. Nada en el espacio de este montaje habla de degradación, la misma iluminación tiene efectos de gran belleza, pero esa hermosura casi reposada que propone Santiago Sánchez se transforma en cuanto Rita Siriaka rompe a hablar y a contar su historia sin aspavientos, sino con un escepticismo un punto irónico, con un toque de humor socarrón y amargo que hace aún más doloroso ese horror cotidiano que casi nunca vemos.»

3. “Pura carne escénica” de José Henríquez (*Guía del Ocio*, 02/2002)

« El mejor teatro político que se ha enfrentado a una época de grandes migraciones, racismos y xenofobias abre y cierra la última década con dos monólogos de mujeres: *La Orilla Rica* (1994), pionera pieza escrita e interpretada por Encarna de las Heras, que trazaba el viaje y el naufragio de una mujer magrebí en la España del V centenario, y *La Mujer Invisible* (2002), de la autora inglesa Kay Adshead, relato poema de la kafkiana expulsión de una africana negra en la Europa del euro, del miedo y de la ceguera comunes. La historia de la pieza de Adshead la podemos encontrar con frecuencia en nuestras ciudades; su valor está en su potencia teatral, en su polifonía de recursos y registros de la palabra y de la representación, en la libertad y la violencia de sus contrastes y alternancias de tonos y climas.

La versión castellana muestra toda esta riqueza dramática, que propone un hermoso recto para el trabajo de la actriz. Sobre el marco de un relato coloquial y poético se tejen narraciones y evocaciones líricas, dolores e ironías, soliloquios y canciones, diálogos y hasta escenas corales; una sola interprete debe multiplicarse en actriz y varios personajes; hacer pasar meses en minutos, cruzar desde el África masacrada a la Europa autosatisfechas, recorrer aeropuertos, calles y cárceles, hasta poblar el escenario de las decenas de seres que componen su vida y que encuentra en su tragedia de ser rechazada, negada, exterminada al fin. Con estas virtudes artísticas la obra refuerza además su singular denuncia de los mecanismos de exclusión en todas las esferas de nuestras sociedades civilizadas, que va poniendo en paralelo y reflejo con las violencias que nos escandalizan de países exóticos. Quizás su texto admite síntesis en los pasajes más documentales. »

TENTACIÓN

1. "El TNC reflexiona sobre la 'Temptació' que acompaña a la inmigración" de Nuria Cuadrado (*El Mundo*, 29/10/2004)

«Rafel Duran dirige en los Talleres del Nacional y dentro del Proyecto T-6 el último texto del joven dramaturgo catalán Carles Batlle

Una Temptació. La de inventarse una nueva identidad, la de renunciar a la propia para contagiarse de la ajena. Pero, también la tentación de aceptar la carga del pasado, de la memoria, de la cultura en que uno ha nacido. El choque entre lo propio y lo ajeno, entre nuestra cultura y la de quienes vienen de fuera.

Entre esa doble tela de araña se pasean los personajes de Temptació, la pieza de Carles Batlle que Rafel Duran estrenará el próximo martes en los Talleres del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) dentro del Proyecto T-6 de apoyo a la dramaturgia catalana. «Temptació invoca los fantasmas de la vieja Europa y también nos sirve para reflexionar sobre nuestra manera de funcionar», explicaba ayer Duran que contará en el reparto de la pieza con Santi Ricart, Jaume Bernet y Mireia Aixalà, pero también con otro personaje: una cámara de vídeo, la herramienta que utilizan los tres personajes para relacionarse.

“Se trata de tres personajes con miedo, que no se atreven a comunicarse entre ellos”, explica Duran la relación entre los caracteres inventados por Batlle: una joven marroquí, su padre -que quiere reencontrar a un antiguo amigo de juventud- y un anticuario que se dedica al tráfico ilegal de inmigrantes.

“El punto de partida para escribir *Temptació* fue la imagen de un emigrante gambiano que vive en mi pueblo reparando el empedrado medieval”, explicaba ayer Batlle, quien indicó que le atrajo la idea de contraponer la historia de «alguien venido de fuera que se ve forzado a abandonar su memoria” y la de los catalanes “un pueblo que históricamente ha tenido que defenderse”.

Pero si el enfrentamiento es importante, también es la manera en que los tres personajes lo hacen: a través del vídeo por miedo a cruzar sus palabras. «Y de ese miedo a comunicarse nacen los malentendidos; y, de ellos, se desprende la tragedia», coincidían ayer tanto el director como el autor a la hora de explicar el montaje. »

2. "La tentación viaja en mini" de Joan-Antón Benach (*La Vanguardia*, 04/11/2004)

«Sin apenas prodigarse en los medios informativos y, por supuesto, del todo ajeno al llamado mundo de la farándula, Carles Batlle (Barcelona, 1963) se acredita día a día como uno de los valores más firmes de la nueva dramaturgia catalana. Muchas de sus obras -*Combat*, *Les veus de Iambu*, *Suite*, *Oasi...*-están alcanzando una interesante proyección internacional y, sin ir más lejos, *Temptació*, la que acaba de estrenarse en el Nacional (sala Tallers), ha sido presentada en el último Stückmarkt de Berlín y próximamente se estrenará en el Burgtheater de Viena. Hábil fabulador, Carles Batlle propone en *Temptació* un rompecabezas que desde la primera escena convierte la intriga en factor clave del relato. Con muy pocos diálogos y cinco inquietantes monólogos, cuatro de ellos emitidos ante una cámara de vídeo, se teje una historia en torno al drama de la inmigración norteafricana, dominada por el miedo y la explotación.

Desde el primer parlamento del viejo Hassan, la atención del espectador queda prendida de las experiencias personales de los tres personajes de la narración: Hassan, su hija Raixa, una humillada y recién llegada sin papeles, y Guillem, un anticuario barcelonés que bajo su aparente honradez profesional esconde un truhán despreciable y xenófobo.

En términos generales, el asunto, como ven, es bien actual. Y de ello se felicita Rafel Duran, que ha dirigido la pieza con pulso seguro y con excelentes resultados a la hora de exigir la máxima pasión y convicción a sus intérpretes. Traduzco las palabras que el director anota en el programa: "Invocar nuestro tiempo, aunque sea en la ficción escénica -escribe Duran-, es un acto de valentía que nos ayuda a enfrentarnos en directo con nuestros fantasmas".

En una misma línea se pronuncian Carles Batlle, en un escrito destinado al Burgtheater, y el prologuista de la edición de *Temptació* (Proa, 2004), Francesc Foguet. La actualidad de la anécdota, con todo, no presupone que el espectador se implique automáticamente con el conflicto que se expone en el escenario. Y creo, en este sentido, que nadie va a sentir que *Temptació* le está convocando a nada que pueda incordiar su mala conciencia. Horas antes del estreno, en plaza Universitat-ronda Sant Antoni, una furgoneta conducida por un magrebí inexperto hizo una guarrada a uno de esos Minis que circulan sacudidos por una música máquina atronadora. La furgoneta cerró el paso al joven pircingico de largas patillas, obligado a un violento frenazo: "Cabrón. ¡Vuelve de una vez a tu país!". Y bien: me llevó a meditaciones mucho más negras el grito del salvaje muchacho que cualquiera de las cosas que pretende sugerir *Temptació*. Pieza muy bien escrita, pieza, insisto, muy hábil, esa historia de Carles Batlle, con sus atinadas aproximaciones psicológicas -cuando aborda los sentimientos de Aixa hacia su padre-, se ve como un buen drama que flirtea con el género policiaco, pero cuyo

compromiso ideológico, indudable, queda a las afueras de lo que puede preocupar al espectador común. El personaje de Guillem, la espoleta que provoca la tragedia, es pura y llanamente un chorizo y lo que realmente preocupa de todo el fenómeno migratorio no son los chorizos ni las mafias que, al cabo, merecen un correctivo policial, sino la imprecación del joven del Mini y las simpatías y efectos que pudo despertar su ira.

En el activo de *Temptació* hay que colocar la magnífica interpretación de Jaume Bernet (Hassan), de Santi Ricart, soberbio en la violenta escena final, y, sobre todo, de Mireia Aixalà, que afina perfectamente en las muchas notas que van de la inocente alegría al desespero. »

3. “Carles Batlle estrena en la sala Tallers “*Temptació*”, una intriga sobre la inmigración” de Santiago Fondevila (*La Vanguardia*, 02/11/2004)

«La obra se presentará en diciembre en el Burgtheater vienes y está protagonizada por los actores Santi Ricart, Jaume Bernet y Mireia Aixalà, bajo la dirección de Rafael Duran

Temptació es una obra que nace con suerte, aunque, paradójicamente, su autor, Carles Batlle, tuviera que reescribirla por entero tras demostrarse a sí mismo que no funcionaba. Escrita en el marco de la segunda edición del proyecto T6 del Teatre Nacional de Catalunya, la obra no parecía encontrar su camino, y así se lo plantearon sus compañeros de viaje en este proyecto. Batlle cogió la obra entera y la depositó en la papelera electrónica de su ordenador. En algo más de un mes la reescribió y hoy martes se estrena en la sala Tallers del TNC con dirección de Rafel Duran. En diciembre se verá en el Burgtheater de Viena.

La *Temptació* de Carles Batlle es una obra con diferentes "tentaciones" -"depende de cada personaje y de cada espectador"- y varios niveles de lectura, en una estructura de "intriga en la que nada es lo que parece", cargada de ironía dramática.

O sea, el público sabe más que los personajes. La obra transcurre en el último piso de una casona de un pueblo catalán cerca del mar en la que viven Guillem (Santi Ricart), un anticuario que se dedica al tráfico ilegal de personas, Hassan (Jaume Bernet), un hombre mayor, y su hija Aixa (Mireia Aixalà), una joven inmigrante marroquí. El autor resalta las muchas sorpresas del texto y el juego de puntos de vista que cambia la percepción de la realidad según cada personaje.

Temptació funciona a partir de la dificultad de comunicación, del miedo entre los personajes, lo que provoca malentendidos y desembocará en una tragedia, en el sentido cotidiano, que no clásico, de la palabra.

Se puede hablar de una obra sobre la inmigración pero desde un planteamiento poco habitual, ya que no se trata de la tragedia de los inmigrantes sino de confrontar la identidad de una persona, de un país, y el orgullo de mantener esa identidad con el sentimiento de odio y atracción que ejerce sobre él el mestizaje. Sin duda, un tema de actualidad y que para el autor tiene solución en la medida en que "la identidad tiene que ser dinámica", no puede quedarse en dogmatismos.

Batlle ha estrenado ya varias de sus obras, *Les veus de Iambu* (1997), *Suite* (en la Beckett) (1999) *Combat* (1995) -estrenada también en la Beckett y en Francia, Alemania y Luxemburgo-, y *Oasi* (2001) en la que ya abordaba el tema de la inmigración. Sus trabajos tienen la ambición de trascender la anécdota o trama para mirar la realidad circundante de forma poliédrica. Batlle explica que no decide escribir

sobre temas, sino que a partir de una imagen comienza a investigar y surgen esos temas e incluso otros que sólo se descubren en la puesta en escena. A Batlle le gusta el teatro porque cuando llega al escenario obtiene una respuesta rápida.

Batlle reconoce que está satisfecho de estrenar en el TNC, pero también de trascender, otra vez, las fronteras con una obra de texto. Y cuenta que el estreno en Viena fue el resultado de un impulso con suerte: Batlle le pidió a Thomas Sauerteig, director de *Les veus de Iambu* (obra que hasta ayer se podía ver en el Versus Teatre), que le tradujera unos fragmentos. Metió los papeles en un sobre y los mandó al Festival de Berlín, donde fue seleccionada, traducida y publicada. Finalmente, el Burgtheater de Viena se interesó por estrenarla. »

4. "Temptació, històries de la immigració" de Gonzalo Pérez de Olaguer (*El Periódico*, 06/11/2004)

«Un text contemporani que es mou en el conflicte dels immigrants El primer que s'ha d'agrair a Carles Batlle és la contemporaneïtat de la seva obra *Temptació* i el fet que abordi, amb fortuna desigual, un tema d'actualitat: la immigració. Aquesta obra explica la història de tres personatges: Aixa (Mireia Aixalà), una noia magribina, emigrant il.legal i explotada; Guillem (Santi Ricart), un jove antiquari que també es dedica al tràfic clandestí de persones, i Hassan (Jaume Bernat), un home gran provinent del sud del Marroc que arriba a Espanya per trobar feina i un antic amic de joventut.

Una sèrie de capritxoses situacions i casualitats entrecreuen els personatges i els aboca a la tragèdia absoluta. L'obra parla del xoc de cultures, de la doble moral, de l'explotació de l'immigrant, de la memòria i de la tolerància. Molts, massa temes a l'escenari. Batlle cau, més enllà d'un compromís carregat de bones intencions, en un discurs generalitzat i

en una història que se li complica, se li escapa de les mans, i aterra en zones truculentes que resten credibilitat als personatges

Ara bé, la representació, que gira al voltant de l'element de la por, manté un punt de tensió i d'interès que juga a favor de l'autor i el seu futur. D'una manera o altra els tres personatges lluiten amb les seves pròpies armes per la supervivència en un món que no té clar què significa la immigració. Però ho fan de manera una mica desordenada, com si l'autor els forcés a concretar un discurs que, justament, no és concret. *Temptació* és una producció del Teatre Nacional, dins del projecte T6, dedicat a l'escriptura dramàtica contemporània. I vista des d'aquesta òptica estem davant d'un muntatge que demana atenció. La direcció de Rafael Durán és sensible i meticulosa, i sap crear una atmosfera inquietant en què els tres personatges es mouen amb comoditat. Bona interpretació i molt directa al públic de Mireia Aixalà i Jaume Bernat. La representació té un excel·lent nivell i una estructura gens convencional»

ANIMALES NOCTURNOS

1. "Estreno Animales Nocturnos" (*El Mundo*, 25/11/2004)

« Juan Mayorga se ha convertido en el autor de moda. A las tres obras que ha estrenado en lo que va de temporada, y otro par que tiene pendiente para lo que resta de curso, se une la reposición de este texto que habla de la relación entre los inmigrantes sin papeles y los naturales del país, en este caso España.

El autor plantea un enfoque diferente y muy interesante: el de un extranjero que, si no quiere ser denunciado por un vecino, tiene que someterse a algunos de sus dictados. »

2. "El Síndrome de Ulises" de A. Abeledo (*20 Minutos*, Sevilla, 20/01/2006)

« Pep Jové y Teresa Urroz, dos experimentados actores que interpretan a dos de los personajes principales.

El Teatro Central recibe este fin de semana **Animales nocturnos**, una interesante y dura reflexión de Juan Mayorga sobre la situación de los inmigrantes en España.

No sólo sienten como si les arrancaran sus raíces, sino que también tienen que padecer lo que los psiquiatras llaman el síndrome de Ulises; es decir, un estrés crónico y múltiple producido por los cambios. Son los inmigrantes que malviven en esos países de primera categoría que, para ellos, eran paraísos soñados.

Ésta es la temática elegida por el dramaturgo Juan Mayorga, que ahora se representa en el Teatro Central bajo la dirección de Magda Puyo. Más en concreto, Mayorga centra su narración en la llamada Ley de Extranjería.

Como animales

Estos Animales nocturnos, de los que nos habla esta obra teatral, son personas que viven escondidas en la sombra, hombres y mujeres cuyas existencias están marcadas por el secretismo. El drama se ha centrado esta vez en el abuso que muchos empresarios hacen de la situación de estos seres humanos prisioneros del sistema.

La obra comienza con la metáfora de un ciudadano que exige a un sin papeles que sea el amigo que nunca tuvo, todo ello bajo la amenaza de denunciarlo y que el peso de la ley de inmigración caiga sobre él. Este hecho, inverosímil a priori, cambiará el ritmo de su vida.

El espectáculo es el resultado de un encargo que el Royal Court británico hizo a Mayorga para poder representar una obra sobre la política española contemporánea.

* Teatro Central. Sala B. Avda. José de Gálvez, s/n. Hoy y mañana, a las 21 horas. Entrada, precio único a 13 euros. Venta en El Corte Inglés, Hipercor y taquillas del teatro.

Filósofo en el teatro

Es licenciado en filosofía y matemáticas y ha realizado cursos para ser un experto en ciudades como Münster, Berlín y París. En 1997 se doctoró en filosofía. Actualmente es profesor de dramaturgia y de filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Ya ha puesto sobre el escenario obras como: Siete hombres buenos, Más ceniza, El traductor de Blumentberg, El sueño de Ginebra, El jardín quemado, Cartas de amor a Stalin, El Gordo y el Flaco, Himmelweg, Animales nocturnos, Palabra de perro, Últimas

palabras de Copito de Nieve y Hamelin. Su obra ha sido traducida al francés, griego, inglés, italiano, portugués, rumano... »

3. “La Sala Beckett retrata en 'Animales nocturnos' las 'heridas' que abren las políticas de inmigración” (*Europa Press, Barcelona 2004*)

« La Sala Beckett de Barcelona acogerá del 6 al 31 de julio 'Animales nocturnos', una pieza dirigida por Magda Puyo sobre un texto de Juan Mayorga en el que se retratan las "heridas" que abren las políticas de inmigración en la sociedad.

Mayorga aseguró hoy que "todos somos extranjeros" en algún momento y que esa etiqueta puede significar "ser excluido o despojado de derechos teniendo que pasar a convertirse en un animal nocturno".

La obra, que se enmarca en la programación del Grec, explica en forma de metáfora la historia de un ciudadano que exige a un 'sin papeles' que sea "el amigo que nunca tuvo" bajo la amenaza de la ley de inmigración. Este hecho cambiará su vida y la de sus parejas.

'Animales nocturnos' surgió a raíz del encargo del Royal Court británico que propuso a Mayorga una obra sobre política española contemporánea, que él focalizó en el tema de la inmigración.

Juan Mayorga dijo que para él las leyes de inmigración son la verdadera "Constitución"

de un estado ya que "establece quién es ciudadano y quién no o quién tiene derechos o quién no los tiene y ha de vivir en la sombra".

Esta división entre legales e ilegales "abre heridas", según Mayorga, quien consideró "doloroso" hablar de derechos humanos cuando el Estrecho de Gibraltar se está convirtiendo en "una fosa común".

La obra, que no se sitúa en ninguna ciudad en especial, pretende huir de la "fantasía de que vivimos en un oasis tolerante" y aseguró que "tratamos mal a los extranjeros porque nos tratamos mal a nosotros mismos".

La directora de la obra, Magda Puyo, destacó el contenido de las obras de Mayorga --"muy duros desde la metáfora"-- y el valor que otorga a la palabra. Puyo dijo que la obra, además de la inmigración, habla de la incomunicación, la falta de solidaridad o los deseos incumplidos. »

4. "Animales nocturnos hurga en las heridas de la inmigración" (*ABC*, 5/07/2005)

«Todos somos extranjeros y podemos ser etiquetados así en algún momento. Es una etiqueta grave puesto que a veces supone ser excluido, ser despojado, ser un animal nocturno», así explicó ayer Juan Mayorga la tesis de «Animales nocturnos», montaje teatral escrito por él y dirigido por Magda Puyo que se estrenará mañana en la Sala Beckett y que se podrá ver hasta el 31 de julio.

La génesis de «Animales nocturnos» se ha de buscar en un encargo que le hizo a

Mayorga el Royal Court de Londres, cuando le solicitó una pieza sobre un tema actual de la política española. Y él escogió la Ley de Extranjería: «Las leyes de inmigración son las auténticas constituciones: dicen quién tiene derechos y quién no, quién es legal y quién no». La historia presenta a «dos hombres que se cruzan por la escalera, uno, el legal, se sirve de la Ley de Extranjería para exigirle al otro que sea el amigo que nunca tuvo», explicó Mayorga. Esta insólita relación también afectará a sus respectivas parejas. Los cuatro actores que dan vida a estos «individuos que se atacan como animales nocturnos» son Pep Pla, Mercè Mariné, Teresa Urroz y Pep Jové.

Esta singular situación pretende poner de relieve «el abuso» al que las personas pueden estar expuestas y «la ambivalencia de los papeles de víctima y verdugo», como explicó Magda Puyo. Para la directora catalana -que estrenó recientemente «El professional», de Dusan Kovasevi, en el TNC-, el texto sugiere además temas como «la falta de amor, de comunicación y de solidaridad», la existencia de «pequeños deseos que a veces hacen que nos convirtamos en dictadores por necesidad» o «la vulgarización de la cultura y del arte». Puyo quiso dejar claro, además, que el texto se ha de entender como «una metáfora de muchas otras cosas», por ejemplo, del miedo. »

5. “De cómo la mujer baja recuperó el sueño perdido” de Marcos Ordóñez (*El País*, 13/08/2005)

Uno. Podría ser una novela corta de Ian McEwan. O una de las primeras películas de Polanski. O incluso un Hitchcock, el eterno extranjero, siempre obsesionado por la desposesión, por perder el favor de la América que le había acogido o, simplemente, contratado. Vamos al asunto. A Juan Mayorga le encargaron una obra en el Royal

Court. Es lo que suele pasar cuando eres *resident writer*. Transitorio, por supuesto. La primera idea fue escribir sobre la "residencia" y, coda, sobre la ley de extranjería. Mayorga pronto atrapó una variante mucho más sugestiva: el extranjero como alguien que, esencialmente, "está a merced". De una ley, desde luego, pero sobre todo de una mirada. Que se lo pregunten al pobre electricista brasileño asesinado con siete tiros por la poli inglesa. Sí, una mirada puede matar: la mirada precede a los siete tiros. En *Animales nocturnos*, la obra que Mayorga escribió en su residencia del Royal Court, hay una mirada que mata más lentamente. Día a día o, mejor dicho, noche a noche. "¿Usted no es de aquí, verdad? No puede engañarme. "Usted es extranjero", le dice el Hombre Bajo al Hombre Alto, su vecino, al principio de la obra. La mirada se ha puesto en marcha, como una máquina fatal. El Hombre Bajo: afable, siempre atento a arreglar una cañería rota, una mala conexión eléctrica. O una situación irregular, sobre todo para un extranjero. Le ofrece una copa y un trato: disponibilidad a cambio de silencio. "Un día le pediré un rato de conversación; otro, que me acompañe a dar una vuelta". El Hombre Alto es escritor; malvive haciendo guardias en un hospital, de madrugada. La Mujer Alta, su esposa, también (mal)vive de noche, traduciendo guías turísticas y novelas infames. El Hombre Bajo está casado con una mujer insomne, infantil, adicta a los consultorios esotéricos. El Hombre Bajo vive de día como si siempre fuera de noche, los ojos muy abiertos, como los animales del nocturama del zoo -topos, erizos, lechuzas, ginetas- que muestra al Hombre Alto en una de las mejores escenas de la función.

Poco a poco, el Hombre Alto se convierte en el perro del Hombre Bajo, siempre dispuesto a saltar ante un chasquido de dedos. Mayorga construye muy bien la lenta disolución de las dos parejas: el nuevo vínculo corroe como un ácido. La Mujer Baja no puede competir con un esclavo. La Mujer Alta no puede vivir con un esclavo. De los cuatro personajes, la Mujer Alta es la peor pintada, la más borrosa. Yo diría que le falta

carne, carne exhausta, y le sobra una historia de amor, un punto de fuga -un admirador secreto, denominado "el hombre del sombrero"- que no llega a aparecer. Mayorga es muy bueno, pero a ratos, como ése, hay en su teatro algo de excesivo cálculo, de taller de dramaturgia. Los diálogos del "matrimonio alto" están, cómo decirlo... demasiado *escritos*. Ésa sería mi única pega. Aparte de eso, *Animales nocturnos* tiene misterio, intuición, gancho. Y acaba en punta. Un final perfecto, en el que el Hombre Alto baila para el Hombre Bajo. Y para su mujer. Con los elementos justos, turbadores de puro precisos. El muñequito en la copa de vino, boca abajo, ahogándose. El tren nocturno alejándose con una nueva pasajera. Y el diario. Una idea sensacional: Pinter se sentiría orgulloso. Escribir el diario del otro, inventar su felicidad. El diario de un día perfecto. Esa última escena, en la que muda radicalmente el destinatario del juego, podría llevar un subtítulo: de cómo la Mujer Baja recuperó el sueño perdido.

Dos. Magda Puyo ha dirigido la función en la Beckett. Ha sido un exitazo de público, pero demasiadas veces hay que ir rescatando, adivinando el texto, como un hilo de metal precioso bajo un lecho de piedras, o un agua demasiado rápida y turbia: sobran subrayados, gesticulaciones, vocinglerías. Hay un problema de reparto. Pep Jové tiene un físico ideal para personajes "instantáneamente turbios", pero eso no es, me atrevería a decir, lo que pide Mayorga para el hombre bajo. No Sidney Greenstreet, no Peter Lorre, sino, pongamos, el Robin Williams de *Retratos de una obsesión*. O el Norman Briski de *El plomero*: cuanto más neutro, más amenazador. No quisiera cargar todo el peso del desacierto en Pep Jové, pero es que realmente es el eje de la obra. Y Magda Puyo le permite todas las miradas insidiosas, los tonos -falsísimos- del depredador de serie Z: sólo le falta un cuervo sobre el hombro. La escena del acoso a la mujer alta, por ejemplo (puro Pinter, el Pinter de *El portero*), está montada con una apabullante falta de sutileza. Es el problema, tan corriente en nuestro teatro, de repartir un papel por el tipo

físico en vez de jugar al contrapié, que siempre es mucho más inquietante. Pep Pla y Mercé Mariné, el "matrimonio alto", los eternos extranjeros, tampoco acaban de convencer. Decir que el suyo es un trabajo digno es decir poco, porque saben y pueden alcanzar mucha más verdad. Yo creo que les aprisiona el castellano, y hay bastantes líneas de diálogo que tampoco ayudan. La reina de *Animales nocturnos* es Teresa Urroz en el rol de la mujer baja. Teresa Urroz es una "maverick", una inclasificable. A mí me hace pensar en un cruce entre Lali Soldevila y Julia Caba Alba: esos ritmos verbales grácilmente sonámbulos, esa ferocidad tras la sonrisa; ese nadar, sin parecerlo, en las aguas más profundas. También debe haber una especial empatía entre la Urroz y Magda Puyo, porque la dirigió de maravilla en *Tractat de blanques*, una obra endiabladamente extraña de Enric Nolla, también en la Beckett, en el otoño de 2001. Teresa Urroz es una de esas actrices que puede hacer, por lo que llevo visto, cualquier cosa. Convertirse en negra, como en la pieza de Nolla, o en auténtico animal nocturno, un pájaro desnortado, una lechuza que gira en círculos hasta que de repente avista el ratón que llevaba años buscando y se lanza sobre él. Teresa Urroz consigue que no puedas quitarle la vista de encima, y que salgas del teatro convencido de que es la verdadera protagonista de *Animales nocturnos*.

MALDITA COCINA

1. "Pucheros para abrir conciencia" de Cote Villar (*El Mundo*, 24/02/2004)

«Cuando Arnold Wesker, uno de los renovadores de la escena británica de posguerra (años 50) escribió *La cocina*, no estaba pensando probablemente en el «pequeño Babel en el que se ha convertido Madrid». Lo que el dramaturgo Fermín Cabal ha traducido en la obra *¡Maldita cocina!* es «un estudio de un grupo humano multirracial producto de un proceso que otras ciudades europeas ya han pasado y que en el caso de la capital está en plena efervescencia».

Producida por la Fundación Aula y la Escuela Superior de Artes y Espectáculos TAI, este montaje se adentra en la vida de un restaurante del centro madrileño, donde trabajan diversas personas. «Mezclados andaluces con norteafricanos, gente de muchas partes del mundo, el espectador se encontrará con un pequeño espejito donde ve reflejada al resto de la sociedad». ¿Con moraleja? «No, hace ya mucho tiempo que me borré de eso. Mis obras no tienen recado».

El planteamiento, sin embargo, produce una reflexión. Las casi veinte personas que trabajan en el restaurante viven entre el sueño de prosperar en sus vidas y la realidad de un trabajo mal pagado y de poco futuro. La trama avanza al hilo de una historia de amor protagonizada por Pedro y Mónica. Él, inmigrante polaco, no quiere aceptar que sus sentimientos por una camarera española casada queden en el olvido. Pero el ambiente estresante de la cocina no es el mejor lugar para que las relaciones medren, y las tensiones laborales se mezclan con la tensión emocional entre los protagonistas.

La idea de adaptarla a la realidad española la tuvo ya José Luis Alonso de Santos hace más de una década. «Él nos dio la pista de lo que luego hemos hecho. En aquel montaje,

que hizo José Luis con una escuela de arte dramático, mi mujer era ayudante de dirección y lo recuerdo como algo muy especial. Sin embargo, nosotros [se refiere a Amanda Rodríguez y a él] hemos reescrito el texto, no lo hemos adaptado, y el resultado tiene que ver con la obra original lo mismo que las Meninas de Picasso con las de Velázquez».

Rehacerlo era necesario por varios puntos. Lo primero, por el cambio de escenario y época; lo segundo, por una dificultad de logística: «el casting». «Hemos desmasculinizado el texto porque la mayoría de los personajes eran hombres y no tenía actores suficientes. Amanda, por su lado, le ha dado una impronta actual a la obra». Al final, el relato que se estrena hoy en la Sala Triángulo descansará en una versión libre que cambia las distintas escenografías por una sola: la cocina.

«Hemos dado la paliza a todos los amigos con restaurante que conocemos», admite Fermín Cabal, «pero al final tuvimos la suerte de que la familia de Blanca Otamendi, encargada del vestuario, tuviera dos restaurantes en Madrid que nos han servido para incorporar toda la cacharrería y el vestuario propios. La escenografía, además, es una auténtica labor artística. Los platos son pequeños bodegones», cuenta entusiasmado.

Teresa Semprún, Amaya Garmendia, Jorge Vales, Jesús Rendón, Claudia Weitzman, Belén Márquez, Isabel Cubel, Isabel González, Fernando Carral, Juan Carlos Sánchez, José Miguel Álvarez, Coraly Ortiz, Eva Cortés, Nayra Navarro, Beatriz Argiz, Carolina Peinado, Paula Jiménez, Andreia Schweich y Miguel López son los intérpretes de ¡Maldita cocina!, que no es la única obra de Fermín Cabal que se estrena en el Festival La Alternativa.

De hecho, el dramaturgo es objeto de un ciclo que le rinde homenaje, aunque él, modesto, prefiere verlo «como una casualidad». «Es un honor porque yo nunca fui del Ministerio anterior ni de éste ni del siguiente. Yo soy del que no vendrá nunca, así que no tengo muchas oportunidades de ser homenajeado». También hoy, en la misma sala aunque dos horas antes, se puede ver otro montaje del creador leonés: Tejas verdes.»

2. "Cabal por partida doble" de Javier Villán (*El Mundo*, 27/02/2004)

« Tejas Verdes es un nombre maldito de uno de los 200 malditos campos de concentración que, «para extirpar el marxismo», estableció en Chile Pinochet tras extirpar a Allende. En 1974, un liberado de aquel infierno, Hernán Valdés, dio noticia del horror de aquel campo. Ya en Barcelona escribió un libro con el sugerente subtítulo de Diario de un campo de concentración. Después vinieron otros testimonios. Y ahora Fermín Cabal los resume a todos exorcizando aquellas pesadillas para que su memoria no se borre.

El horror sigue ahí en una historia de la infamia que engorda y crece cada día en otras latitudes. El horror en Tejas Verdes germina entre explosiones, humos y metralla con los que Eugenio Amaya recrea el asalto al Palacio de la Moneda; el horror también en la voz plural de María Luisa Borrueel. Y el cinismo del abogado de Pinochet impugnando a los acusadores del tirano sanguinario: si es legítima la cruzada contra el terrorismo internacional, tras otro 11 de Septiembre (las Torres Gemelas), ¿por qué llamar crimen y genocidio al patriotismo de Pinochet y la Junta Militar? Flecós de la memoria, hilo sombrío de la Historia.

Un restaurante. Y una cocina. El plato mejor condimentado no es el que se sirve a los clientes; es el que se macera en la olla a presión que es cada empleado del restaurante: los conflictos laborales y el hervor racista, la fiebre del amor y el sexo, la soledad y el miedo. En ese fuego se cuece el desastre y la violencia irremediable. Sobre el patrón del texto de Arnold Wesker, Fermín Cabal y Amanda Rodríguez han hecho otro dibujo frenético y de un realismo ágil.

Todos los elementos sensoriales, fundamentalmente olfativos y táctiles, del realismo están ahí: en las disputas y en las reconciliaciones, en las ironías y las concesiones, en la proximidad violenta de los cuerpos, los objetos y los alimentos. E incluso en el irónico Himno a la alegría del final. Y en el diseño escenográfico, minucioso y exacto. Y también en la frescura actoral sin complejos y llena de desenvoltura de unos jóvenes que se proyectan hacia el futuro con claros síntomas de solvencia. Jóvenes intérpretes que agarran por los cuernos los toros de la cólera y la borrachera, de la inocencia fingida, de la violencia y del agridulce sentir solidario y triste.

Teatro político, pero sin discursos moralizantes. No hay moraleja pero sí una clara idea de que el teatro no puede estar al margen de lo que ocurre.»

3. “Fermín Cabal estrena *Maldita Cocina*” (*Revista Artezblai*, 17/02/2004)

« Producida por la Fundación Aula y la Escuela Superior de Artes y Espectáculos TAI, ¡Maldita cocina! se adentra en la vida de un restaurante popular del centro de Madrid. Diecinueve personas que trabajan allí se debaten entre la ilusión de mejorar sus vidas y la realidad de un trabajo agotador, mal pagado y de poco futuro. Pedro, un inmigrante polaco, se ha enamorado de Mónica, una camarera española casada con un hombre al

que ya no quiere. Ella ha decidido romper esa relación tormentosa y él no está dispuesto a aceptarlo, y trata de demostrar que sus sentimientos son sinceros. Pero el ambiente laboral estresante de la cocina no es el mejor lugar para que florezca el amor. Las tensiones laborales se mezclan con la tensión emocional entre los protagonistas en un final trepidante y caótico.

Un reparto de 19 actores y actrices a las órdenes del autor y director teatral Fermín Cabal se proponen reflejar la realidad social de nuestros días, una versión española de la que puso de manifiesto Arnold Wesker en la Inglaterra de los últimos años de la década de los 50. Esta versión totalmente libre ha sido escrita por el propio Cabal junto a Amanda Rodríguez para el Grupo de Teatro TAI, que con el apoyo de la Fundación Aula y la colaboración de la Escuela Superior de Artes y Espectáculos TAI pretende hacerse un hueco en la cartelera teatral madrileña desde el 25 de febrero hasta el 28 de marzo.

¡Maldita Cocina! coincidirá con el Festival de La Alternativa desde su estreno hasta el día 29 de febrero a las 22:30 horas. A partir de la semana siguiente desde el jueves 4 de marzo y hasta el domingo 28 del mismo mes ¡Maldita cocina! se representará de jueves a domingo a las 20:30 horas. En total están previstas 21 funciones.

La escenografía de la obra está diseñada por Florencia Campanini que ha contado con un equipo de 8 personas: Lidia Ballano Lozano, Naiara Cortés Romero, M^a Luisa de la Iglesi Gil, Victoria Gómez Carreño, Juan Carlos Guerra Silva, Victoria Guzmán Orozco, Miren Marañón, Julia Sarria Potes. El vestuario ha sido supervisado por Blanca Otamendi y la coreografía por Eliane Capitone. »

FORASTEROS

1. “Belbel llena el TNC de 'Forasters' para hablar del miedo hacia lo desconocido” de Elena Cuesta (*El Mundo*, 10/09/2004)

«Su silencio se ha roto. Después de cuatro años de dirigir textos de otros, Sergi Belbel se enfrentó a un papel en blanco y dio a luz Forasters, el resultado de unos esbozos que tenía guardados en un cajón y que acabó de perfilar con su certera pluma por encargo del Fórum.

Bajo el paraguas de este evento que vive sus últimas semanas se estrena la pieza el próximo jueves en la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) con un lustroso elenco encabezado por los veteranos Anna Lizaran, Jordi Banacolocha y Francesc Lucchetti y completado con Jordi Martínez, Ivan Labanda, Sara Rosa, Patricia Arredondo y Andrés Herrera.

Como su título indica, en Forasters hay personajes venidos de fuera, portadores de otras maneras de mirar el mundo. Pero no son los verdaderos protagonistas. Lo son la fragilidad de las relaciones familiares, el paso del tiempo y, sobre todo, el miedo y la desconfianza hacia lo desconocido.

En Forasters. Melodrama familiar en dos temps, Belbel ha creado a una familia burguesa, que vive en una gran ciudad europea, y la ha situado a finales de los años 60. Una madre enferma de cáncer se exclama por los nuevos vecinos del piso de arriba: no son de aquí, son de fuera y se mueven, huelen, bailan y cocinan de manera diferente. Esta madre representa un viejo mundo, de hieráticas costumbres, del que su hija reniega y huye. Pero 40 años más tarde, esta huida será en vano. Ella misma se encontrará

postrada en la misma cama donde murió su madre. Y los vecinos de arriba han cambiado. También son de fuera, pero han venido de más lejos aún, de otro continente, y sus costumbres vuelven a sonar tan o más lejanas como las de los primeros vecinos de los años 60.

«Ensayar esta obra me he hecho mucho daño y también mucho bien. Es una obra catártica. Y eso es bueno, porque quiere decir que el teatro y la vida se dan la mano», explicó ayer Sergi Belbel, quien aseguró haber sustraído algunas de las situaciones de sus recuerdos personales, de observaciones de la realidad y de vivencias explicadas por amigos.

También Anna Lizaran ha encontrado retazos de su vida en *Forasters*. «La obra me ha hecho mucho daño y la única manera de lanzarme a la piscina fue con todo el cuerpo y toda el alma», describió ayer la actriz la dura tarea de meterse primero en la piel de una madre y luego de una hija que se resisten a abandonar este mundo.

Que *Forasters*. Melodrama familiar en dos temps habite en el TNC hasta el 14 de noviembre es posible, según Belbel, a la decidida entrega de Lizaran. «Cuando estaba escribiendo la obra, vi que un personaje se inflaba como un suflé, se me iba haciendo grande, y pensé que si no lo hacía Anna, la obra no se podría hacer», recordó el dramaturgo ese momento en que la cara de un intérprete se pega a la de un personaje que todavía está creciendo.

Cuatro años ha tardado Belbel en estrenar un texto propio desde aquel *El temps de Planck*. El autor catalán más representado fuera de las fronteras lleva cuatro años orquestando textos de otros, desde *Koltès y Poncela* a *De Filippo y Benet i Jornet*. Pero su silencio escrito ha finalizado. «La escritura y la dirección son como dos novias celosas, sobre todo la escritura, que pide exclusividad absoluta. Y la inercia de ir

dirigiendo textos de otros hace que la escritura se esconda», ilustró Belbel el porqué de este reposo de las letras que se ha alargado durante cuatro años. Y su retorno le ha llevado por el camino del melodrama, «un género que me gusta mucho y que se ve mucho en el cine y muy poco en el teatro», defendió este prolífico creador que hará sacar el pañuelo a más de uno. »

2. “El último texto de Sergi Belbel” de Maria José Rague (*El Mundo*, 18/09/2004)

«Forasters nos pareció un espectáculo lento, frío, repetitivo, de innecesarias complejidades, de excesiva pretenciosidad temática e incluso de algunas interpretaciones fallidas. Pero Belbel es un autor que necesita una reflexión posterior o una lectura previa de la obra, en profundidad, para darnos cuenta de que posee un estilo propio lleno de solidez que estructura milimétricamente sus textos; que a partir de anécdotas de aparente sencillez abarca sin dogmatismos temas tan universales como el amor, la muerte, el paso del tiempo, constantes en sus obras. Y ello lo hace a partir de cortos y fragmentados diálogos que circulan por diferentes tiempos.

Aquí tenemos a una familia que se enfrenta con la muerte de la madre, la homosexualidad y la cobardía del hijo, el alejamiento y extrañamiento de la hija, la vejez del padre, la frustración que a todos les ha dado la vida, a su necesidad de raíces. Tenemos dos momentos temporales que interaccionan entre sí para mostrarnos la reproducción de las mismas condiciones, sentimientos, enfermedades, frustraciones. Y todo nos remite a la memoria histórica, otro de los temas constantes en Belbel. Tenemos también dos espacios: el de arriba, en el que viven los forasteros, inmigrantes de otras regiones en el primer tiempo, de otros continentes en el segundo, invisible espacio que

deja sólo sentir los ruidos y sonoridades de culturas y formas de vida diferentes; y el piso donde habitan las dos generaciones de la familia cuya situación se reproduce. Y en un sugerente y bello final, el tiempo corre en ambas direcciones para unir la vida con la muerte.

No hay complejidad en la fábula ni en el aspecto temático. Sólo hay la sugerencia de temas, casi eternos, abiertos al público. La idea central del texto es que todos somos forasteros ante el miedo a lo desconocido.

En el espectáculo todo gira en constante interacción, como va girando el espacio escénico para albergar los distintos tiempos, subrayados también por la iluminación. Con la música de Guinovart, como interludio, a veces demasiado largo, demasiado repetitivo, entre el prólogo, las 14 escenas y el epílogo final que nos remite al prólogo.

La fuerza y expresividad de Anna Lizaran presiden la obra que tiene momentos melodramáticos tratados con la asepsia del teatro de Belbel. Jordi Banacolocho es un tierno y cascarrabias padre o abuelo. Pau Poch -el día del estreno-, un delicioso niño o huérfano; Francesc Lucchetti da fuerza al padre o al hijo. Corrección hay en el resto del reparto. Pero desentona a veces Ivan Labanda, excesivamente desmadrado; y chilla casi siempre Sara Rosa en el papel de la hija o nieta.

Forasters no es un espectáculo para todos los públicos. Pero sí para quienes admiran a Belbel. »

3. *Agencia EFE*, 26/04/2008

«El dramaturgo catalán Sergi Belbel defendió hoy en la Feria Internacional del Libro de Praga, en la que España es la invitada de honor, el mestizaje cultural en Cataluña.

"El mestizaje es el futuro, al cual estamos destinados y cerrarse a él es absurdo, porque el mundo ha cambiado, hay que abrirse, y las fronteras están cada vez menos definidas", afirmó el guionista.

Agregó que "tal vez nos quejamos mucho del conflicto con los extranjeros, del conflicto de una tierra con otra, algo que parece que va a invadirnos".

Belbel colabora actualmente con el director Ventura Pons, quien está rodando "Forasteros", un filme que tiene la estructura de un puzzle, según relató el guionista.

"Juega con dos tiempos al mismo tiempo, y la misma actriz (Anna Lizarán) interpreta a la madre y a la hija 40 años más tarde", explicó Belbel. »

4. "Los 'forasteros' de Ventura Pons" de Israel Punzano (*El País*, 06/05/2008)

«Anna Lizaran y Joan Pera no sólo comparten el protagonismo de *Forasters*, la nueva película de Ventura Pons que estos días está rodando en un estudio del Poblenou y que se basa en la obra homónima de Sergi Belbel.

Los dos actores también entienden su oficio de la misma manera. "Lo importante es jugar y jugar", resume la actriz, que ya hizo en el montaje teatral los dos papeles que interpreta en el filme. Así, da vida a la madre déspota, xenófoba y enferma de cáncer que no deja tranquilos a los suyos, y a la hija que trata de huir de su tiranía, pero que décadas después cae en los mismos errores y desgracias.

Pera no puede ocultar el entusiasmo que le provoca su gran debut cinematográfico, pese a las capas de maquillaje que le dan un aire de anciano melancólico. Los responsables de su caracterización son los ganadores de un Oscar por *El laberinto del fauno*. El actor deja en la película su vertiente cómica para encarar un personaje dramático: "Ahora resulta que empiezo una carrera cinematográfica a los 60 años haciendo de un hombre de 90. Con este precedente no sé que papeles me ofrecerán en el futuro".

A Pons le sobran razones para haber adaptado este texto. "Creo que en el teatro se cuentan historias menos convencionales que en el cine. En temas y estilos, la gente del teatro va tres pasos por delante de los demás", sostiene. »

EL PRIVILEGIO DE SER PERRO

1. “Dolor de exilio” de Eduardo Haro Tecglen (*El País*, 12/04/2005)

« La carta, Arquímedes y El privilegio de ser perro, de Juan Diego Botto; Definitivamente adiós, de Roberto Cossa. Intérpretes: Alejandro Botto, Ernesto Arango. Escenografía: Juan Diego Botto, Antoine Hertenberger y David Díez. Diseño de Luces: Felipe Gallego. Dirección: Juan Diego Botto. Centro de Nuevos Creadores. Madrid.

La familia Rota-Botto tiene el don del teatro. El experimento que hace el autor y director Juan Diego Botto; el intérprete principal es su primo Alejandro. Mientras, en otro teatro, es intérprete joven de El zoo de cristal su hermana María junto a la madre de ambos, Cristina Rota. La obra de Juan Diego es más bien un conjunto de monólogos. Con un escenario que es un monumento de maletas vacías, sin más contenido que un puñado de tierra, los monólogos van describiendo situaciones de exilio; momentos de vida y muerte. Uno de ellos está interpretado por Ernesto Arango, también con gran calidad, y recuerda el suceso en el que dos niños africanos mueren de frío en el departamento de equipajes de un avión, después de que uno de ellos escribiera una carta de dolor y súplica al jefe del Gobierno del país al que se dirigían. La escritura de Juan Diego Botto no es solamente teatro; podría pasarse al libro. Sus cuentos son punzantes y doloridos. El espectáculo, que hay que considerar solamente -y es mucho- como experimental, hizo aplaudir al público que llenaba la sala, con una justa insistencia. »

2. “Juan Diego Botto debuta como autor y director” de María Tapia (*El Mundo*, 07/04/2005)

«Juan Diego Botto deja temporalmente la gran pantalla para sumergirse en un proyecto teatral que firma y dirige. Y el escenario no podría ser otro que el del Centro de Nuevos Creadores, recinto de cuya dirección se encarga su madre, Cristina Rota.

La propuesta con la que se estrena como autor es 'El privilegio de ser perro', una pieza comprometida con la sociedad de nuestro tiempo. El título está formado por cuatro monólogos ('El privilegio de ser perro', 'La carta', 'Arquímedes' y 'Definitivamente adiós') que, desde distintos puntos de vista, reflexionan sobre el exilio, la pérdida de la identidad y de las raíces y cómo sobrevivir a un mundo cada vez más deshumanizado.

Botto ha abordado estos temas para analizar distintos aspectos de la vida de un inmigrante. Para llevar a cabo este trabajo, se ha rodeado de sus familiares: su primo, Alejandro Botto, es uno de los dos intérpretes, y su hermana María firma el diseño del vestuario. »

3. “El Privilegio de ser perro” de Ayanta Barilli (*La Mañana* de la COPE, 04/2005)

« En "el privilegio de ser perro" Juan Diego Botto debuta como director y autor teatral con cuatro textos que abordan el tema de la inmigración.

EL PRIVILEGIO DE SER PERRO TEATRO: CENTRO DE NUEVOS CREADORES
AUTORES: JUAN DIEGO BOTTO y ROBERTO COSSA DIRECTOR: JUAN
DIEGO BOTTO REPARTO: ERNESTO ARANGO Y ALEJANDRO BOTTO.

“Definitivamente Adiós” de Roberto Cossa, “Arquímedes”, “La carta” y “El privilegio de ser perro” del propio Botto, son los cuatro monólogos que conforman esta obra interpretada por Ernesto Arango y Alejandro Botto, primo del famoso actor. En un espacio repleto de viejas maletas estos dos actores desarrollan sus personajes,

reflexionando sobre distintos aspectos de la vida de los inmigrantes. Comienza con un viaje a través del recuerdo entre Argentina y España, sigue con el terrible episodio de los dos chavales que murieron de frío en el tren de aterrizaje de un avión, después de haber escrito una carta los “responsables de Europa” y acaba con el monólogo que titula el montaje, sin duda el mejor escrito e interpretado de todos. Estos monólogos, plagados de buenas intenciones, resultan un poco ingenuos, aunque guardan una estructura dramática que funciona en todo momento y que brinda a un actor magnífico, como es Alejandro Botto, la oportunidad de demostrar sus dotes interpretativas. La dirección de Juan Diego Botto, que se concentra en la labor actoral, llega a emocionar, a pesar de los defectos de los textos, quizá porque cuenta una historia que le toca muy de cerca. “El privilegio de ser perro” se enmarca dentro de un teatro alternativo, para un público joven, deseoso de encontrar en las reivindicaciones imposibles, su propio camino. En ese recorrido, a veces, se descubre, como es el caso, a un actor que estoy segura que no les dejará indiferentes. Lo podrán ver en el Centro de Nuevos Creadores, en Madrid. »

4. “EL PRIVILEGIO DE SER PERRO, dignidad contra la evasión” de Boni Ortiz (*La Voz de Asturias*, 28/09/2005)

« Cuatro monólogos, escritos y dirigidos por Juan Diego Botto, conforman esta función sobre la emigración. Asunto candente que para algunos, no solo constituye un problema humanitario, económico o político, si no el motivo mismo de una apocalíptica Tercera Guerra Mundial, consistente en el asalto de los miserables, a los países ricos y opulentos. Hipótesis más que factible, como prueban las noticias de estos días. Dice la radio que el ejército español, cuya única victoria militar fue la infligida a su propio pueblo en 1939, será el encargado de defender las fronteras con Marruecos. Quinientos

hombres irán a sumarse a los dos centenares de guardia civiles, presentes ya en las vallas que rodean las ciudades coloniales de Ceuta y Melilla. Todo un cuerpo de ejército, pertrechado adecuada y contundentemente, con el firme propósito de frenar el asalto de los desposeídos, a la fortaleza de nuestro mundo rico y opulento.

Roberto Cossa es el autor del primero de los monólogos: *Definitivamente adiós*, una historia de ida y vuelta entre España y Argentina, de tres generaciones unidas por un destino común de exilio y desarraigo, de amor y odio hacia las tierras de origen y acogida. El segundo, titulado *Arquímedes*, son las razones de nuestro primer mundo, enumeradas sin tapujo por un Jefe de Negociado de Fronteras, para negar el visado a tanto demandante de nuestro amparo.

La carta, recrea el viaje que en julio de 1999, hiciera Fodé Tounkara (Ernesto Arango) junto a su amigo Yaguine Koita: dos adolescentes de Guinea Conakry, que ocultos en el tren de aterrizaje de un Airbus procedente de Mali, tomaron tierra en Bruselas muertos por congelación. *El privilegio de ser perro*, el último de los monólogos, es con diferencia el más rotundo de la función a la que da nombre. Repleto de brillantes reflexiones, de divertidas ocurrencias, de rabia y de nostalgia, también es en el que Alejandro Botto, está más a gusto. La función se desarrolla en escenario único, simbólico y muy eficaz, repleto de maletas que contienen un puñado de tierra de algún lugar y que son viaje y viajero, al mismo tiempo. Una función muy digna, bien dirigida y armoniosa, alejada del momento evasivo por el que pasa nuestro teatro, solamente mejorable, en la dicción de los dos jóvenes y prometedores actores.»

5. “El Privilegio de ser Perro” (*Agencia EFE*, 2005)

« Juan Diego Botto debuta como director teatral con 'El privilegio de ser perro', cuatro monólogos que abordan el tema de la inmigración con dramatismo, ironía, humor e ilusión. 'Definitivamente Adiós', escrita por Roberto Cossa; y 'Arquímedes', 'La carta' y 'El privilegio de ser perro', creadas por Botto, son las piezas que conforman la totalidad de una obra interpretada por Ernesto Arango y Alejandro Botto.

Tras un intento "ambicioso" de adaptar textos de grandes autores como Kafka, el recién estrenado dramaturgo, que el 4 de abril presentó el espectáculo en el Centro de Nuevos creadores, resaltó que 'El privilegio de ser perro' es una obra escrita "con mucha humildad, surgida de la necesidad de contar historias sobre un tema que me toca muy de cerca", los distintos aspectos de la vida de un inmigrante.

Botto pretende que el público "reflexione" a lo largo de los cuatro monólogos, con los que ha satisfecho una de sus "tentaciones", contar historias desde su punto de vista pero "no dirigir por dirigir". Como actor, "me gusta contar historias pero da rabia no poder expresarlas como quisieras", matizó. Asimismo, aclaró que este caso los textos nacen más bien de "un impulso".

"LA IDEA DE UN ACTOR ILEGAL"

El ya autor teatral, que verá publicados sus textos y el de Cossa próximamente con el sello Aleph, empezó a escribir 'El privilegio de ser perro' a raíz de vivir con su primo, Alejandro Botto, el 50 por ciento del elenco de actores, que emigró desde Argentina y le contó sus aventuras y desventuras desde entonces. "En un momento dado de complicación de papeles, Alejandro estuvo a punto de marcharse y le convencí para que esperara a que yo terminara los monólogos", relató. Según admitió el autor entre

bromas, "me atemorizaba la idea de estrenar con un actor ilegal, y hemos rozado esa tesitura".

El espectáculo abre con la pieza escrita por Cossa, 'Definitivamente Adiós', un viaje de ida y vuelta de España a Argentina a través de un primer exilio en 1939 desde Madrid a Buenos Aires y años más tarde el regreso a la capital española en el 76. "Dos huidas como consecuencia de dos golpes de estado", dijo Botto. En este texto, añadió, Cossa termina con "un punto de esperanza, un mensaje optimista y la ilusión por cambiar las cosas". Además, el director comparte la idea de que "cambiar las cosas está en nuestras manos".

'Arquímedes', que sigue en la obra al texto de Cossa, pretende "jugar con la perversión del lenguaje" sobre la que en ocasiones se asientan los discursos más xenófobos. Con "ironía y sin llegar al esperpento", el personaje de esta pieza, justifica la "exclusión de personas mientras recita a Heráclito o Lorca", explicó. Concretamente "me he inspirado en un político madrileño", declaró el director con tono sutil.

A LOS "RESPONSABLES DE EUROPA"

Un momento especialmente conmovedor es el que ocupa el monólogo 'La carta', basado en un hecho real, que narra el viaje en el tren de aterrizaje de un avión de dos africanos adolescentes que escribieron una carta a los "responsables de Europa" antes de morir congelados por las bajas temperaturas. Desde la ingenuidad y la ilusión, el director y autor de la pieza ha querido "imaginar la conversación" de aquellos chicos de quince años, y arrojar luz sobre la herida de un continente que parece condenado a la desidia del resto del mundo.

Finalmente, la obra cierra con 'El privilegio de ser perro', que además da título a la totalidad del espectáculo. El texto trata el exilio desde una perspectiva "más política", buceando en la dificultad de adaptación de un latinoamericano en un país del norte del planeta. Por otro lado, el actor y ahora dramaturgo señaló que le hubiera encantado participar en la obra 'El Zoo de Cristal' de Tennessee Williams, que se estrenará próximamente y donde participan su madre y su hermana, Cristina Rota y María Botto, respectivamente. "Trabajar yo en esa obra también me parecía demasiado tragedia griega", concluyó. »

ANEXO II: ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1:

REY NEGRO, de Ignacio del Moral.

Entrevista con el autor Ignacio del Moral, realizada por Carla Guimarães en julio de 2007 en Madrid.

1. Para ti, ¿cual es la diferencia entre La Mirada del Hombre Oscuro y Rey Negro?

Creo que son obras muy diferentes, la primera responde a un planteamiento más sencillo, parte de una idea casi única con poco desarrollo: la situación es lo esencial y es una especie de vuelta al revés de Robinsón Crusoe. Hay una asunción de la dialéctica nosotros/ellos, aunque lógicamente se trata de superar la idea de nosotros=superiores: la obra se muestra muy crítica con "nosotros"; pero al mostrarse tan compasiva con "ellos", no deja de percibir al recién llegado como alguien "de fuera". Es además una obra "sobre" la inmigración. (hay que recordar que fue escrita hacia 1991) En Rey Negro, la idea es otra: no hay "nosotros" y "ellos", la visión es más externa y presenta el mundo desarrollado como una jungla sin titulares: todos luchas por una parcela en ese campo de batalla. Los únicos "aborígenes" son lo jóvenes del principio, dispuestos a defender salvajemente su territorio, y la misionera, que trata de ayudar y adoctrinar. En esta obra, la fascinación del autor está en el personaje. La inmigración no es "el tema" de la obra: es más bien el exilio, la migración, como circunstancia vital de casi todos los personajes. Es más parecida a una tragedia. Las dos obras son, posiblemente, bastante cristianas.

2. ¿Hay alguna obra o estilo que te haya influenciado en la escritura de la obra?

No lo sé: yo quería escribir algo que me alejara del registro coloquial, buscaba una cierta grandeza. En todo momento tenía en mente la ópera: el arranque como una obertura violenta, los largos diálogos, las escenas corales... la obra tiene mucho de musical sin música. Por otro lado, hay reinicias no rehuídas de *Luces de Bohemia* o hasta del Quijote.

3. ¿Has escrito esas obras porque deseabas hablar de la inmigración?

La primera sí, rotundamente: cuando la escribí era un asunto novedoso y que yo intuía que podía acabar por ser lo que desgraciadamente ha terminado por ser. El tema de los encuentros y dificultades para la comunicación está muy presente en otras obras, y también venía a cuento. Pero sí, quería ser una obra sobre la inmigración (repito, estábamos en 1991)

Mail de Ignacio del Moral, enviado a Carla Guimarães el 26 de febrero del 2008:

Aprovecho para contarte una cosa curiosa: Hace unos días me ha escrito un amigo, profesor de una universidad norteamericana, en Kalamazoo, Michigan. Ese profesor tradujo al inglés *Rey Negro*. Pues bien, me dijo que había tenido ocasión de conocer a propio Kigali (Kigale, según la grafía del propio interesado) y a Boniface, su secretario, que acudieron a dar una charla en una iglesia de allí. Supongo que te conté que para escribir la obra me inspiré en unos personajes reales... pues ellos eran. Me dijo que les habló de la obra, y que le pidieron que se a hiciera llegar.

ENTREVISTA 2:

TENTACIÓN, de Carles Batlle.

Entrevista con el autor Carles Batlle, realizada por Carla Guimarães en noviembre de 2007, por mail.

1. ¿Qué te llevó a escribir Oasis? ¿Querías intencionalmente escribir una obra sobre la inmigración?

Quería escribir sobre el desarraigo, el sentimiento de no-pertenencia que invade a las personas desplazadas. Por un lado, no se acaban de adaptar al lugar que las acoge; por el otro, ya no pertenecen al mundo del cual huyeron. Si deciden volver, descubren que son como un muerto que saliera de su tumba. Todo ha evolucionado sin contar con ellos. El tema de la inmigración llegó así. No obstante, si te fijas, verás que el tema de "los desplazados" también afecta al protagonista catalán que se fue por motivos políticos diez años antes.

2. ¿Qué te llevó a escribir Tentación? ¿Querías intencionalmente escribir una obra sobre la inmigración?

Vi una noticia en el periódico: "la policía busca a los familiares de un muerto hallado en la carretera sin papeles." pensé en "Antígona": y si el muerto fuera un "ilegal"? y si tuviera un gran dilema? No reclama al muerto, traicionando así los principios de su religión y su moral; o bien lo reclama y se arriesga a ser deportada por "ilegal". ¿Qué hacer? a partir de

ahí recuperaba el tema de la inmigración. Tentación es una obra que flirtea con los logros de la escritura contemporánea pero que investiga en los recursos clásicos.

3. ¿Es cierto que has reescrito Tentación?

No. ¿Quién te lo ha dicho eso?

Saqué esta información de una noticia de prensa que reproduzco abajo:

"Temptació es una obra que nace con suerte, aunque, paradójicamente, su autor, Carles Batlle, tuviera que reescribirla por entero tras demostrarse a sí mismo que no funcionaba" (escrita por Santiago Fondevila y publicada en La Vanguardia, el 02/11/2004)

Ah sí, esto se refiere al hecho que en el proceso de escritura hubo una primera versión que fue muy debatida en el equipo del Teatro Nacional. Al final, mareado por tantas opiniones, decidí desecharla. Empecé de nuevo aprovechando muy poco material y de ahí salió la obra.

5. Para ti ¿cuál es la diferencia entre Tentación y Oasis?

Tentación es un texto más narrativo, juega con una estructura temporal no cronológica para montar un relato casi de "intriga". En este sentido, es una obra que flirtea con los logros de la "escritura contemporánea" pero que investiga en los recursos clásicos del malentendido y el azar. Oasis, en cambio, no juega con esos recursos ni tampoco es tan narrativo, quizás es menos "de género" que "Tentación. En la primera el elemento

temático es más evidente, quizás; en la segunda, la intriga se impone por encima de un posible "contenido". Son muy distintas y persiguen objetivos distintos.

ENTREVISTA 3:

MALDITA COCINA, de Fermín Cabal y Amanda Rodríguez.

Entrevista con el autor y director Fermín Cabal realizada por Carla Guimarães en agosto de 2007, en Madrid.

1. ¿Cómo surgió la idea de adaptar La Cocina utilizando el tema de la inmigración?

En realidad la adaptación nació de la necesidad de hacer una obra con muchísimos personajes, porque los actores serían los más de quince alumnos que se formaban en teatro por la Escuela Superior de Artes y Espectáculos. Los alumnos eran de diferentes nacionalidades y de ahí vino la idea de que fuesen inmigrantes.

2. ¿Vuestra obra está publicada?

La obra acaba de ser publicada por Edilasa, en León. Creo recordar que duraba algo menos de dos horas, incluyendo 15 minutos de descanso.

3. Hay personajes masculinos en la obra original que se han convertido en femeninos en la adaptación. ¿Hay alguna razón especial para esto?

Ninguna. Solo que la mayoría de los actores eran mujeres. Pero este hecho involuntario también termina por demostrar una mayor presencia femenina en el mundo laboral, diferente del universo masculino de la obra original.

4. ¿Cómo fue el proceso de ensayos?

Intenso. Los actores eran muy jóvenes y algunos aun no tenían la preparación adecuada. Aunque creo que el resultado final es satisfactorio. Pero también es cierto que hay mucho de trabajo de improvisación de los actores que ha influenciado la versión final del texto.

ENTREVISTA 4:

LA MUJER INVISIBLE, del L'OM Imprebís.

Entrevista con la actriz Rita Siriaka realizada por Carla Guimarães en abril de 2008, en Madrid.

1. ¿Cómo ha sido el proceso de ensayos de La Mujer Invisible?

Bien, ensayamos en Valencia. Fue un proceso que duró unos dos meses. Incluyendo 15 días en Guinea Ecuatorial. Ahí, hicimos un preestreno. Fue muy interesante haber estado en un país africano. Pude imaginar determinadas situaciones que ocurren en la obra desde el punto de vista de alguien que vivía ahí. La forma que tienen de encarar los problemas fue lo que más me llamó la atención.

Los ensayos fueron duros. Seis horas diarias. El director no me conocía, así que tuve que trabajar doblado para no generar dudas sobre lo que podría hacer. El idioma era lo que más me preocupaba. Tenía que hablar cerca de 2 horas, sin descanso y con diferentes acentos en una lengua que no era la mía. Hice clases con una profesora de voz, Concha Doñaque. Con relación a la interpretación, estaba tranquila.

2 - ¿Las improvisaciones fueron parte del proceso? ¿En que sentido?

Improvisamos todo el tiempo. La puesta en escena fue resultado de la improvisación. Tanto es así que la escenografía, el banco y la silla, estaban presentes porque realmente fueron los únicos elementos que necesité durante los ensayos. Para componer las

escenas, iba proponiendo y el director iba “limando” las propuestas y sugiriendo cosas nuevas a partir de mis desplazamientos en el escenario. Empezamos ensayando con otro actor, Sandro Cordeiro, que era el asistente de dirección y con él realizaba ejercicios teatrales antes de los ensayos de la obra. Después él se fue y quedamos Santiago y yo.

3. Como tienes que interpretar no solo la protagonista como todos los demás personajes de la obra, ¿Cómo habéis trabajado estas sutiles diferencias de interpretación?

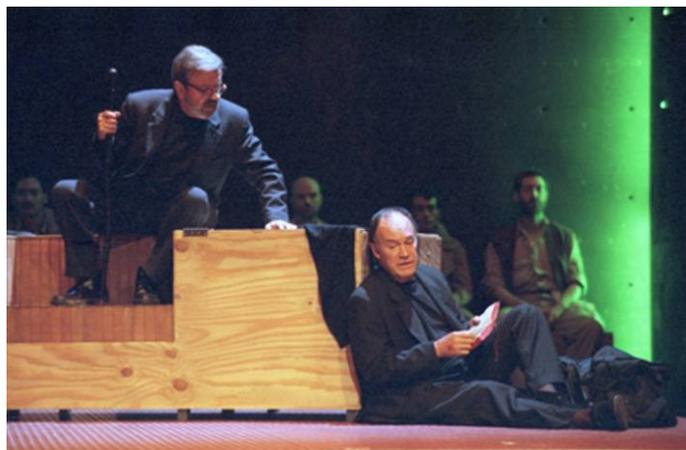
Bueno, estas diferencias decidimos llamar “cambios de energía” y me orientaba básicamente por eso. Primero estudié como podría ser cada personaje y a partir de ahí, imaginé que toda la obra era una Sinfonía. Cada personaje tenía su propia melodía, más o menos intensa, siempre diferente una de la otra. Realmente me guiaba por una música silenciosa que ubiqué dentro de mí. Cuando tenía que pasar de una escena dramática para otra más cínica o más serena, cambiaba completamente la energía. Tipo: “estoy en medio de una angustia total, pero el policial que va a entrar ahora en escena está tranquilo, en otra onda, y cambiaba el registro y la intensidad. Los colores también ayudan. Una escena azul, otra roja, negra... Y claro, el público. No había cuarta pared, así que yo les miraba y miraba a los ojos a los que estaban mas cerca. Miraba y veía sus reacciones. Muchas veces, después de la función, alguien venía a saludarme y se sorprendía cuando le decía que le había visto y sabía cual había sido su reacción.

Hubo una respuesta muy positiva. Al final de algunas funciones, me han regalado cosas. Durante los aplausos, me han traído, bufandas, guantes, invitación a una casa rural, a la peluquería...les daba pena.

Por hablar en pena, en Guinea Ecuatorial hablan el español de una forma muy especial, y cuando terminé mi primera función ahí, me dijeron “ay, el final de esta obra es penoso, penoso”.

ANEXO III: MATERIAL VISUAL

Rey Negro, de Ignacio del Moral



Bazar, de David Planell



La Mujer Invisible, del LO'M Imprevis



Tentación, de Carles Batlle



Animales Nocturnos, de Juan Mayorga



El Privilegio de ser Perro, de Juan Diego Botto



Forasteros, de Sergi Belbel



ANEXO IV: MESA REDONDA DE AUTORES SOBRE LA INMIGRACIÓN

Mesa redonda realizada por la revista Las Puertas del Drama de la Asociación de Autores Españoles en 2005, en la ciudad de Madrid. Coordinada por Fermín Cabal y publicaba en la edición número 21/2005 de dicha revista.

Participantes: Fernando Aguilera, Fermín Cabal, Ignacio del Moral, Carla Guimarães y David Planell.

La profunda transformación que la sociedad española ha sufrido en el último lustro como consecuencia de la llegada masiva de varios millones de personas procedentes de países culturalmente diversos, y en ocasiones muy alejados del nuestro, es probablemente el desafío más importante al que España tiene que enfrentarse en el momento presente. Nuestros hábitos de convivencia van a verse alterados por este fenómeno que nos ha pillado un tanto de sorpresa y que desata todo tipo de controversias, muchas veces afectadas de una emocionalidad difícilmente controlable.

Desde la redacción de Las Puertas del Drama nos hemos preguntado cómo nuestro teatro ha reflejado, si es que lo ha hecho, esta situación emergente. Y para ello hemos convocado esta mesa en la que se reúnen autores españoles que han escrito sobre este tema, Ignacio del Moral (La mirada del hombre oscuro, Rey Negro), David Planell (Bazar), y Fermín Cabal (Maldita Cocina), con el chileno Fernando Aguilera (El motín de la patata) y la brasileña Carla Guimarães (Carne de cañón).

F. Cabal: El tema de la emigración que hoy nos reúne, y que tiene evidentemente una actualidad sangrante, es de una larga tradición en el teatro. Yo recuerdo que cuando

escribía mi particular Medea para el Festival de Mérida uno de los reproches que se le hacían al personaje, además de nigromante y loca furiosa, era el de extranjera. El hecho de que no fuera griega agravaba, y explicaba, muchas cosas a los ojos de los espectadores de entonces, que pasaban mucho de lo políticamente correcto. Además, si no recuerdo mal, en el teatro griego los personajes extranjeros llevaban un traje distinto, el reconocimiento de la alteridad era explícito. Pero no pretendo que nos remontemos tanto. El sentido de esta mesa es más bien reflexionar en el presente, en la actualidad rabiosa, acerca de este fenómeno que hoy convulsiona la sociedad española, que hasta hace cuatro o cinco años era una sociedad muy homogénea y que de pronto se está transformando a marchas forzadas en una sociedad multirracial. Y las personas que estamos aquí creo que podemos hablar del asunto porque, en el caso de los españoles, todos hemos escrito alguna obra sobre el tema. En primer lugar Ignacio Del Moral, que ha sido un pionero con *La mirada del hombre oscuro*, una obra que a mí me parece de lo mejor del teatro de los últimos años, y que ha reincidido con *Rey Negro*. También David Planell, con *Bazar*, una comedia personalísima, que pudimos ver hace dos años en *La casa encendida*, y que tiene la audacia de tratar el tema en clave de comedia, con gran sentido del humor. Por mi parte, el año pasado, presenté en la Triángulo, *Maldita cocina*, que se desarrollaba en un ambiente laboral donde coincidían emigrantes de varios países, y representado con actores también de varios países. Y nos acompañan dos colegas sudamericanos que viven y trabajan en España desde hace años y que pueden aportarnos la experiencia «real» de la emigración. Ella es Carla Guimarães, brasileña de origen, que ha estrenado ya cuatro obras en España con su grupo, que es un grupo internacional, compuesto por gentes de varias nacionalidades. Y a su lado, Fernando Aguilera, chileno, que es un hombre de muchos recursos: actor, escritor, director y productor de sus obras, y que ha desarrollado una de las experiencias de

teatro popular más interesantes que conozco, creando grupos teatrales en pueblos manchegos, entre los que incluyo a Alcalá de Henares desdeñando un poco las fronteras administrativas.

C. Guimarães: Mis primeras obras en España son obras que suceden en Brasil, porque eran los temas y los personajes que yo tenía entonces en mi cabeza, pero poco a poco empecé a escribir obras que sucedían acá. Aunque con personajes que, como yo, eran extranjeros. No había en ello intención política alguna, simplemente era lo que yo conocía porque lo estaba viviendo. Y montar el grupo de teatro fue una necesidad natural. Todos hacíamos teatro y no sabíamos por donde empezar. Me hace gracia porque he seguido escribiendo cosas para Brasil, y me doy cuenta de que en estos textos también hablo de personas desplazadas, de gente que no es de allí... Claro que también me ocurre en la vida real. En España soy brasileña y en Brasil me llaman española.

F. Aguilera: Eso pasa mucho, se te pega el acento. Yo además llevo muchos años fuera de Chile, primero en Inglaterra donde estuve trabajando muchos años como actor en una compañía de exilados. Yo me exilé de Chile por motivos políticos, me expulsaron de la escuela de teatro donde estaba estudiando y me fui a Londres. Ha sido después, ya en España, cuando me empecé a plantear la escritura, por motivos prácticos: necesitaba escribir unos textos que no se encontraban en el mercado y había que inventárselos. Yo soy sociólogo también y empecé a hacer investigaciones antropológicas, aplicando las técnicas que conocía, recogiendo historias locales, a veces más bien leyendas, rescatando la memoria de hechos y dichos que circulaban por esos lugares y que nosotros, a través del teatro devolvíamos a los vecinos.

C. Guimarães: ¿Tenías experiencia como escritor?

F. Aguilera: Ninguna. Pero había hecho mucho teatro popular en Chile. Los universitarios, en la época de Salvador Allende, hacíamos obras que llevábamos a los lugares más apartados y creo que esa experiencia me fue muy valiosa, creo que tenía una idea muy precisa de lo que necesitaba esta gente.

C. Guimarães: Pero no utilizabais a la gente del pueblo...

F. Aguilera: No, no, éramos actores.

C. Guimarães: Entonces la experiencia es muy distinta.

F. Aguilera: Sí, claro, esto no se podía hacer con actores profesionales sencillamente porque el presupuesto no llega para eso.

F. Cabal: Afortunadamente, porque no sería lo mismo.

F. Aguilera: No sería lo mismo, pero un poco más de presupuesto tampoco nos vendría mal. Hemos trabajado a veces en unas condiciones muy difíciles, casi increíbles... (Risas Cómplices) aunque poco a poco creo que se ha visto que había resultados, la obra que estamos haciendo ahora con el grupo de Santa Cruz de la Zarza, Tarjeta roja, sobre la violencia doméstica, funciona de maravilla.

F. Cabal: En Santa Cruz fue donde empezaste, si no recuerdo mal, con una obra sobre un personaje del pueblo, el antiguo pregonero. Una obra muy curiosa, una especie de crónica que abarca muchos años, y en la que se mezcla el humor con la tragedia, y que imagino que habrá sido muy impactante para los espectadores locales.

F. Aguilera: Mucho, mucho... Hubo reacciones de todo tipo. En el grupo teníamos a la nieta del pregonero y pudimos hacer una investigación muy completa. Tanto que nos demandaron en el ayuntamiento... (Más Risas). Yo aprovecho esas historias como un pretexto para hablar de cosas que a mí me importan política e ideológicamente...

D. Panell: ¿Pero no es el ayuntamiento el que pone el dinero?

F. Aguilera: Sí, claro, y no se puede uno meter con los políticos, está claro...

F. Cabal: También en Tarancón tuviste problemas con El motín de la patata, ¿no?

F. Aguilera: Sí, el director de la banda municipal se negó a participar...

D. Panell: ¿Pero es que salía la banda municipal?

F. Aguilera: ¿Por qué no? Se trata de aprovechar lo que hay activo en los pueblos...

F. Cabal: Son espectáculos muy complejos, con muchísima gente en escena... y luego hay que hablar de Santa Cruz que es un lugar un poco especial, ojalá todos los pueblos

españoles fueran así. Ha habido siempre gente muy indómita, mucho comunista... Tiene una banda de música muy competente...

F. Aguilera: ...y una gran tradición teatral. Me cuentan que en los años cuarenta la compañía de los Lemos hacía temporada en el pueblo y todo el mundo acudía al teatro con sus velas. Porque no había electricidad... Desde luego es un pueblo que tiene algo especial y los santacruceños tienen un gran orgullo de ser de allí, un pueblo culto y miran a los pueblos de alrededor de arriba abajo.

F. Cabal: Desde luego vuestra experiencia es apasionante, vosotros vivís la emigración más que escribís sobre ella. Quizá los escritores españoles, que observan el fenómeno desde fuera, puedan tener una visión más... no sé si es la palabra, objetiva. ¿Qué os ha movido a escribir sobre ese tema?

I. del Moral: Las dos obras que has citado nacen de noticias de prensa. Yo cuando leo el periódico encuentro constantemente noticias que son obras perfectas, no hay más que escribirlas. (Risas). El tema de las pateras, [que] ahora ya es algo cotidiano, nos hemos familiarizado y pierde esa contundencia, pero entonces, por el año 1991 o 1992, que eran los primeros casos, tenía algo impresionante: que un africano después de un viaje semejante viniese a morir ahogado en una playa de Cádiz, y justo cuando acaba de llegar a su destino. Hay algo de fatalidad, de tragedia, que me llegaba mucho. Y como además yo había escrito una obra sobre Robinsón Crusoe, que fue una de las primeras que estrené, pues me interesó... Yo lo veía como el otro lado del espejo de Robinsón Crusoe, que era un náufrago en el tercer mundo y se encuentra con Viernes, con una persona muy diferente con el que no le es fácil entenderse.

C. Guimarães: Es curioso, yo leí una noticia en el periódico acerca de una patera que llegó a una playa nudista en Cádiz, y al bajarse de la patera y ver a todos desnudos...

I. Del Moral: Se quedarían acojonados... ¿Dónde estamos? (Risas). ¡Si son más pobres que nosotros! (Más Risas). Luego escribí Rey Negro, que no sucede exactamente en España, sino en una ciudad imaginaria, quizá americana... porque se basa en una noticia también real que yo leí cuando las matanzas de Ruanda, y por lo visto el antiguo rey, que estaba en el exilio, vivía como indigente en una ciudad americana, y la noticia especificaba que le acompañaba su secretario, bueno, me pareció apasionante, un rey mendigo con una especie de mayordomo que le sigue a todas partes...

F. Cabal: Como el Rey Lear y su bufón...

D. Planell: Es muy teatral... Oye, ¿y qué periódico lees? (Risas).

I. Del Moral: Da igual, cualquiera, aunque yo creo que los escriben solamente para mí, porque cuando yo cuento esto nadie se acuerda de la noticia y parece que yo me lo he inventado, y no, el que se lo ha inventado es el periodista (Más Risas). Y es una especie de emigrante que al mismo tiempo es rey y esto le da una dimensión poética... Son dos aproximaciones muy distintas a un mismo tema, que en sí tampoco es lo importante, porque en ningún momento me he planteado: voy a hacer una obra sobre la emigración, sino «voy a hacer una obra sobre un hombre que es rey y al mismo tiempo es un mendigo».

F. Cabal: ¿Y en tu trabajo como guionista en la televisión?

I. Del Moral: También, claro, porque lo que escribo ahora es en cierta forma crónica de sucesos [la serie El Comisario], y naturalmente el tema de la inmigración sale por todas partes. Los emigrantes están a menudo envueltos en historias desdichadas, unas veces como víctimas y otras como delincuentes. Tratamos de hacer un enfoque donde predomine el interés humano, y no sea un tratamiento estrictamente policial.

C. Guimarães: ¿Y por qué has elegido siempre el emigrante africano?

I. Del Moral: Bueno, ya digo que no era una elección, la noticia era así... La primera obra era tal vez un poco ingenua, el personaje es un hombre ingenuo, con una mirada limpia sobre las cosas, un poco difícil de aceptar...

D. Planell: No, no, yo diría que es una mirada metafórica, donde lo que menos importa es el análisis, es el choque de dos culturas que no se entienden porque se desconocen... Tú tienes una gran intuición para encontrar la situación dramática... Esa familia que está en la playa recogiendo conchas, ocupada en el ocio más banal, y de pronto se encuentra en una duna con un hombre que ha sido arrojado a la playa por las olas, y el cadáver de su compañero, ahogado... Bueno, la imagen ya te emociona...

F. Cabal: Y no es sólo la situación, tu obra es de una escritura intensa, sensible e inteligente, y la prueba es que la misma situación se da en la película Bwana, que se basó en tu obra, y el resultado es de una zafiedad verdaderamente lamentable. Hay algo en la manera en que tú la escribes, que tiene una calidad poética enternecedora, y es que

para mí traduce una cosa que es real... He viajado un poco por África y siempre me admira lo positivos que son los negros, la actitud tan buena que tienen, incluso en medio de la miseria. Son cordiales, son generosos, y por supuesto también hay hijos de puta, pero yo siempre pienso que lo que les envenena y les hace cínicos y crueles es el contacto decepcionante con la civilización occidental. Creo que Rousseau no andaba muy equivocado con lo del buen salvaje.

F. Aguilera: Pero en el caso de estos países africanos me temo que no puede hablarse ya del buen salvaje. Antes hablábamos de Ruanda y fíjate lo que ha pasado allí.

I. Del Moral: Han sido unas matanzas terribles...

F. Cabal: Por supuesto, pero yo hablaba de esa ingenuidad que aparece en tu texto... Mira, en una ocasión iba en un jeep, muertos de hambre, medio perdidos y de pronto vimos una piara de jabalíes, que como no los matan prosperan muchísimo y en el campo te los encuentras por todas partes. Y se nos ocurrió perseguirles con el coche, atropellar a uno y comérmolo. Y al ver lo que hacíamos, nuestro guía, un muchacho joven, puso el grito en el cielo: «No, no, eso no se come, no se come... ¡Sólo lo comen los cristianos!» (Risas). Y quienes son los cristianos, le digo... Y me contesta unos hombres muy malos que viven más allá de las montañas... (Más Risas). Bueno, pues yo creo que tú has traducido esa extraña perplejidad ingenua y que eres muy modesto cuando planteas esas objeciones.

D. Planell: Yo también lo creo... Y no quería sacar el tema de la película, porque, bueno, no es la obra de Ignacio, eso está claro. Y es verdad que encontrar esa forma de

hablar del personaje a veces es lo más difícil. Y que esa forma sea verosímil, porque hay mucho cliché en la manera de presentar a estos personajes. Mi obra también refleja la emigración africana, marroquí en este caso, y he tratado de no ceder a esos tópicos... burlescos...

F. Cabal: Especialmente difícil cuando, como es el caso, se trata de una comedia. Por que es una comedia, ¿verdad? Aunque tenga un final un poco amargo.

D. Planell: Es una comedia.

F. Cabal: Que ganó el premio de comedia de Sanlúcar de Barrameda, que convoca Pentación.

D. Panell: Sí, tuve esa suerte, pero también precisamente por ser un premio de comedia se complicaron las cosas, porque Alonso de Santos, que estaba en el jurado, me cogió aparte y me dijo: mira, la obra está muy bien, al jurado le ha gustado mucho, pero este final tan amargo, tan desesperanzado... ¿qué te parece si le das una vuelta a ese final y encuentras algo un poco más amable, más cómodo, más para irte a casa más tranquilo? Y yo como era joven y tenía muchas ganas de estrenar la obra y me parecía un regalo haber sido premiado, pues cambié el final y lo hice más esperanzado. Y no me arrepiento, se estrenó así y ya está. Pero luego he tenido la oportunidad de hacer ese montaje al que se refería Fermín y me he encargado de volver al original, menos cómodo, más áspero, pero que de verdad cuenta lo que yo quería contar.

F. Aguilera: ¿Y la obra está publicada?

D. Planell: Sí, pero con el final de Pentación. El que quiera ver el final de ahora tiene que ir a la edición inglesa. La obra se representó en Londres en el Royal Court e hicieron una edición con el final auténtico.

I. Del Moral: Pero también puedes leerla en la edición de Internet.

D. Planell: Ah, es verdad, en la edición digital que ha hecho el Ministerio el final no está cambiado.

F. Cabal: De todas formas esa idea de que la comedia debe terminar bien está ya en Aristóteles que es una autoridad en la materia.

D. Planell: Sí, pero cada uno tiene una manera de entender qué es terminar bien... Además no era sólo el final, por ejemplo José Luis insistía en que pusiera a los gitanos, bueno, en el texto se habla de unos gitanos que están todo el rato por ahí pero que no salen nunca, y él me decía, con mucha gracia: tú mete a los gitanos, que salgan de verdad, porque lo marginal da mucho juego y a la gente le gusta, y yo lo acepté de buen grado y también metí a los gitanos.

F. Aguilera: ¿Y cómo has dicho que se llama la obra?

D. Planell: Bazar.

F. Aguilera: ¿Y la gente se reía?

F. Cabal: El día que yo la vi en La Casa Encendida se reían muchísimo.

F. Aguilera: Entonces es una comedia.

D. Planell: Es una comedia atípica, pero es una comedia. Los protagonistas son dos emigrantes marroquíes, el tío tiene un bazar en Lavapiés, y lleva mucho tiempo en España, y lo que quiere es integrarse, hablar y comportarse en español, reniega de su pasado, de sus raíces, adaptación a ultranza, y el sobrino, que ha llegado hace pocos meses, y es más rebelde y se resiste a abandonar su cultura. Pero el personaje que me interesa es el de este hombre mayor, de 55 años, porque representa un tipo de hombre que se olvida de sus raíces y a mí eso me parece muy interesante.

C. Guimarães: Es el debate sobre la integración.

D. Planell: Exactamente. Entre la actitud sumisa del que quiere integrarse y la rebeldía del joven que no comprende, que no siente ese deseo.

F. Aguilera: O que siente el deseo pero no quiere pagar el precio.

C. Guimarães: Cuando uno llega a otro país encuentra las cosas diferentes, y a veces ni siquiera son tan diferentes, pero uno quiere verlas diferentes.

D. Planell: Este hombre pasó mucho miedo hace veinte años, cuando llegó, y estaba tan aterrorizado que su mecanismo mental fue: tengo que adaptarme a esto como sea. Tengo que hablar en español, vestirme en español, ser un español... La anécdota de la obra es

simple: el sobrino quiere grabar un video, que es una caída en bicicleta, para un programa de televisión de esos de golpes y caídas. Bueno, ha grabado un video de una caída real, y en televisión se lo cogen, pero le dicen que a ver si puede mejorarlo, porque parece preparado, y entonces, al tener que mejorarlo, surgen las dificultades.

I. Del Moral: Porque la televisión resulta ya mucho más real que la realidad. (Risas).

D. Planell: Es una comedia. Pero me parecía muy curiosa esa idea de un hombre que quiere integrarse en la sociedad a través de la televisión. (Más Risas). Y yo le quiero comprender, tiene su cara y su cruz, pero yo no le condeno por eso. Lo que pasa es que hay muchas lecturas de los emigrantes como pobres hombres, simples, obligados a hacer cosas que no quieren, muy elementales, y yo he querido hacer un personaje más verdadero, más complejo, contradictorio, paradójico a veces.

F. Cabal: Los escritores creamos una simulación de la que se desprenden cosas. Y visto en frío parece mentira de que nos atrevamos a hacer reír con cosas que están llenas de dolor, pero yo creo que ahí está el desafío, y en tu obra yo veo que eso se ha conseguido, que la obra está llena de humanidad, con todas sus consecuencias, las carencias de los personajes, sus limitaciones, están dispuestos a mentir, a robar, pero también están atentos a sus intercambios afectivos, todo les importa, y nos importa a los espectadores, y ahí creo que radica la complejidad que necesita la buena escritura dramática.

D. Planell: Yo creo que la comedia es una indagación en la desdicha de los personajes. Y en el teatro de hoy creo que ya nadie se asombra de que una comedia termine mal, porque los géneros ya no son como antes, de una pieza.

F. Cabal: Eso está claro. Y no sólo entre los espectadores cultos. En el teatro popular, que ha sido siempre muy cruel, pienso en los Arlequinos famélicos de la comedia del arte, eso también se da. Por ejemplo en la obra que antes comentaba Fernando, la del pregonero de Santa Cruz, que es una comedia de lo que Brook llamaría teatro tosco (y recordad que él afirma que el teatro tosco es el que salva a una época) con todos los recursos habituales, incluso escatológicos, pero luego, después de las risas, la historia se transforma dolorosamente, hay un desmoronamiento de ese personaje vitalista, una especie de imposibilidad de la alegría en un mundo injusto, y estoy seguro de que eso no era obstáculo para que el público aceptara la obra.

F. Aguilera: Todo lo contrario, es un elemento esencial de la obra... También hay que tener en cuenta la recepción del espectáculo. No es lo mismo ver esa obra en Santa Cruz donde todo el mundo conoce al personaje, ha oído esas historias, que en la Casa de América, donde también la presentamos, y allí el público está más distante, se ríe, se lo pasa bien, pero en Santa Cruz es que cuando llega el momento se ponen a llorar, y para ellos la obra se convierte en un melodrama, porque saben que ese final tremendo, el hombre tuberculoso, muriéndose y la mujer con el hijo mirándole desde el otro lado de la montaña, es verdad, sucedió así, y sucedió en su pueblo, en su comunidad. Para ellos el teatro es una forma de reflexionar sobre sus conductas, sobre su... su cultura.

I. Del Moral: Como en el teatro griego. También los espectadores conocían las historias que les contaban. No se podía crear el interés basándose en, ¿cómo va a terminar esto? Sino que se trataba de otra cosa.

D. Planell: Una confrontación del público consigo mismo.

F. Aguilera: Pero depende del público. Porque el público culto, el de Madrid y no el de Santa Cruz, es un público que muchas veces está más pendiente de demostrar que su cultura le ha costado un buen dinero y se resiste a aceptar las emociones, que permanece impávido contemplando el espectáculo, que no quiere emocionarse.

C. Guimarães: Entonces, ¿no ha funcionado en la Casa de América?

F. Aguilera: Bueno, sí, porque el espectáculo tiene, digamos una organización dramática coherente, y eso hace que la gente, evidentemente, se entretenga, lo que estoy diciendo es que el público culto no expresa libremente sus emociones, se ríen, sí, pero no se mueve una mosca, y al final aplauden, incluso hay cinco o seis personas que se ponen de pie..., pero cuando hacemos el espectáculo en Tarancón, y mira que Tarancón y Santa Cruz no se llevan bien, pues se ponen en pie quinientas o seiscientas personas y se parten las manos de aplaudir, porque exteriorizan esas emociones, porque la obra les ha llegado muy dentro.

C. Guimarães: Es que es una obra creada para ese público, que estoy seguro que tú conoces muy bien.

F. Aguilera: Las anécdotas pueden ser de ellos, pero ya os he dicho que yo las utilizo como pretexto para introducir ciertos contenidos... Yo tomo las anécdotas, las elevo moralmente y hago un discurso político elaborado. No panfletario, pero elaborado. Y eso lo hace más universal, trasciende un poco lo otro, lo local. Hay una cosa que quiero referirme a lo que has hablado antes del emigrante. La experiencia mía es que lo más doloroso es la intención constante del estado español de coacción, de puteo. Estuve casado con una española y tardaron cuatro años en darme la nacionalidad. Y en esos cuatro años yo no pude trabajar, y eso que tenía trabajo con el Ministerio de Educación, y me jodieron la vida y me la jodieron bien estos hijos de puta.

C. Guimarães: Eso sigue pasando. Tienes que tener un contrato para poder trabajar y cuando ya no lo tienes hay que empezar de nuevo.

F. Aguilera: ¡De eso ya ni hablo! Hay una intención institucional de hacerte la vida imposible. Puteo, puteo, puteo y puteo. Yo en tu obra, que me encantará leerla, creo que a Aristóteles le pueden dar por culo (Risas). ¡El final tiene que ser amargo! (Risas).

C. Guimarães: Yo escribí un artículo para Brasil sobre las colas para la obtención de la tarjeta de residencia. Era algo que me pasó a mí, estaba en la cola y había una caca de perro allí, a mi lado, y yo no había desayunado, y me mareaba, me mareaba, hasta que por fin llegué a la ventanilla y me fui a celebrarlo con unos amigos. Entonces saqué la tarjeta para mostrarla y, no lo van a creer pero... ¡olía a la caca de perro! (Risas).

F. Cabal: Oyendo a Fernando, es curioso... Porque él escribe con un gran sentido del humor, y es que todas esas vivencias dolorosas, humillantes, las pasas a través del tamiz de tu personalidad.

F. Aguilera: Llevo muchos años ya aquí y mi mujer y mi hija son españolas. Yo creo que uno empieza a hacer suyo el país cuando consigue integrarse laboralmente. Que es la condición para una integración plena. Y entonces toda esa carga suparenta empieza a reposar y se cicatrizan las heridas... Pero las señales de las cicatrices esas no te las quitas nunca. Otra de las cuestiones es el idioma, eso establece niveles de dificultad, en el caso tuyo, Carla, por ejemplo es distinto, hablas otra lengua, pero parece increíble que yo, por el simple acento chileno, las dificultades que me he encontrado... eso también es lacerante. He tenido que aprender a subir el tono para que te hagan caso... El castellano español es muy asertivo, y el chileno no, es la suavidad más absoluta.

C. Guimarães: A todos los sudamericanos la manera de hablar de los españoles les parece muy dura... Yo al principio me espanté, pero luego me gustó. Me parece tan clara, tan directa... En Brasil es todo: no sé, tal vez, quizás, mañana, otro día...

F. Cabal: ¿Y ese cambio de percepción se refleja en tu escritura?

C. Guimarães: Pues no sé, supongo que sí... De todas formas mi enfado ha sido siempre con el Estado y no con la gente... En cuanto a la escritura, la primera obra que yo escribí estaba todavía pensando en Brasil, era sobre un bandolero brasileño... Chuvisco, el canganceiro arisco... Cuando la hicimos en la Casa de América discutí mucho con el director sobre los cambios que había que hacer, para que se entendiera en

España, tuve que investigar sobre los bandoleros españoles y todo eso, pero llegamos a la conclusión de que no había que cambiar nada... lo único que cambiamos fue la indumentaria, porque los canganceiros brasileños se visten de tal manera que temimos que el público español se iba a reír al primer contacto.

D. Planell: Van vestidos como piratas, ¿no?

C. Guimarães: No exactamente, pero se visten muy extraño... Y bueno, la cosa funcionó y el público rió y después lloró, todo muy completo (Risitas). Por lo que tú dices del público culto, yo estoy un poco de acuerdo. Hay una película brasileña que me gusta mucho, Estación Central, y la primera vez que la vi, en San Salvador de Bahía, la gente estaba muy seria, compenetrada, y no decía nada, pero luego la vi en un pueblo y era otra cosa. Todo el mundo llorando, y cuando el protagonista se encuentra con sus hermanos, ya era demasiado...

I. Del Moral: Esa diferencia la encuentras también en los entierros populares. En Madrid la gente va en silencio, o comentan en voz baja, y en los pueblos van llorando sin ningún pudor...

F. Cabal: Y en México va detrás del féretro una banda de música con trompetas y trombones. Pero yo te preguntaba no tanto por los cambios temáticos como por los cambios poéticos... Si la caca de perro ha impregnado también tu escritura...

C. Guimarães: Uno escribe a partir de su experiencia, y claro, tiene que reflejarse... He escrito una obra sobre la guerra, y es la historia de una emigrante brasileña que se alista

en el ejército español para conseguir los papeles... Y ahora estoy escribiendo una nueva sobre dos emigrantes... Pero no creo que mi estilo haya cambiado, siempre he escrito de una manera muy agrídulce, mezclando el drama con el humor... Estas cosas duras que uno vive siento que las traduzco mejor al humor... aunque tampoco puedo decir que las dificultades que yo he tenido al llegar aquí sean... Hay gente que las siente el triple... Y además, creo que la literatura te permite enfrentarte a las cosas más horribles, y sobrevivir a ellas, a través del humor.

I. Del Moral: Sobre esto de hacer comedia o no, pienso que la pregunta muchas veces es quién tiene derecho a hacer comedia... Yo creo que tiene derecho a hacer comedia quien la vive, ¿no? Se hace mucha comedia desde fuera, se hace comedia del inmigrante, pero a costa del inmigrante. El recurso del extranjero, del de fuera, del diferente, del raro, las bromas con el acento, etc., son recursos humorísticos muy frecuentes, pero yo creo que el humor más genuino es el que hace el propio sujeto...

F. Cabal: Los grandes cómicos siempre se ríen de sí mismos.

I. Del Moral: Tú, David, por ejemplo, no te sentías legitimado a encontrar un final amable en tu obra porque te parecía una impostura, porque temías banalizar esa experiencia...

D. Planell: Puede ser...

I. Del Moral: Pero quizá si esa obra la escribiera el mismo personaje preferiría encontrar un final con humor y sería genuino y sería coherente... Es decir, yo me puedo reír en el entierro de mi madre, pero tú no.

D. Planell: Yo creo que uno de los temas que seguro que van a desarrollarse es el del testimonio desde la propia inmigración. En la literatura inglesa no hay más que ver como han surgido un montón de escritores hindúes o paquistanís con una calidad excelente...

F. Cabal: ¿Y tú, Fernando, no has sentido la punzada de escribir sobre la emigración?

F. Aguilera: Pues sí, no creas... He escrito una obra sobre la inmigración.

F. Cabal: No me habías comentado...

F. Aguilera: Sí. Se llama Los inmigrantes. Pero investigué poco el tema. Ahora me voy a meter justamente a escribir para un grupo de mujeres dominicanas... ¿Y sabéis quién puede que lo financie? Pues nada menos que la Western Union, no te lo pierdas... Es un encargo que me han hecho a través de la Federación de Mujeres Progresistas, y ahí voy a meterme de lleno en el tema. Cuando escribí Los inmigrantes, fue para el colegio de Villalbilla, muy cerca de Alcalá de Henares, para mis alumnos de 17 años... y toqué el tema de una manera muy panfletaria, basada muy de cerca en mi experiencia, y con una pretensión más bien didáctica... No había una gran elaboración estilística o conceptual, y por eso siento que es una obra menor... También he tocado el tema en una obra

infantil, pero más como un telón de fondo... Ahora es cuando siento que voy a hablar seriamente de lo que es la inmigración.

C. Guimarães: Pues yo pienso que la emigración es un fenómeno con dos lados... Porque la sufre el que viene, pero también el que la recibe... Y yo creo que todos pueden contar su punto de vista, todos están legitimados.

F. Cabal: Y de hecho David o Ignacio han escrito sobre la emigración y sus obras son muy válidas, por lo menos para mí... Seguramente el problema, como siempre, es escribirlas bien. Y no debe ser fácil, porque si pensamos en los grandes escritores emigrados, en Conrad, en Nabokov, en Gombrowick... Gombrowick se pasó un montón de años en Argentina y siguió escribiendo constantemente sobre Polonia... O el caso de Francois Cheng ahora en Francia... Después de vivir sesenta años en Francia, escribiendo en francés, poeta laureado, académico... escribe su primera novela, La voz de Tianyi, y resulta que sucede en China, en una China no sé si inventada o reconstruida a través de testimonios de amigos o lo que sea... Y en el exilio español tenemos, en muchos casos, lo mismo: una mirada persistente hacia atrás y un desinterés a veces asombroso por las circunstancias presentes...

C. Guimarães: Es que la mirada del inmigrante es siempre nostálgica, uno recuerda siempre lo que dejó, su casa, su familia, su madre...

I. Del Moral: Su infancia...

F. Aguilera: Pero también es una estrategia de adaptación al medio. Yo recuerdo particularmente mi experiencia del montaje de Hechos consumados, de Juan Radrigán.

F. Cabal: Una obra extraordinaria, tremenda... Una de las grandes obras contemporáneas.

D. Planell: ¿Es un autor chileno?

F. Cabal: Chilenísimo, pero universal. Gran escritor, sin duda.

F. Aguilera: Así lo pensé yo cuando la representaba... Yo hacía Emilio, el protagonista, fue mi primera obra como actor cuando llegué a España... Y nos fue tan sumamente mal... La presentamos en el Festival de Cádiz, nos llevó Juan Margallo, el año 1988 o 1989, por ahí... y creo que era un buen montaje... pues no hubo manera, después de ocho meses de ensayo, fue decepcionante, como un aborto... y mi reacción inmediata fue de rabia... Porque la gente aquí no quería mirar...

D. Planell: Ahora es diferente. En estos momentos es imposible no mirar... ¡La emigración está ahí! Habrá rechazo, y xenofobia, y comportamientos irracionales o malvados, pero no mirar... eso ya es imposible... La sociedad española va a tener un mestizaje creciente, eso todos lo sabemos, y tendrá que aprender a vivir con ello, le guste o no le guste.

F. Aguilera: Pero esa adaptación al medio de la que hablo también es positiva. Porque uno como escritor tiene que escribir para la sociedad en la que uno está. Y eso es lo que

yo hago con mi trabajo en los pueblos, manejando historias que han acontecido allí y que rescatamos, creo que eso tiene un valor, y además te asegura de alguna forma el pan. Y yo te aseguro que para un inmigrante esa preocupación del pan es absolutamente legítima. (risas Leves, Comedidas, Inseguras).

I. Del Moral: También hay quien pretende vender su exotismo. Quiero decir, el chino puede vender que es chino y...

F. Aguilera: Pues me parece que los sudamericanos no somos exóticos... ¡Para nada! (Risas).

I. Del Moral: No creas, hay mucho brasileño que vende capoeira, y mucho argentino que vende su tango... Quizá en vuestro caso, los chilenos sois muy europeos, y tenéis pocas señas de identidad...

F. Aguilera: ¡Propongo una pelea a cuchillo para salvar el honor de mi patria! (RISAS). ¡El pisco se ha creado en el antiplano chileno y boliviano! Lo que pasa es que los peruanos lo han comercializado...

I. Del Moral: Es como el aceite de oliva, que se lo llevan los italianos y lo venden como italiano...

C. Guimarães: Tampoco los escritores sudamericanos que yo conozco pueden, en la mayoría de los casos, hablar de la experiencia de la emigración. Pueden hablar de viajes internacionales, pero emigrar es otra cosa.

ABSTRACT

According to the International Organization of Migration, 175 million people (2,9% of the world population) live abroad of their own country. In Spain's case, in less than ten years, the proportion of immigrants has grown more than 300%. If the immigration phenomenon is so relevant in Spanish society in the last decade, it is logical to think that theater had reacted to this fact, generating dramaturgical proposals in which the main theme is immigration.

This investigation analyses the art scenic's response to this historical fact, studying the theme of immigration in the contemporary Spanish theater among the years of 1996 to 2006, where the social phenomenon acquires a big relevance in the country. To reach that purpose, we are going to divide this paper in three main parts: a historical study of this period, a psychosocial study of the phenomenon of immigration and the analyses of eight significant plays of the Spanish theater in the last years, in which the main content is immigration. The main goal of this thesis is the Spanish society as a shelter for immigrants.

All this analysis will confirm that nowadays the Spanish theater is responding to the phenomenon of immigration and it will allow us to observe how the Spanish authors focus their criticism on their own society.

Key words: immigration, theatre, Spanish authors, contemporary.

RESUMO

De acordo com a Organização Internacional para a Migração, 175 milhões de pessoas (2,9% da população mundial) vivem fora dos seus países de origem. No caso da Espanha, em menos de dez anos, a proporção de imigrantes cresceu mais de 300%. Se o fenômeno da imigração é tão relevante na sociedade espanhola da última década, é lógico pensar que o teatro reagiu a este fato gerando propostas dramatúrgicas cujo tema central seja a imigração.

Esta investigação analisa a resposta das artes cênicas a este fato histórico, estudando o tema da imigração no teatro espanhol contemporâneo durante o período de 1996 a 2006, onde o fenômeno social adquire uma grande relevância no país. Para tal, dividiremos este trabalho em três blocos principais: o estudo histórico deste período, o estudo psicosocial do fenômeno da imigração e a análise de oito obras significativas no teatro espanhol dos últimos anos, que tenham a imigração como conteúdo principal. Tudo isso, levando em conta que o foco central desta tese está na sociedade espanhola como sociedade de acolhida de imigrantes.

Toda esta análise confirmará que existe uma resposta do atual teatro espanhol ao fenômeno da imigração, e permitirá observar como os autores dirigem sua crítica mais dura justamente à sociedade da qual fazem parte.

Palavras chave: imigração, teatro, autores espanhóis, contemporâneo.