

MIMBRE

OBRA DRAMÁTICA

**TRABAJO FINAL DEL MÁSTER
DE ESCRITURA CREATIVA DE LA U.S.**

AUTOR

JAVIER DURÁN PÉREZ

TUTOR

EMILIO GONZÁLEZ FERRÍN

CURSO

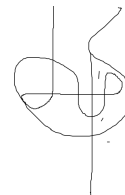
2016-2017

Vº. Bº. Director:



Emilio González Ferrín

Firma Alumno:



Javier Durán Pérez

ÍNDICE

MIMBRE	4
PERSONAJES.....	5
CUADRO 1.....	6
CUADRO 2.....	30
CUADRO 3.....	40
MEMORIA JUSTIFICATIVA	44
1. PUNTO DE PARTIDA Y OBJETIVOS.....	45
1.1. Escribir como punto de partida.....	46
2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	50
2.1. ¿Por qué teatro?.....	51
2.2. El realismo actual.....	51
2.3. Influencias conscientes.....	52
2.4. Manuales.....	52
2.5. Teatro.....	53
2.6. Noticias y entrevistas.....	54
3. ESTRUCTURA.....	55
3.1. Cuadros.....	56
3.2. Personajes.....	56
3.3. Conflictos.....	57
3.4. Tramas.....	58
3.5. Puntos de giro.....	58

3.6. Acción y digresión.....	59
3.7. Final abierto.....	59
4. TÉCNICAS Y ESTILOS.....	61
4.1. El lenguaje.....	62
4.3. El subtexto.....	63
4.4. Tipos de diálogo.....	70
4.5. Distanciamiento.....	74
5. DIFICULTADES ENCONTRADAS.....	77
5.1. Encontrar la imagen generadora.....	78
5.2. Elegir el tema.....	78
5.3. Justificar las entradas y salidas.....	78
5.4. Matar al director de escena.....	79
5.5. La rebelión de los personajes.....	79
5.6. La autoexigencia.....	79
6. CONCLUSIONES.....	80
6.1. El principio de incertidumbre.....	81
6.2. Despacio.....	81
7. REFERENCIAS.....	83

MIMBRE

Javier Durán Pérez

PERSONAJES

NURIA, treinta y pocos.

TOMÁS, algo más de cuarenta.

JALED, unos veinte.

CUADRO 1

Una cestería. Vemos el mostrador y parte de la trastienda. Delante del mostrador hay dos grandes butacas de mimbre. En la trastienda está NURIA, haciendo un puzle en una mesa. También hay un acuario. Entra en la tienda TOMÁS con una maleta pequeña con ruedas, y espera en el mostrador. Curiosear un momento lo que hay, todo de mimbre.

TOMÁS: ¿Hola?

(NURIA se levanta y va a atender.)

NURIA: ¡Voy! *(Todavía sin ver a TOMÁS.)* ¿En qué puedo ayudarle?

TOMÁS: ¿Nuria?

NURIA: ¡Tomás! ¿Pero cómo has...? ¿Qué haces en Barcelona?

TOMÁS: Nada, por trabajo. ¿Y tú? No sabía que tenías... ¿es tuya la tienda?

NURIA: Casi. Es de mi tío, pero se ha jubilado ya y va a dejármela a mí.

TOMÁS: Vaya... así que ahora te has metido a... empresaria.

NURIA: Bueno, esto tiene mucho de artesanía, pero claro, también tengo que llevar las cuentas.

TOMÁS: Se acabó la vida jipi.

NURIA: Es lo más parecido que puedo hacer a... pero vamos, sí, ahora estoy más o menos dentro del...

TOMÁS: No, está muy bien, si está muy... es una tienda muy completa.

NURIA: Bueno... hacemos lo que podemos.

(Silencio. Se miran.)

¿Entonces tú sigues con la... en... el cuerpo?

TOMÁS: Sí, sigo, sigo. Un uniforme es para toda la vida.

NURIA: Ya, tú sabes que yo los compromisos estables...

TOMÁS: Pero ahora con la tienda...

NURIA: No sé, no sé, cualquier día lo mando todo a la mierda y me vuelvo a comprar una furgoneta y... bueno.

TOMÁS: No debe ser difícil vender este local. Justo al lado de la Rambla y con...

NURIA: Bueno, sí, puede ser, pero eso no... no sé, no me lo he planteado. *(Pausa.)* Para que

pongan otro Starbucks...

TOMÁS: A ver, no querrás que pongan una panadería.

NURIA: ¿Por qué no?

(Pausa. TOMÁS sonríe.)

TOMÁS: No has cambiado nada.

(NURIA sonríe.)

NURIA: Ven aquí.

(Sale del mostrador y se abrazan.)

¿Bueno, qué quieres?

TOMÁS: ¿Qué?

NURIA: Que qué has venido a buscar.

TOMÁS: Nada, unas...

(Mira alrededor.)

Unas sillas para... unas butacas para mi casa. Para el porche.

NURIA: Anda, porche y todo. Sí que te está cundiendo el sueldo fijo.

TOMÁS: Bueno, no me quejo.

(NURIA sale del mostrador y le enseña unas butacas.)

NURIA: ¿Son para exterior?

TOMÁS: Para el porche.

NURIA: Ya, pero quiero decir, ¿van a estar a cubierto siempre o...?

TOMÁS: ¿Cómo?

NURIA: Que si va a estar al aire libre o está techado el porche. Sabrás cómo es tu casa, ¿no?

TOMÁS: ¿Tratas así a todos los clientes?

NURIA: A los que no saben lo que quieren, sí.

TOMÁS: No me extraña que esté esto vacío.

NURIA: Va por días. Hoy está vacío, otro día puede estar lleno...

TOMÁS: Ya.

(Pausa. NURIA señala las butacas con gesto interrogativo.)

Cubierto. Está... cubierto.

NURIA: Entonces te valen estas. Son un poco más ligeras.

TOMÁS: ¿Me las podéis mandar a casa?

NURIA: ¿A Madrid? Claro. Tiene un recargo de...

TOMÁS: Sí, sí, no importa.

NURIA: Espera, te lo miro.

(NURIA entra en la trastienda. Consulta unos papeles.)

TOMÁS: Tranquila, está bien. Seguro que es... razonable.

NURIA: Bueno, por si acaso. Toma.

(NURIA le entrega un papel. TOMÁS lo consulta y asiente.)

TOMÁS: Vale, vale.

NURIA: Bueno, pues ya está. Son... te puedo hacer... te puedo hacer el diez por ciento.

TOMÁS: No es necesario.

NURIA: No, sí, por la casualidad.

TOMÁS: Pues por la casualidad.

(TOMÁS saca una tarjeta de crédito. NURIA le cobra. Mientras pulsa su número secreto, NURIA mira para otro lado.)

NURIA: ¿Quieres copia?

TOMÁS: No, no hace falta.

NURIA: Bueno, pues muchas gracias. Ha sido... una bonita sorpresa.

TOMÁS: Sí, para mí también.

(Silencio.)

En realidad...

NURIA: ¿Qué?

TOMÁS: No, nada.

NURIA: ¿Tienes prisa?

TOMÁS: ¿Qué?

NURIA: Que si te vas corriendo. Por si quieres... un café. *(Señala alrededor.)* Hoy está tranquilo.

TOMÁS: Ya veo.

(Pausa.)

¿Cuánto tardo? Hasta el aeropuerto.

NURIA: ¿A qué hora tienes el vuelo?

TOMÁS: A las... siete y media.

NURIA: Bueno, depende de... ¿vas en metro?

TOMÁS: Sí, pensaba coger el metro.

NURIA: Entonces tienes quince o veinte minutos todavía de margen. Lo coges ahí en la rambla.

TOMÁS: Vale, supongo que un rato puedo quedarme y nos ponemos al día.

NURIA: ¿Sí? Pues pasa.

(Los dos entran en la trastienda. TOMÁS lo mira todo con asombro.)

TOMÁS: Vaya, sí que está bien montado esto.

NURIA: Es que vivo aquí.

TOMÁS: ¿En serio?

NURIA: Sí. Tengo cocina, tengo baño, tengo de todo...

TOMÁS: *(Mirándolo todo.)* No has cambiado nada.

NURIA: Ponte cómodo. ¿Té?

TOMÁS: ¿Tienes café?

NURIA: ¿Café? Vale.

(NURIA comienza a preparar las dos cosas. TOMÁS se sienta y se fija en un puzle.)

TOMÁS: ¿Y esto?

NURIA: Me relajan los puzles.

(TOMÁS juega con algunas piezas, le da bastantes vueltas y consigue poner alguna.)

Ya está casi...

(NURIA se acerca a TOMÁS.)

¿Has puesto alguna?

TOMÁS: Sí, dos, pero creo que no van ahí. Es un poco raro, ¿no?

NURIA: No es raro, es Van Gogh.

TOMÁS: Ya sé que es Van Gogh. Digo las... el dibujo. Así es casi imposible poner alguna pieza.

NURIA: Pues mira todas las que llevo.

TOMÁS: Ya me imagino lo concurrido que debe estar esto.

NURIA: Bueno, hoy he vendido dos sillas.

TOMÁS: Ya tienes para la lechuga de todo el mes, ¿no?

(NURIA ríe y sirve el té y el café. TOMÁS saca un paquete de cigarrillos.)

¿Puedo fumar?

NURIA: No, aquí dentro no. Ve a la calle si quieres.

TOMÁS: No, da igual. *(Guarda el paquete.)* Así es uno que me quito.

(Se oyen una música árabe proveniente del piso de arriba. TOMÁS mira al techo.)

¿Y eso?

NURIA: Nada, son los vecinos.

TOMÁS: ¿Siempre arman ese escándalo?

NURIA: Hoy están de fiesta.

TOMÁS: ¿De dónde son?

NURIA: ¿Cómo que de dónde son?

TOMÁS: Pues que de dónde son, porque de aquí no son, ¿a que no?

NURIA: ¿De aquí de dónde? ¿Tú y yo somos de aquí?

TOMÁS: No empieces.

NURIA: No, has empezado tú. ¿Tú y yo somos de aquí o de dónde?

TOMÁS: Tú eres de Sevilla, yo soy de Toledo, los dos somos españoles y estamos en España, ¿no? Pues somos de aquí. Pero estos...

(Señala el techo)

Estos no son de aquí.

NURIA: Son marroquíes.

TOMÁS: Ah. ¿Ves?

NURIA: Hacen unas comidas riquísimas.

TOMÁS: ¿Y tú cómo lo sabes?

NURIA: Porque me invitan de vez en cuando.

TOMÁS: ¿En serio?

NURIA: Sí.

TOMÁS: ¿Y cómo es que te invitan?

NURIA: Es que una vez se les estropeó la cerradura y no venían a cambiarla, les daban largas todo el rato. Un día llegué y me los encontré en la puerta. Me lo contaron y se lo arreglé.

TOMÁS: ¿Tú entiendes de cerraduras?

NURIA: ¿Yo? Qué voy a entender. Llamé al casero y le monté un pollo que te cagas. Al día siguiente vino un cerrajero. Desde entonces me tienen veneración.

(TOMÁS ríe.)

TOMÁS: Flipo contigo.

(TOMÁS se termina el café.)

NURIA: ¿Ya te has bebido el café? Pero si estaba hirviendo.

TOMÁS: Sí, ya sabes que yo no tengo mucha sensibilidad. Siempre me lo... Y además...

(Mira el móvil)

Es que me voy a tener que ir yendo.

NURIA: ¿Ya?

TOMÁS: Bueno, no sé.

NURIA: ¿Tienes que irte o no?

TOMÁS: Es que al final no nos hemos puesto al día. No me has... ¿cuánto puedo tardar en un taxi?

NURIA: Con un taxi ganas como media hora.

TOMÁS: Pues póngame esa media hora, señorita.

NURIA: Marchando.

(NURIA saca su móvil para pedir un taxi.)

TOMÁS: Así que las jipis también usan smartphones.

NURIA: Hay que ser tolerante con las propias incoherencias.

TOMÁS: Con las que te convienen.

NURIA: Especialmente con esas.

(Termina la gestión con el móvil.)

Bueno, ¿de qué quieres que nos pongamos al día? ¿Qué novedades tiene tu vida estable? ¿Se te ha estropeado el césped del jardín?

TOMÁS: Me acabo de separar.

NURIA: Ah.

(Pausa.)

Lo siento.

TOMÁS: No pasa nada.

NURIA: No, perdona. He sido un poco frívola y... sin saber...

TOMÁS: ¿Y tú?

NURIA: ¿Yo, qué?

TOMÁS: ¿Estás con alguien?

NURIA: Bueno.

TOMÁS: ¿Qué significa “bueno”?

NURIA: “Bueno” significa “bueno”.

(Pausa.)

Es complicado.

TOMÁS: ¿Es complicado de llevar a cabo o de explicar?

NURIA: Las dos cosas.

TOMÁS: Prueba.

(Pausa.)

A ver, te ayudo. ¿Estás con algún hombre?

(Pausa breve.)

Nuria, por favor, tengo dos niños, lo he superado, ¿vale? ¿Estás con algún hombre?

(Pausa breve.)

¿Estás con una mujer?

NURIA: No.

TOMÁS: ¿Entonces?

NURIA: Ahora tengo... otro tipo de relaciones.

TOMÁS: ¿Relaciones? ¿Cómo que relaciones? Si estás con varios a la vez es que no son relaciones.

NURIA: ¿Ah, no? ¿Entonces qué son?

TOMÁS: Pues yo qué sé. Serán rollos o serán...

NURIA: ¿Rollos?

TOMÁS: O me dirás que son tus novios.

NURIA: Cada uno es una cosa.

TOMÁS: ¿Pero con cuántos estás?

NURIA: Con varios.

TOMÁS: ¿Qué quiere decir “varios”?

NURIA: Pues eso, varios. ¿Quieres saber todos los detalles o qué?

TOMÁS: ¿Qué pasa? ¿Crees que me va a doler?

NURIA: ¿Con pelos y señales o por encima?

TOMÁS: ¿Llevará mucho tiempo?

NURIA: ¿Por dónde quieres que empiece?

TOMÁS: ¿Hay alguno que te guste más que los demás?

NURIA: ¿A ti de todas las personas te parecen interesantes las mismas cosas?

TOMÁS: ¿Tú hay alguna a la que no encuentres... interesante?

NURIA: ¿Quién se va a quedar a los niños?

TOMÁS: ¿Qué?

NURIA: Perdona.

TOMÁS: No, perdona tú.

(Pausa larga.)

Ella.

(Pausa.)

Sigue contándome.

(Pausa.)

Vamos, cuéntame. Quiero saberlo.

NURIA: ¿Quieres saber con quién estoy?

TOMÁS: Sí.

(Pausa.)

¿Cómo son?

NURIA: A ver, tengo un amante rico, que me recoge en un coche absurdo y me quiere llevar a sitios caros, pero yo le digo que no, que vayamos a un sitio que yo pueda pagar.

TOMÁS: ¿Y quién más?

NURIA: Luego estoy con un chaval muy joven, que viene y me folla y luego se va. Maravilloso.

TOMÁS: ¿Y quién más?

NURIA: Luego tengo encuentros ocasionales con gente que conozco en fiestas y...

TOMÁS: ¿Y qué más?

NURIA: Y estoy con alguien más, pero eso no te lo puedo decir.

TOMÁS: ¿Por qué? ¿Está casado? ¿Es un pez gordo?

NURIA: No te lo puedo decir.

TOMÁS: ¿Y entonces para qué me lo cuentas?

NURIA: Querías saber, ¿no?

(Pausa.)

TOMÁS: Sí.

(Pausa.)

NURIA: Pues ya sabes bastante.

(Pausa. Suena un pitidito en el móvil de NURIA y ella lo mira.)

Tu taxi estará en quince minutos.

TOMÁS: Gracias.

NURIA: *(Mirando el móvil.)* Joder.

TOMÁS: ¿Qué ha pasado?

(Silencio. NURIA está concentrada en el teléfono.)

NURIA: Joder.

TOMÁS: ¿Qué pasa?

(Pausa.)

NURIA: Un camión, en...

(Pausa.)

TOMÁS: Un camión, ¿qué?

NURIA: Un camión ha atropellado a diez personas en la Rambla.

TOMÁS: ¿Cómo?

NURIA: No. Una furgoneta. Espera.

TOMÁS: ¿Pero un atentado?

(TOMÁS saca su móvil.)

NURIA: No se sabe todavía. Parece que sí.

TOMÁS: A ver.

NURIA: Sí, ha sido un atentado.

TOMÁS: ¿Dónde lo estás viendo? El periódico dice que todavía no se sabe.

NURIA: Lo van a anunciar ahora.

TOMÁS: ¿Cómo lo sabes?

NURIA: Tengo un grupo de whatsapp con... con gente.

TOMÁS: ¿Con qué gente?

NURIA: Con gente. Recomiendan no salir de casa y cerrar las ventanas. Voy a echar la reja.

(NURIA baja la valla metálica de la tienda, enciende algunas luces y se sienta a mirar su móvil. TOMÁS también mira el suyo.)

TOMÁS: Doce muertos por ahora, y todavía no han detenido a los culpables.

NURIA: Joder, no entiendo la gente por qué manda estos vídeos...

TOMÁS: Hay uno huyendo que se ha metido en uno de los portales de la zona. Árabe, pantalón vaquero y camiseta blanca.

NURIA: ¡Pero esto es aquí al lado! Este es el portal de una amiga mía.

TOMÁS: Los mossos dicen que no se puede utilizar el metro.

NURIA: No entiendo por qué mandan estos...

TOMÁS: Todavía nadie ha reivindicado el atentado.

NURIA: No se puede utilizar el metro.

TOMÁS: Ya. Te lo acabo de decir. La zona está acordonada.

(Suena el teléfono de NURIA.)

NURIA: ¿Sí? Mamá. Sí, tranquila, estamos bien.

(TOMÁS saca su teléfono y llama.)

Con Tomás. ¿Te acuerdas de...? Sí.

TOMÁS: Hola. ¿Te has enterado? ¿No te has enterado?

NURIA: No, estamos dentro.

TOMÁS: Ha habido un atentado en Barcelona.

NURIA: Hemos cerrado la tienda.

TOMÁS: ¿En qué mundo vives? Una furgoneta.

NURIA: No, tranquila, no vamos a movernos.

TOMÁS: Sí, he pasado por allí hace una hora.

NURIA: Tomás tenía que ir al aeropuerto.

TOMÁS: Pues no sé. Ahora tendré que ver. Parece que la zona está acordonada.

NURIA: Hemos pedido un taxi, pero no creo que...

TOMÁS: Sí.

NURIA: No.

TOMÁS: Sí, al lado. Me ha pillado en una tienda. Estaba comprando...

NURIA: Tranquila, que no nos vamos a mover.

TOMÁS: No, tranquila que no nos vamos a mover. La dueña ha cerrado por dentro.

NURIA: Sí, está cerrado.

TOMÁS: No, creo que no. *(A NURIA.)* ¿Para cuántos días tenemos comida?

NURIA: ¿Qué?

TOMÁS: *(Hace un gesto con la mano.)* Nada. ¿Están las niñas ahí o...? Ah.

NURIA: No, todavía con nadie más.

TOMÁS: Bueno, diles que no se preocupen.

NURIA: Tú has sido la primera.

TOMÁS: Sí. Voy a intentar que me devuelvan el dinero de... sí.

NURIA: Claro, para eso eres mi madre.

TOMÁS: Vale.

NURIA: Voy a poner en facebook que estoy bien.

TOMÁS: Vale. En cuanto llegue.

NURIA: En facebook, para que lo vea la gente.

TOMÁS: En cuanto llegue, te he dicho.

NURIA: Y yo.

TOMÁS: Que te he dicho que sí, coño.

NURIA: Hasta luego.

TOMÁS: Adiós.

(Ambos cuelgan y se ponen a teclear. Silencio prolongado.)

Lo rompe NURIA con una pequeña risa.)

¿Qué?

NURIA: Nada, un whatsapp de una amiga que me ha llegado. Hacía tiempo que no sabía nada de ella. ¿No te parece curioso quién nos escribe?

TOMÁS: ¿Por qué?

NURIA: No sé, es raro. No me imagino a toda esa gente llamando por teléfono para preguntar, pero un mensaje no cuesta nada. Y en facebook, menos todavía. Un like, por ejemplo. Parece una tontería, pero he puesto en mi muro que estoy bien y ya hay sesenta personas que le han dado a like. A mí me reconforta. Y son likes, alguien que ha leído el mensaje y ha hecho un clic, ¿eh?, pero a mí me sale su carita y... no sé.

(Pausa.)

Joder, es que estamos aquí, tan tranquilos, y no hay... y ahí fuera, por un rato... Y sin

embargo podríamos haber estado ahí.

TOMÁS: Yo estaba ahí. Hace una hora y media estaba exactamente ahí.

NURIA: Por eso. Y desde lejos se tiene que ver todavía más cerca. ¿A ti quién es la persona más rara que te ha escrito?

TOMÁS: Pues tampoco te creas que... bueno, me ha escrito mi jefe, claro, que sabía que estaba por aquí, y me he puesto a su disposición.

NURIA: No tendrás que salir, ¿no?

TOMÁS: De momento, no. Se están encargando los mossos de montar el operativo y ahora mismo entorpecería, pero tengo que estar disponible por lo que pueda pasar.

NURIA: Claro. A mí me ha escrito también mi amante rico. El que te dije antes. Le he contado que estás aquí conmigo y se ha ofrecido a llevarte al aeropuerto en su coche.

TOMÁS: ¿Y los controles? ¿Cómo piensa pasarlos?

NURIA: Seguro que él los pasa.

TOMÁS: Ya.

(Pausa.)

Dale las gracias de mi parte, pero creo que es mejor que me quede.

NURIA: Claro.

(Los dos vuelven a mirar el móvil.)

TOMÁS: Hijos de puta...

(Silencio prolongado. La luz baja ligeramente.)

NURIA: *(Deja de mirar el móvil.)*

¿Tienes hambre?

TOMÁS: ¿Qué? Pues ahora que lo dices, sí. Sí que tengo.

(NURIA abre la nevera y mira a ver qué encuentra. Saca una botella de vino.)

NURIA: ¿Un vinito?

(Pausa.)

Ya que no vamos a salir...

TOMÁS: ¿Sabes qué?

(Deja el móvil a un lado.)

¡Abre una botella, coño!

NURIA: ¿Y un poquito de jamón? Tengo aquí una...

TOMÁS: De puta madre. Vino, jamón y que se jodan los moros.

NURIA: Qué bruto eres.

(NURIA saca vino y jamón. Lo sirve.)

TOMÁS: Ellos sí que son brutos. Son unos bárbaros.

(Coge una loncha de jamón y la mira con deleite.)

Vamos a enseñarles nosotros lo que es la civilización.

NURIA: Tú tampoco has cambiado nada.

(TOMÁS alza su vaso y sonríe.)

TOMÁS: Por los reencuentros.

NURIA: Por los reencuentros.

(Brindan y beben.)

TOMÁS: Mmm... está bueno.

(Corta un rollo de cocina que tiene las servilletas de un tamaño la mitad del habitual.

Se limpia.)

¿Qué es? ¿Ribera?

NURIA: No, es un vino catalán. Del Penedés.

TOMÁS: ¿Y estas servilletas? ¿Son también catalanas?

NURIA: ¿Qué te pasa con los catalanes?

TOMÁS: Nada. Si yo cada vez me siento más... independentista.

(NURIA ríe.)

En serio, estoy a favor de la autodeterminación.

NURIA: Sí, te veo cada vez más autodeterminado.

(TOMÁS sigue riendo y levanta su copa.)

TOMÁS: Por la independencia.

(Brindan y beben.)

NURIA: Oye, en realidad... la separación tuya está todavía más bien en *procés*, ¿no?

TOMÁS: ¿Por qué dices eso?

NURIA: Te he oído antes cuando hablabas con tu mujer.

TOMÁS: ¿Ah, sí? Pensaba que estabas ocupada hablando con tu madre.

NURIA: Mi madre no requiere el cien por cien de mi atención.

TOMÁS: Mi ex mujer tampoco.

(Se miran con deseo. Silencio. Beben.

Lllaman a la puerta violentamente. NURIA se levanta.)

¿Qué haces?

NURIA: Voy a abrir.

TOMÁS: Nuria, no creo que...

NURIA: No pasa nada, tranquilo.

TOMÁS: ¿Que no pasa nada? ¡Estamos en medio de un ataque terrorista y tú quieres abrir la puerta a un desconocido!

JALED: *(Desde fuera.)* ¡Ya Nuria!

NURIA: No es un desconocido.

(NURIA abre la puerta. Aparece JALED, árabe, con camiseta blanca y pantalón vaquero.)

¡Jaled! ¿Qué haces aquí? No te esperaba...

JALED: Tiene broblima con bolicía.

(JALED entra y cierra la puerta detrás de él. Ve a TOMÁS y le mira con recelo. TOMÁS le devuelve la mirada.)

NURIA: Tranquilo, es un amigo.

(JALED mantiene la mirada un rato más, estudiando a TOMÁS. Luego recorre la tienda comprobando los cierres. Mientras tanto, TOMÁS le pregunta a NURIA con gestos. La respuesta de NURIA, también con gestos, indica que luego le explicará. JALED da por buena su comprobación.)

TOMÁS: Ya lo hemos cerrado todo.

JALED: *(A NURIA.)* ¿Quién es?

NURIA: Un amigo, ya te lo he dicho.

JALED: ¿Amigo cómo?

TOMÁS: Fuimos novios.

JALED: ¿Novios?

NURIA: Hace mucho tiempo. *(Mirando a TOMÁS.)* Ahora somos amigos.

(JALED mira el vino y el plato de jamón.)

TOMÁS: ¿Quieres un poco?

(JALED vuelve a mirar a TOMÁS. NURIA también mira a TOMÁS.)

JALED: No, gracias. No... no tiene hambre.

(JALED se mete la mano en la chaqueta. TOMÁS vigila atentamente. JALED saca un cigarrillo y lo enciende. TOMÁS mira asombrado a NURIA, que le responde con gestos como si no pasara nada.)

TOMÁS: ¿Qué? ¿A él no le vas a decir nada de que fume dentro?

NURIA: Son sus costumbres.

TOMÁS: ¿Cómo que sus costumbres? ¿Y qué pasa con tus costumbres? Es tu casa.

NURIA: Está muy alterado, ¿no lo ves?

TOMÁS: ¿En serio? ¿Porque esté muy alterado le vas a consentir...?

JALED: Pasa nada. Buede ir a otro lado si molista.

(JALED se va al lado del mostrador.)

TOMÁS: Explícame por qué no debo detenerle.

NURIA: ¿Qué dices?

TOMÁS: Coincide con la descripción de un sospechoso.

NURIA: No coincide con la descripción de ningún sospechoso, no es un...

TOMÁS: ¿Ah, no? Árabe, pantalón vaquero, camiseta blanca.

NURIA: Cualquier árabe puede encajar en esa descripción.

TOMÁS: Es la mejor que tenemos por ahora.

NURIA: Te estoy diciendo que es amigo mío.

TOMÁS: ¿Amigo de qué? ¿Desde cuándo?

(NURIA ignora la pregunta y se sirve más vino. Hace también por servirle a TOMÁS, pero él tapa su copa con la mano.)

Que quién es, Nuria, que quién es y qué está haciendo en tu casa.

NURIA: Ya te he dicho que eso es cosa mía.

(Bebe.)

TOMÁS: No, ahora también es cosa mía.

NURIA: Esta es mi casa.

TOMÁS: Y este es mi trabajo.

(TOMÁS saca la placa de policía y la pone en la mesa. NURIA la coge.)

Dame eso.

NURIA: Cuando te vayas. O traes una orden judicial o te haces a la idea de que estás aquí

como amigo.

TOMÁS: Mira, Nuria, déjate de tonterías. Estoy en Barcelona porque estábamos en alerta antiterrorista, ¿vale? Y ahora ya sabemos por qué.

NURIA: Jaled no es un terrorista.

(Entra JALED. Silencio. NURIA esconde precipitadamente la placa en un cajón.)

¿Más vino?

(TOMÁS, sorprendido, coge su copa y asiente.)

TOMÁS: ¿Seguro que no quieres una copa tú también?

JALED: No buede biber alcohol.

TOMÁS: Ah, claro, perdona, tu religión...

JALED: No es riligión. En Europa... pero yo no buede. Yo infermo del... *(se señala el riñón.)*

TOMÁS: ¿Del riñón? ¿Tan joven? Bueno, tú te lo pierdes. Es del Penedés.

(Toma un trago de vino.)

NURIA: Tú también tenías problemas de riñón, ¿no?

TOMÁS: Pues sí, qué buena memoria. Pero estuve... en tratamiento y... me curé.

(Bebe otro trago.)

Bueno, Kaled...

JALED: Jaled.

TOMÁS: Galed, ya que no nos vas a decir de dónde vienes, ¿de qué equipo eres?

NURIA: Tomás...

TOMÁS: ¿Qué pasa? De algo tendremos que hablar, ¿no? ¿Te gusta el fútbol, Galed?

(Pausa.)

JALED: Sí, mi gusta.

TOMÁS: ¿De qué equipo eres?

JALED: Di Barça.

TOMÁS: ¿En serio? Eso sí que no me lo esperaba. *(Coge las servilletas de nuevo.)* Entre uno y la otra...

JALED: Antes yo juega mucho.

TOMÁS: ¿Dónde jugabas?

JALED: En... Siria.

TOMÁS: Ya, hombre. Me refiero a en qué posición.

JALED: Dilantero. A mí mi gusta...

(Hace el gesto de chutar).

Shoot.

TOMÁS: Sí, disparar es muy bonito. Descarga bastante.

JALED: Yo mejor goliador de mi equipo.

TOMÁS: Claro, y yo del mío. Es lo que tiene no poder comprobarlo, ¿verdad?

JALED: Yo no intiendo.

NURIA: *(Simultáneamente al parlamento de JALED.)* Tomás, basta.

(Pausa.)

TOMÁS: Que cuántos goles marcabas por temporada.

JALED: Muchos.

TOMÁS: Ya. *(Bebe.)* Y dime, ¿de qué parte de Siria eres exactamente?

JALED: De Kurdistán.

TOMÁS: Ah, así que eres kurdo.

JALED: Sí.

TOMÁS: *(A NURIA.)* Los pobres, a ellos la guerra ni les iba ni le venía, y mira.

JALED: Nosotros lucha por nuestra tierra.

TOMÁS: Ya, ya. Y dime, ¿qué piensas tú de tu religión?

JALED: ¿Qué tú piensas de tuya?

TOMÁS: Que es un engaño bobos, pero nadie mata por ella.

JALED: Yo también no mata por ella.

(Sale a enchufar el móvil y se queda mirándolo.)

NURIA: ¿A qué ha venido eso, Tomás?

TOMÁS: Nuria, ya sé que esta es tu casa, pero esto no es un juego, ¿vale? Dime de dónde ha salido este tío.

(Pausa.)

Como amigo.

(Pausa larga.)

NURIA: Jaled es un refugiado. Me lo traje de Atenas a principios de verano.

TOMÁS: ¿Cómo que te lo trajiste?

NURIA: Estaba en el campamento. Lo conocí el verano pasado y le cogí cariño. Poco a poco

la cosa fue a más y este verano se dio la oportunidad.

TOMÁS: ¿Cómo que se dio la oportunidad?

NURIA: Pues eso, que con un pasaporte que consiguió...

TOMÁS: ¿Has atravesado una frontera con un refugiado sirio con pasaporte falso?

NURIA: Dos.

(Pausa.)

Hubo que salir de Grecia y luego entrar en España. Salir de Atenas fue fácil, pero en Barcelona lo pasamos muy mal.

(Pausa.)

Estábamos en la fila, cogidos de la mano.

(JALÉD deja el móvil, entra en la escena y coge a NURIA de la mano.)

Este lo único que sabía decir es...

JALÉD: ...¿tienes hambre?

NURIA: Y venga a apretarme la mano, que me la iba a arrancar.

JALÉD: ¿Tienes hambre?

NURIA: Cállate, loro. Nos habíamos puesto en esta fila porque había un guardia de seguridad. En la otra había un policía.

(TOMÁS hace de policía. La fila avanza. TOMÁS se cambia de sitio.)

Y en un momento, mientras la fila avanza, coge el policía y se cambia a nuestra fila.

JALÉD: ¿Tienes hambre?

NURIA: No sabía decir otra cosa. Y la mano que me reventaba. Y entonces siento que me llaman por detrás y por poco me desmayo.

(Pausa.)

Me giro y veo a una señora con cara de pocos amigos y me dice: se te ha caído esto. Y me da el pasaporte de Jaled.

TOMÁS: ¿El falso?

NURIA: Claro, el falso. ¿Cuál va a ser? Y mira, yo empecé a sudar, pero dije: respira, tienes que respirar, y Jaled...

JALÉD: ¿Tienes hambre?

NURIA: ¡No, no tengo hambre! ¿Quieres callarte ya?

(Entregan el pasaporte a TOMÁS, que lo mira detenidamente. Luego estudia a JALÉD)

un rato muy largo. JALED aprieta la mano de NURIA más fuertemente. Finalmente, TOMÁS asiente con la cabeza y le devuelve el pasaporte. Nuevo cambio de luces. JALED vuelve a mirar su móvil.)

TOMÁS: Así que pasasteis.

(NURIA asiente.)

Y ahora vas y lo metes en tu casa.

NURIA: No vive aquí siempre. Va y viene.

TOMÁS: ¿Va y viene a dónde?

NURIA: Tiene varios amigos y se queda en casas diferentes. Hoy no se suponía que tuviera que venir, pero ha debido tener alguna historia que...

TOMÁS: Ya me imagino.

(Pausa.)

(JALED vuelve. Coge su tabaco y se lía otro cigarrillo.)

¿Sabes de lo que me estoy acordando? Me estoy acordando de cuando fuimos a la playa de... ¿dónde era? En el Cabo de Gata. Sí, allí. ¿Te acuerdas del perro que recogimos? Se te metió en el coño recogerlo y lo metimos en el coche. Tenía una pinta el perro... pero a ti se te metió en el coño y lo cogimos.

NURIA: Cabo.

TOMÁS: Sí, Cabo le pusiste. Pero le tendríamos que haber puesto "Golfo". Cómo nos puso el coche de garrapatas.

NURIA: Yo me estoy acordando de otro viaje. Estábamos en Granada. Esa mañana habíamos ido a ver la Alhambra, y estábamos paseando por el Albaicín. Compramos un zumo en una tienda. Era un zumo grande, de litro, y compramos también unos bocadillos. Estábamos en una plaza muy tranquila, solo había unos chavales con un perro sentados en otro banco. Había un grafiti del niño de las pinturas, ¿sabes qué plaza te digo? Recuerdo que ya habíamos terminado y tú ofreciste el zumo que nos quedaba a los chavales. Les dijiste: ¿queréis zumo, que lo vamos a tirar? Así se lo dijiste, sin pensar, y ellos te miraron de arriba abajo y te respondieron que no querían sobras. Cómo se pusieron, por poco no te acabaron escupiendo.

TOMÁS: No eran garrapatas, ahora que me acuerdo. Las garrapatas se ven, pero esto... esto era distinto, estaba dentro de la piel. Esto era... escabiosis.

(Pausa.)

Sarna, vamos. Ahora ya podemos llamarlo por su nombre. Eran unos bichitos que ni siquiera se veían, pero cómo picaban.

NURIA: Les entiendo, a mí también me habría molestado.

TOMÁS: Tuvimos que desinfectar el coche entero. Y al pobre perro hubo que sacrificarlo, claro. Todavía me acuerdo de cuando lo llevamos al veterinario. Nos miraba como si no hubiera hecho nada.

(Se rasca.)

Joder, es pensarlo y me pica todavía.

(Pausa.)

NURIA: ¿Del grafiti no te acuerdas? Era un mural precioso, de un pájaro. Decía “los pájaros también lloran”.

TOMÁS: Es que los animales...

NURIA: Era precioso.

TOMÁS: Los animales son imprevisibles. Yo por eso no quiero animales en mi casa. A mis hijos se los tengo prohibidos.

(Pausa breve.)

NURIA: Estoy pensando apuntarme a clases de pintura. Así le podría dar a esto un toque con mis cuadros. Aquí en esta pared podría poner algo cálido. Porque los puzzles están bien, pero me gustaría que fuera algo más...

TOMÁS: *(Mirando a la pecera.)* Los animales están bien en su lugar de origen.

NURIA: Algo más... mío.

(JALÉD va al otro lado del mostrador. Fuma de nuevo.)

TOMÁS: Nuria, al menos me tienes que dejar interrogarle.

NURIA: ¿Qué? No, no vas a interrogarle. Hazte a la idea de que tiene asilo político.

TOMÁS: Los terroristas no pueden pedir asilo político.

NURIA: Te he dicho que no es un terrorista. Es un refugiado. Y además...

TOMÁS: Y además te lo follas.

NURIA: Pues sí.

TOMÁS: Este es el que no querías contarme, ¿eh?

NURIA: Tú no has venido a comprar sillas, ¿no?

(Silencio. Suena el móvil de TOMÁS.)

TOMÁS: ¿Sí?

De acuerdo.

No. Nada raro. Por aquí todo en orden.

(Se aparta a la zona del mostrador.)

Pero necesito la posición de los cordones.

(Mira a JALED, que se va despacio a la trastienda, sin dejar de mirar a TOMÁS.)

Ya lo sé, pero es para evitar riesgos.

Joder, ya lo sé, te he dicho que ya lo sé pero...

Pásame con jefatura.

(Enciende un cigarrillo mientras espera. Se sienta en una de las sillas que ha comprado.)

(JALED se acerca con urgencia a NURIA.)

JALED: ¿Quién es Tomás?

NURIA: ¿Tomás? Ya te lo he dicho. Un amigo.

JALED: Ya sé, pero, ¿qué trabajo Tomás?

NURIA: ¿Por qué me preguntas eso, Jaled?

JALED: Tomás muchas preguntas. ¿Qué trabajo Tomás, Nuria?

(Pausa. NURIA agacha la cabeza.)

¿Qué trabajo?

NURIA: Es... abogado.

JALED: ¿Abogado?

NURIA: Sí. Por eso pregunta tanto. Y además es normal que pregunte, viendo como has llegado. ¿De dónde venías así?

JALED: Ya te dice. Broblima con bolicía. Yo siempre habla con un bolicía para ayudar, y hoy yo dice que no sabe nada, piro él no cree. Él bregunta también por ti.

NURIA: ¿Por mí?

JALED: Sí. Dice que tú relacionada con gente no buena.

NURIA: ¿Y tú qué le has dicho?

JALED: Nada. Yo dice tú buena conmigo. Yo confía en ti. Luego él no cree y grita. Yo sale corriendo.

NURIA: ¿Pero te han hecho algo?

JALED: No. Yo corre hasta aquí.

NURIA: Menos mal.

(Le acaricia la cara.)

¿Quieres té?

JALED: Sí. Yo prepara.

(JALED se acerca a la cocina, abre un cajón y encuentra la placa. Se la guarda.)

TOMÁS: *(En el mostrador.)*

¡Joder, que necesito las posiciones de los cordones! ¿Cómo coño se supone que voy a colaborar si no sé por dónde salir de la zona, me cago en la hostia?

JALED: ¿Por qué tú mi mientes?

NURIA: *(Agacha la cabeza.)* Porque quiero que estés tranquilo.

JALED: Yo tranquilo, pero ¿por qué bolicía en tu casa, ya Nuria? Tú dice a mí que no bolicía.

NURIA: No sabía que iba a venir. Es un antiguo... ha sido casualidad.

JALED: ¿Casualidad? Yo no cree en casualidad. Bolicía nunca casualidad.

NURIA: Pero no tienes que preocuparte. Tomás nunca...

JALED: Sí, yo sí mi briocupa.

(Se acerca a la puerta.)

NURIA: Jaled.

JALED: Yo vuelve.

(JALED sale. NURIA se bebe el té.)

TOMÁS: ¡Gracias!

(TOMÁS termina su llamada y vuelve.)

¿Y el moro?

NURIA: Jaled se ha ido.

TOMÁS: ¿Cómo que se ha ido?

NURIA: Ha dicho que se tenía que ir.

TOMÁS: No lo entiendes, ¿verdad? No, no eres consciente de la situación. Ahí fuera hay gente muerta tirada en la calle. Un montón de turistas esparcidos por los suelos como si fueran animales. Y han sido... Y hemos tenido, tú has tenido aquí a un musulmán que coincide al cien por cien con la descripción de un terrorista. Y le has dejado que se vaya.

NURIA: ¡Jaled no es un terrorista!

TOMÁS: ¿Entonces por qué se ha ido?

NURIA: No lo sé. No le pido una explicación de cada movimiento que hace.

TOMÁS: ¿De verdad? ¿Ni siquiera en estas circunstancias?

NURIA: Prefiero que la gente se sienta libre en mi casa. Si no me cuenta algo, tendrá sus razones para hacerlo.

TOMÁS: ¿Te estás escuchando?

NURIA: Claro que me estoy escuchando. Y me reitero. Jaled es una persona que está muy lejos de su casa por un motivo muy feo. No está aquí porque quiere, y eso ya es bastante duro.

Tienes que dejarle sus momentos de intimidad, sus secretos...

No puedes pretender vigilarle las veinticuatro horas como si fuera...

(Mira la pecera.)

TOMÁS: ¿Y a ti no te parece un poco raro que no le dé miedo salir a la calle? ¿Ni siquiera un poquito?

(Pausa.)

Dime qué te dijo antes de irse.

(Silencio.)

Nuria...

NURIA: Se enteró de lo que... eres.

TOMÁS: ¿Le has dicho que soy guardia civil?

NURIA: No ha hecho falta. Tu actitud se lo ha dejado bastante claro.

TOMÁS: Venga, no me jodas. ¿Y qué hizo al enterarse?

NURIA: Se enfadó y dijo que tenía que irse.

TOMÁS: ¿Te das cuenta? Está claro que...

NURIA: Puede tener mil razones para irse. No tiene papeles, ¿vale? Todavía no tiene el estatus oficial de refugiado. No se fía de nadie, y menos de la policía.

TOMÁS: Claro, tiene miedo de que lo llevemos a inmigración, ¿no te jode?

NURIA: ¡Tiene miedo de todo!

TOMÁS: Tenías que haberle retenido.

NURIA: Tomás, mírame.

(Se miran.)

Jaled no es un terrorista.

TOMÁS: ¿Cómo lo sabes?

NURIA: Lo sé. Lo siento. Cuando me toca, cuando me mira, cuando me habla... por el amor de dios, es un crío. No tiene...

TOMÁS: Eso no tiene nada que ver. Precisamente a los que captan es a los más jóvenes. Tenías que haberle retenido.

NURIA: Yo no retengo a nadie.

TOMÁS: Joder, tenía que haberle detenido yo. A saber dónde puede estar ahora.

NURIA: Cuando vuelva se lo preguntas.

TOMÁS: Como que va a volver.

(Pausa.)

NURIA: Entonces, según tu teoría refinada, si vuelve, querrá decir que es inocente. Porque si hubiera hecho algo malo no se atrevería a volver, sabiendo que eres...

(Pausa.)

TOMÁS: No va a volver.

(Pausa larga.)

NURIA: ¿Tienes hambre?

(Se escucha la música de los vecinos. TOMÁS mira al techo.)

OSCURO

CUADRO 2

Un rato más tarde. Algunos restos de comida en la mesa. NURIA está haciendo una cesta de mimbre. TOMÁS está a su lado, atento al trabajo de artesanía.

NURIA: ¿Entonces cómo es la historia? ¿El policía está muy implicado en un caso y su mujer se cansa de pasar las noches sola en casa?

TOMÁS: Pues sí, más o menos es así. ¿Y tú, cómo es la historia? ¿El pobre niño angelical al que hay que descubrirle las bondades de Occidente, empezando con la libertad sexual de las mujeres?

NURIA: Toma, anda, sigue tú.

(Le da la cesta a TOMÁS.)

Ahora tienes que ir pasando esta tira por todas las varillas, ¿ves? Una por delante, una por detrás. Venga.

TOMÁS: Una por delante, una por detrás.

(NURIA le mira.)

Lo has dicho tú, no yo.

NURIA: Si no te lo vas a tomar en serio no gasto mimbre.

TOMÁS: No, no, venga. Una por delante...

NURIA: No es fácil, ¿sabes?

(Pausa.)

No es fácil... la cultura... y yo ya lo sabía, pero es que a veces...

(Pausa.)

El otro día...

(Pausa. Vuelve a mirar.)

El otro día se levanta y me dice que ya no vamos a follar más. No me lo dice así, claro, pero el resumen era ese. Me dice... me va a dar un beso y en vez de dármelo en la boca me lo da en la cara. Y me dice: Es que si te lo doy aquí, cuando comas se te va. Pero aquí se te queda. Y yo me tengo que reír, pero en realidad me cabreo, y cuando me ve cabreada me dice: ¿Por qué no te haces musulmana?

(Pausa.)

¿Te das cuenta? *(Se fija en TOMÁS.)* ¿Qué haces? Ya la estás liando. La has metido dos veces seguidas por detrás. Si es que no estás pendiente.

TOMÁS: Estoy pendiente de la historia.

NURIA: ¿Y qué piensas?

TOMÁS: Pues que tampoco es para tanto. Si no quiere, pues no quiere.

NURIA: Pero es que no es que no quiera, ¿me estás escuchando? Él... querer, quiere, vamos, que se levanta... que quiere, vamos, pero luego se raya y para. Y digo yo... para eso no empieces, ¿no?

TOMÁS: Pues también. Visto así...

NURIA: Ahora tienes que cerrarlo. *(Le da otro trozo.)* Toma, ponle esto encima.

TOMÁS: Ya...

NURIA: ¿Qué?

TOMÁS: ¿Qué... qué?

NURIA: Que qué piensas.

TOMÁS: Que sí.

NURIA: Que sí, ¿qué?

TOMÁS: Que claro, que hay que cerrarlo.

NURIA: De eso no, y además lo estás cerrando mal. Mira.

(Le corrige.)

De lo otro. De lo que te estoy diciendo.

TOMÁS: Pues que no entiendo que no quiera follar. Yo...

NURIA: Por la religión, Tomás, por la religión. No quiere por la religión.

TOMÁS: Pues me parece muy mal, te lo estoy diciendo.

NURIA: ¿Te parece muy mal que desoiga sus costumbres de un día para otro?

TOMÁS: Hombre...

NURIA: Yo entiendo que él está conflictuado, porque claro, querer, quiere.

TOMÁS: Querer, seguro que quiere.

NURIA: Mira, Tomás, o me discutes un poquito o esto no avanza, ¿vale?

(Le quita la cesta. Deshace los últimos pasos mal hechos por Tomás.)

Lo que yo quiero decir es que él se tiene que ir abriendo poco a poco, eso es normal, pero que los avances que ya hemos hecho no los deshaga al primer ataque de fe. Que estamos

en Europa, coño, y aquí no estamos en la Edad Media como en...

(Le devuelve la cesta.)

Toma.

TOMÁS: *(Rechaza la cesta, la pone encima de la mesa de forma brusca.)*

Mira, paso, esto de la artesanía no es para mí. Además, que lo primero que te he dicho era lo que pensaba, que si el chaval no quiere follar, pues qué le vas a hacer.

NURIA: No es un chaval.

TOMÁS: No, los cojones. Es un señor, si te parece. Cuando te conviene es un crío y cuando no te conviene, un adulto.

NURIA: Ha vivido mucho.

TOMÁS: Pues entonces ya está. Entonces tiene en vez de dieciocho, ¿qué? ¿Veinte?

(Se escucha la puerta.)

¿Quién es?

NURIA: Te lo dije.

(Entra JALED. TOMÁS se abalanza sobre él. Le agarra y le inmoviliza. NURIA intenta evitarlo, pero no tiene fuerza suficiente.)

TOMÁS: ¿Dónde has estado?

NURIA: ¡Déjale!

TOMÁS: ¡Quita! ¡Dime dónde has estado!

JALED: ¡Yo habla con bolicía!

TOMÁS: ¡Ahora estás hablando con la policía, desgraciado! ¡Dime dónde has estado!

JALED: Yo estado habla con bolicía. Yo explica a él.

(TOMÁS le aprieta más.)

Yo chivato.

TOMÁS: ¿Eres un confidente?

JALED: ¡Sí! Yo ayuda bolicía bueno que ayuda mí.

TOMÁS: ¿Y qué coño sabes tú para contarle a la policía un día como hoy?

(NURIA ha empezado a grabar la escena con el móvil.)

NURIA: ¡Tomás, basta!

TOMÁS: Nuria, por favor, apaga eso.

NURIA: Déjale en paz.

(TOMÁS suelta a JALED.)

Nos vamos a dejar de violencia de una vez, ¿vale?

(TOMÁS se va hacia la puerta. JALED se sienta. Hay un rato de silencio. JALED, que sigue alterado, repara en la cesta y continúa el trabajo con habilidad.)

TOMÁS: Míralo, qué bien se le da. Una por delante y una por detrás.

JALED: Nuria mi insiña.

TOMÁS: Sí, Nuria tiene mucha paciencia.

(NURIA mira a TOMÁS.)

(JALED continúa con la cesta un poco más hasta que no sabe seguir.)

JALED: ¿Ahora?

NURIA: Ahora ponle la tapa. Una vez que lo cierres, puedes guardar ahí lo que quieras. Fruta...

TOMÁS: Cerdo.

(NURIA le mira.)

O conejo, qué sé yo. Lo que quieras. Te va a quedar una caja de puta madre.

NURIA: Muy bien, ahí está. Cerrada. Ahora la tienes que dejar un rato en agua para que se ensanche y no se deshaga.

JALED: ¿Dónde?

NURIA: *(Le señala el acuario.)* Aquí. Ya verás, vas a tener una cesta preciosa.

JALED: *(Mirando la cesta flotar, como ausente.)*

Yo viene en barco igual que cesta.

(Pausa.)

Igual, pero con gente dentro. Mucha gente.

(Coge dos muñecas de trapo y las pone dentro de la cesta.)

Todas personas... Mucho dinero por una persona. Y el agua... *(Mueve el agua un poco.)*

El agua... enfadada. Pero pirsonas no todas fuertes y algunas... *(Mueve la cesta y una muñeca cae al agua.)*

(Pausa.)

Y barco no parar. No nunca parar. Barco siempre adelante. Capitán más enfadado que mar. Capitán...

(Muy serio, imita al capitán al timón de una patera.)

Y gente callar. Amigos gritan pero gente callar. Mar enfadado.

TOMÁS: Por favor.

NURIA: ¿De verdad no te puedes poner ni por un momento en su lugar? Imagínate que eres tú el que estás en el mar.

TOMÁS: Es que no me lo tengo que imaginar.

(Se acerca al acuario.)

No me lo tengo que imaginar porque he estado. He estado destinado en el mar.

(Mueve el agua y va mojando la cesta. Mientras habla, va provocando olas que mueven la cesta cada vez más.)

He visto cómo esa gente llega en manadas a hacer por cuatro duros el poco trabajo que hay. He visto hordas queriendo llegar a la costa para desaparecer tierra adentro y meterse aquí con nosotros, pero ¿sabes lo que pasa?

(Saca la mano del agua.)

Que luego esta gente no se adapta. Esta gente llega y se pone a fumar en los sitios sin preguntar, se ponen a rezar ocho veces al día y a los dos meses van y piden una mezquita y nosotros se la hacemos, porque nosotros somos gilipollas y nos creemos que la gente puede aprender, pero esta gente no aprende, porque vienen de serie muy bien programaditos.

(Hunde la cesta.)

Si un chaval, prácticamente un adolescente, no es capaz de olvidarse de la religión para echar un polvo, imagínate uno que venga con ganas de matar, que no son pocos, porque esta gente son así, no serán todos, pero con que algunos se cuelen...

(Saca la cesta y se la tira a JALED, que la agarra, salpicando la camiseta.)

...ya la tenemos liada.

NURIA: Tomás, no te voy a consentir que...

TOMÁS: ¿Qué?

(Se miran. Silencio.)

JALED: Yo no viene aquí a rezar cinco veces por día.

(Deja la cesta de un golpe al lado del acuario.)

Yo viene a comer tres.

(JALED coge su tabaco y se va al mostrador a liarse un cigarrillo.)

(TOMÁS y NURIA se vuelven a mirar. Silencio. NURIA vuelve a coger la cesta, la

escurre un poco y trata de ponerle la tapa.)

TOMÁS: De todas formas, es una mierda de cesta.

(Pausa.)

Ni siquiera flota bien.

(Silencio.)

(JALÉD fuma fuera. NURIA vuelve a su puzle. TOMÁS bebe café.)

Estoy pensando una cosa, Nuria.

(Pausa.)

¿Qué mar ha atravesado? ¡Dime qué mar ha atravesado para ir desde Siria hasta Atenas!

NURIA: El Mediterráneo.

TOMÁS: No, el Mediterráneo no puede ser. Ha venido por tierra. Ha atravesado Turquía. ¿Por qué coño se inventa esa mierda de la patera?

NURIA: ¿Tú qué coño sabes por dónde ha venido?

TOMÁS: Exacto, no lo sé, y tú tampoco lo sabes, tú tampoco...

(Entra JALÉD. NURIA, alterada, se pone con el puzle para disimular.)

¿Sabes cuál es tu problema? Que te crees que todo el mundo es bueno. Tú tienes esa idea en la cabeza de que el hombre es bueno por naturaleza, y que es la sociedad la que lo corrompe. No, no, y tienes razón. La verdad es que yo también pienso así, la diferencia entre tú y yo es que yo entiendo que la sociedad... que hay gente que no se puede librar de la sociedad. Entiéndeme, con la sociedad me refiero a su entorno. Hay gente que vive en un entorno muy hostil, muy muy hostil, y esa gente no tiene más remedio que volverse hostil. La gente que lo pasa mal acaba haciéndolo pasar mal. Los niños... los niños maltratados se convierten en maltratadores, está comprobado, los abusados abusan, es así, es algo que está más que estudiado. Es un... Es una...

(Pausa.)

Ese puzle, por ejemplo, la pieza que te falta ahí abajo... Mira todas las de su alrededor, ¿cómo son? Son marrones, porque estás componiendo el suelo, ¿verdad? La tierra... es bonito el puzle, por cierto. Ese hijo de puta de Van Gogh pintaba bien. Estaba como una puta cabra, pero pintaba bien, el cabrón, hay que reconocerlo. Pintaba bien. *(Pausa.)* Bueno, el caso es que te falta una pieza para terminar el suelo, y las piezas de alrededor son todas marrones,

¿no? Pues por eso precisamente la pieza que te falta, que es la que va entre todas esas piezas marrones, también tiene que ser marrón, porque si no, no encajaría.

(Pausa.)

Tú puedes querer poner ahí una pieza azul, o poner la pieza marrón en el cielo, pero no va a encajar, porque por más que lo intentes, el cielo es azul y el suelo es marrón, y si pones una pieza marrón en el cielo, te cargas el cielo y además dejas un hueco en el suelo, y el hueco en el suelo... bueno está, puede que si el fondo... si el color de la mesa es parecido... no se note, pero el marrón... la pieza marrón en medio del cielo, es que eso no....

(Pausa.)

Tu problema... tu problema es que te crees que todo encaja con todo, que nadie se va a fijar, pero la gente, la gente con la que vives se fija, y tienen sus motivos, claro que tienen sus motivos, porque no es una cuestión de color, no es una cuestión de estética, es una cuestión de... pertenencia, de estropear todo el cuadro, de estropear el cielo.

(Pausa.)

El cielo es azul, el suelo es marrón y la sociedad hace que el hombre se vuelva un hijo de puta.

(Pausa larga.)

NURIA: ¿Sabes por qué me gustan los puzles? Porque me relajan. Me relaja pararme ahí, mirar todo ese caos y pensar: dentro de un rato, no sé cuánto, hay que tener paciencia, pero dentro de un rato, si le dedico el tiempo necesario y pongo atención, dentro de un rato, un día o una semana, todo... todo estará en su sitio.

(Pausa.)

A veces... a veces hay una pieza que se me resiste, una pieza que no sé dónde va pero... ¿Sabes?, es que a mí los puzles me gusta hacerlos sin mirar la foto de la caja. Aunque tarde más. Porque la foto de la caja te despista. Tú te crees que te ayuda, pero la foto... la foto es una dictadura, es una forma de obligarte a imitar lo que otro ha pensado por ti.

(Pausa.)

He descubierto una cosa sobre estos puzles. Estos puzles vienen todos con algunos defectos de fabricación. Son unos defectos un poco raros, porque si piensas en un defecto de fábrica lo primero que piensas es que las piezas no encajan bien unas con otras o algo así, pero el defecto de estos puzles es justo el contrario. El defecto, que para mí es maravilloso, es que a

veces muchas piezas tienen la misma forma.

(Pausa.)

Ellos... los fabricantes se esfuerzan en intentar que las piezas sean todas diferentes, pero no son capaces, las máquinas... no son capaces... Siempre vienen diez o doce piezas que son iguales, y son como... comodines... que pueden ir en cualquier parte y encajan perfectamente. Quizá no de color, quizá no de dibujo, pero a mí eso me da igual, porque como no miro el dibujo, no me importa que el suelo tenga un trozo de cielo, porque en realidad, si las piezas tienen la misma forma, si las piezas son... iguales, entonces encajan donde sea, y a mí el color me da igual, lo que me importa es la forma. Y si las piezas encajan, el color va a quedar bien. Porque lo bonito de los puzzles es mezclarlo todo.

(Pausa. Examina las pocas piezas que le quedan. Coge una y se la enseña.)

¿Ves? Esta pieza marrón, por ejemplo. He descubierto que es exactamente igual que este hueco que se me ha quedado en el cielo. En el mundo ideal de los fabricantes no debería encajar, pero resulta que encaja y, si la coloco ahí, mira el trazo, mira cómo queda, ¿ves? ¿No parece un pájaro? Es lo bueno de Van Gogh, que da pinceladas gruesas, porque el contraste es lo que hace que las cosas parezcan lo que son, y por eso un trozo de tierra puede convertirse en pájaro.

(Pausa.)

Solo hay que dejarle un huequecito en el cielo.

(Coloca dos o tres piezas que le quedan y termina el puzzle.)

Ahora hay que llevarlo a enmarcar, que lo voy a poner en el salón.

(Se levanta.)

Ya verás la luz que va a traer a esta casa.

TOMÁS: Bueno, ya está bien.

(TOMÁS se levanta, tira el puzzle al suelo y coge a JALED de la solapa.)

¿Qué mar atravesaste?

JALED: ¿Qué?

TOMÁS: Que qué mar has atravesado. Que qué mar has atravesado tú para ir de Siria a Grecia.

(Pausa.)

Que quién eres.

JALED: Mi llamo Jaled Tarek Al-Bidrán. Y soy di Yemen.

NURIA: ¿Qué?

TOMÁS: ¿Cómo que de Yemen?

JALED: Yo huye por birsicusión bolítica biro mi familia no tiene dinero. Yo sale de Yemen con mafia.

TOMÁS: ¡Deja de decir mentiras, pedazo de cabrón! ¡Deja de decir putas mentiras!

(Le zarandea violentamente.)

JALED: Yo no dice mentiras. Yo dice toda verdad.

TOMÁS: ¿Ah, sí? ¿Y con qué dinero pagaste a la mafia?

JALED: Frontera Arabia Saudita y Egipto yo pasa con dinero de mi familia. Poco dinero, gasto todo. Luego en barco...

TOMÁS: ¿Luego en el barco qué? ¿Cómo coño te dejaron montarte en ese barco que iba tan lleno si no tenías un puto duro? ¡No te lo inventes, cabrón, contesta!

JALED: Una pirsona de mafia sabe mi caso...

TOMÁS: Y se apiada de ti.

NURIA: Déjale hablar.

TOMÁS: No hace más que inventarse mentiras. ¿Tú te crees que las mafias son oenegés? Las mafias cobran en efectivo. Y la única forma de que no te cobren es que sirvas a sus intereses. Muchas están ligadas al terrorismo. ¿No ves que todo encaja? ¿Qué carajo podía ofrecerles si no un niñato como este sin un euro en el bolsillo?

JALED: Yo ofrece esto.

(Se levanta la camiseta y muestra una cicatriz a la altura del riñón.)

(Largo silencio.)

(TOMÁS se separa de JALED, se sienta en la cama y se pone a fumar.)

(NURIA se acerca a JALED.)

Ellos mi lleva a Atenas después di obirasiión. Cuando mi recupero mi dejan en centro refugiados y mi dice que mijor yo rompe basaborte y dice que soy sirio. Yo no querer mentira pero él dice que gente en Euroba no sabe quién yemení quién marroquí, que gente en Euroba no sabe y Siria todo el mundo ayuda borque está televisión. Piro gente en Euroba ayuda también no a Siria. Gente siembre quiere algo por cambio.

(NURIA abraza a JALED. Largo silencio. Suena el móvil de TOMÁS, que lo mira.)

TOMÁS: Ahora.

(TOMÁS deja el móvil en el suelo.)

(Silencio.)

(Comienza a sonar la música de los vecinos, muy suavemente. Despacio, NURIA se separa de JALED, se levanta y prepara la cama. Cuando la tiene preparada, coge a JALED de la mano y lo acuesta. Luego hace lo mismo con TOMÁS. Ninguno opone resistencia. Cuando están los dos en la cama, se acerca al acuario y le da de comer a los peces.)

NURIA: ¿Tenéis hambre? Tomad.

(Pausa.)

Si no les doy de comer, se devoran entre ellos. Son como...

¿Veis? ¿Veis el grande? Uno diría que se comería a todos los demás. El grande se come al chico, es lo que se dice, ¿no?

(Pausa breve.)

Pues no, el grande no tiene dientes. Solo come esta mierda de comida. No le gusta la... no le gusta.

(Pausa)

Pero ese pequeño, el de las rayas negras... ese, si se pasa dos días sin comer...

(La música de los vecinos sube de volumen. NURIA suelta el bote de comida y se acuesta entre TOMÁS y JALED.)

(Baja la luz y la música se va difuminando. Los tres duermen. Algo después, JALED se levanta y, con mucho sigilo, se acerca al móvil de TOMÁS. Lo mira unos segundos y lo deja donde estaba. Mientras se pone los zapatos, NURIA se despierta y le ve. JALED se dirige a la puerta, pero se da la vuelta un momento y encuentra la mirada de NURIA. Se miran en silencio. Luego los dos asienten con la cabeza. Pausa. JALED sale. NURIA se queda unos instantes mirando a la puerta y luego se vuelve a dormir. La luz baja un poco más. Pausa. TOMÁS abre los ojos, se incorpora un poco y mira a su alrededor. Luego se vuelve a tumbar y pasa el brazo por encima de NURIA.)

OSCURO

CUADRO 3

Al día siguiente. TOMÁS y NURIA en la cama, recién despertados.

NURIA: Hoy he tenido un sueño.

(Pausa.)

TOMÁS: ¿Sabes por qué me separé de mi mujer?

(Pausa.)

NURIA: Estaba en un globo.

TOMÁS: No tuvo nada que ver con el trabajo.

NURIA: Bueno, no estaba en un globo, estaba en una playa.

TOMÁS: Fue por una enfermedad.

NURIA: Estaba en una playa y había un tipo en una colchoneta hinchable.

TOMÁS: Hay personas que no soportan que su pareja esté siempre enferma y se acaban cansando.

NURIA: No era una colchoneta hinchable normal.

TOMÁS: Pero lo mío fue al revés.

NURIA: Era una colchoneta hinchable muy grande, y había un tipo gordo tumbado.

TOMÁS: Con treinta y cinco años empecé a tener problemas al orinar.

NURIA: Estaba durmiendo la siesta tumbado en la colchoneta. Y la colchoneta volaba.

TOMÁS: Cuando tú me conociste ya los tenía, pero todavía no se habían agravado.

NURIA: Era como una cometa, atada a la arena por un hilo.

TOMÁS: Se me complicó después.

NURIA: Por eso te he dicho antes lo del globo. Porque la colchoneta parecía una mezcla entre cometa y globo.

TOMÁS: Dicen que el estrés influye, pero en realidad da igual, cuando te toca, te toca.

NURIA: Y el tipo gordo estaba durmiendo la siesta encima de la colchoneta.

TOMÁS: Cuando te toca, te toca.

NURIA: En realidad no estaba atada por un hilo, sino por muchos. Los hilos llegaban a todo el contorno de la colchoneta.

TOMÁS: Y a mí se me complicó bastante de un año para otro.

NURIA: Por eso la colchoneta no se torcía y el tipo estaba a salvo, durmiendo plácidamente.

TOMÁS: Cuando mi hija cumplió tres años no pude celebrarlo porque estaba en el hospital, enganchado a la máquina de diálisis.

NURIA: Al principio, la colchoneta estaba volando muy baja y se movía entre la gente.

TOMÁS: O recibía un trasplante o me tendría que pasar la vida así.

NURIA: Ahí todavía era cometa en manos de un niño inexperto, peligrosa para la gente de la playa.

TOMÁS: La lista de espera oscilaba todos los días.

NURIA: Descendía y se acercaba a las toallas de la gente.

TOMÁS: Lo mismo un día bajabas tres puestos y te ilusionabas.

NURIA: Parecía que en cualquier momento iba a caer encima de alguien, aplastándole.

TOMÁS: Pero al día siguiente llegaban cinco casos más graves que el tuyo y volvías a subir.

NURIA: Luego empezaba a volar muy alto. Entonces los hilos se hacían muy largos y la colchoneta era un globo atado al suelo para disfrutar las vistas.

TOMÁS: Los días pasaban y era insoportable.

NURIA: Ahora el que corría peligro era el tipo gordo que dormía la siesta en la colchoneta.

TOMÁS: Un día vino a verme un compañero y me propuso algo.

NURIA: Una pequeña inclinación le habría tirado al vacío.

TOMÁS: No te voy a dar los detalles porque no vienen a cuento, pero la cosa es que hay formas de...

NURIA: Pero él dormía plácidamente.

TOMÁS: En este mundo todo se compra.

NURIA: Sin vértigo.

TOMÁS: Yo tenía algo de dinero ahorrado para comprar un barco de segunda mano. Podía pagar lo que me pedían.

NURIA: Entonces intervine.

TOMÁS: Y lo hice.

NURIA: Me acerqué a él para hablarle.

TOMÁS: Mi mujer se enfadó muchísimo.

NURIA: Seguía en la colchoneta, pero ahora era como una cama dispuesta sobre la roca de una cueva.

TOMÁS: Ella habría preferido tenerme allí enchufado viendo pasar los días.

NURIA: Le desperté y empecé a razonar con él.

TOMÁS: Viendo crecer a mis hijas desde el hospital.

NURIA: No era consciente de que había corrido peligro.

TOMÁS: No.

NURIA: De hecho, quería seguir durmiendo.

TOMÁS: No podía resignarme a eso.

NURIA: Yo le expliqué que tenía que tener cuidado.

TOMÁS: Es curioso.

NURIA: Había estado a punto de llevarse a mucha gente por delante.

(Pausa.)

TOMÁS: Él pagó un barco con un riñón y yo pagué un riñón con un barco.

NURIA: Y de morir él mismo cayéndose al vacío.

TOMÁS: No digo que fuera el suyo.

(Se levanta de la cama.)

NURIA: Ni siquiera entonces mostró el más mínimo atisbo de miedo.

TOMÁS: Por la fecha... Por la fecha no puede ser.

(Coge un par de piezas del suelo.)

NURIA: ¿Tú qué crees que quiere decir?

TOMÁS: Creo.

(Pausa.)

NURIA: Yo creo que significa que veo a los demás volar alto y les quiero hacer bajar a la tierra, porque no me gusta que vuelen más alto que yo.

TOMÁS: Pero... qué importa eso.

(Pausa.)

NURIA: Y utilizo la excusa de que están en peligro para convencerles.

(TOMÁS recoge una a una todas las piezas del suelo.)

TOMÁS: Hay muchas piezas que encajan, ¿no?

NURIA: O quizá soy yo la de la colchoneta y siento que los demás me quieren hacer bajar metiéndome miedo.

Pero la que hablaba con el tipo gordo era yo.

Claro que en mis sueños, todos los personajes soy yo.

TOMÁS: Hay tantas piezas que encajan.

NURIA: A veces me pasa que estoy escuchando la voz de un personaje de un sueño y me sorprende lo que dice.

(Pausa.)

Y luego pienso que también es mi cerebro el que ha generado eso. ¿No te pasa?

(Pausa LARGA.)

(NURIA se incorpora un poco en la cama. Mira su móvil. TOMÁS va a la cocina.)

TOMÁS: Ha habido otro atentado en Cambrills. Han abatido a un árabe.

(Pausa. NURIA se queda mirando el móvil. TOMÁS empieza a preparar café y abre un cajón.)

¿Dónde pusiste mi placa?

(Pausa. NURIA suelta el móvil y se apoya en el suelo como para levantarse y se despereza un poco. TOMÁS hace amago de irse, va hacia la puerta.)

NURIA: Si quieres puedo descambiarte las sillas.

(Silencio. TOMÁS se vuelve.)

TOMÁS: ¿Tienes hambre?

(Se escucha la música de los vecinos.)

OSCURO FINAL

MEMORIA JUSTIFICATIVA

1. PUNTO DE PARTIDA Y OBJETIVOS

*Tal vez para escribir hay que empezar por el principio,
y el principio es cambiar nuestra actitud vital,
cambiarla totalmente,
ya lo sabes,
hay que enterrarse un poco para llegar a las raíces.
(...)*

*Siempre empiezo a escribir sin saber cómo empieza un poema;
pienso mientras escribo,
devanándome,
para cambiar de vida sobre el papel en blanco
igual que el renacuajo un día de suerte se convierte en rana.*

Luis Rosales

1.1. Escribir como punto de partida

Dice Ricardo Halac (2006: 313) que escribimos para decir cosas, pero también para saber qué nos pasa. En mi caso lo segundo predomina sobre lo primero, ya que siento a menudo que los temas complejos me sobrepasan y no me resulta nada fácil expresar opiniones sobre ellos. Hay demasiados ángulos que contemplar y muchos datos que analizar. Por eso me resulta más esclarecedor inventar personajes y verles interactuar para, al final, observar el resultado desde fuera.

Bien, pero, ¿de dónde parto? De una punzada interna¹ que reclama atención, más corazón que pensamiento, más herida sutil² que síntoma evidente. Y a medida que voy desarrollando lo que quiero escribir y va tomando forma la criatura, se me van presentando nuevos interrogantes.

Mi escritura es por tanto ese drenaje –siempre provisional– de una herida invisible. Localizar la herida se vuelve prioritario en el proceso. Para identificarla, dice Alonso de Santos, tenemos herramientas especiales:

La percepción, que descubre perfiles nuevos a una realidad determinada.

La imaginación, que nos permite una interpretación singular y nueva de nuestro contacto con la existencia.

La memoria, pues las cosas no son como son, sino como las recordamos. Alonso de Santos (1998: 25-27).

Dicho de otra manera, miro a mi alrededor con ojos de poeta para luego ampliar y enriquecer las escenas que el mundo me regala con imaginación y algunas experiencias personales. Mirar para asombrarme y comprender³ mi punto de partida y mi objetivo. Y con esa mirada en modo activo, estando en Barcelona me sorprende la muerte de turistas muy de cerca. Han sido

1 Zafra (2013: 81) piensa que hay escrituras e ideas que murmuran cosas al oído, secretos maravillosos, y después nos sorprendemos cuando descubrimos que esos secretos nos venían llamando desde hacía tiempo en nuestra vida.

2 Halac (2006:230) intuye que hay preocupaciones que surcan la atmósfera.

3 “Ayudadme a comprender lo que os digo y os lo explicaré más despacio.” (Machado, 1986: 16)

atropellados por una furgoneta a muy poca distancia de la casa que habito en esos días. La imagen de mi encierro con tanto muerto fuera me impacta y me parece que tiene la potencia necesaria para tirar del hilo. Y aparece Jaled en mi imaginación, y Tomás se convierte en policía, y Nuria se va materializando. Y entonces una mano baila sobre la mesa...

*Y entonces una mano baila sobre la mesa,
una mano cortada,
una mano cortada que se acerca hasta mí para decirme algo,
y me empieza a empujar con su mutilación,
me empuja sin tocarme,
me aprieta contra el sueño para hacérmelo ver más claramente,
para hacérmelo ver despedazado;
y poco a poco empiezo a obedecerla,
y me pongo a escribir,
y me pongo a escribir a borbotones,
con ininterrumpida facilidad,
para marcar la linde que separa la vida en dos mitades,
y saber dónde empieza el corazón. Rosales, (2009:170)*

Pero luego hace falta dar forma a esos delirios, la parte más compleja y trabajosa. Por suerte he dedicado todo el año a adquirir herramientas en el ambiente idóneo.

1.2. El Máster de Escritura Creativa. Seis mil libros y veinte profesores.

Al hablar del punto de partida considero fundamental hablar del Máster. Esta obra es deudora de todos los recursos adquiridos en este año de estudios. Dicen que *lo importante no es pasar por la Universidad, sino que la Universidad pase por uno*. No he sido capaz de averiguar quién firma la cita, pero he podido escuchar en vivo otras muchas tan sabias como esa, empezando por Vicente Luis Mora, que inauguró el Máster diciendo que *para ser escritor hay que haber leído seis mil libros*. Más que la cifra, lanzada claramente para provocarnos, la

preocupación que inmediatamente se me vino a la cabeza fue: Vale, pero, ¿cuáles? La respuesta inevitable es que uno debe confeccionar su propia lista, pero no vienen mal unos cuantos mentores que ya hayan recorrido este camino. Por eso es valioso este posgrado, porque los profesores son ávidos lectores y van recomendando fantásticas lecturas. Justo es reconocer en la memoria de un año valioso que lo que debe esta obra a cada uno.

Agradezco que Carlos Peinado me invitara a salirme de mí mismo y mirar la realidad de otra manera y que José Carlos Carmona me convenciera de la importancia de imitar los estilos de los grandes como un buen artesano en su taller, al tiempo que me instaba a ser honesto. También a Pablo Sánchez subrayar la importancia del tema que escogemos. De María Jesús Orozco me llevo la propuesta de síntesis que me obliga a plasmar la esencia de las cosas en palabras bonitas pero breves, narrar con precisión de cirujano. De José Manuel Camacho, el gusto por la intertextualidad. De Gloria Jiménez he aprendido que mi obra es también un producto que vender, con sus debilidades, fortalezas, amenazas y oportunidades. De Mercedes Cubero, los análisis de cada personaje desde un punto de vista riguroso a partir del big five y sus motivaciones. De Miguel Nieto heredo valiosos cuestionarios a los que someter a mis personajes para que vayan revelándose en cada *beat* dramático. Y Francisco Perales me abrió un mundo al convencerme de la ventaja de la imagen sobre la palabra.

A Emilio González le agradezco un asesoramiento valioso sobre el mundo árabe que convierte la obra en verosímil, su paciencia al releer mis modificaciones obsesivas de escenas que ya él había dado por buenas y la definición del urbanismo literario.

Un lugar destacado para Remedios Zafra, por abrirme el camino al compromiso con la pulsión de época y la mirada hacia la periferia, y quitarme la culpa por jugar y por perder el tiempo.

Y de Pilar Bellido, ¿por qué ocultar que fueron mis clases preferidas? Me puso al día del panorama dramático contemporáneo, algo que para mí tuvo un valor incalculable. Dice Kartun (2017) que uno escribe para las personas que están sentadas en la cuarta fila. Sin duda en mi auditorio virtual ella ocupará siempre una de esas butacas.

Además de los profesores de plantilla, tuvimos invitados que también aportaron: Andrés Sánchez Robaina me enseñó sus paisajes. Pepe Jurado me puso al día del mercado de las editoriales y Julieta Valero me propuso estirar el lenguaje sin miedo de romperlo. También

Juan Carlos Rubio se pasó por la clase a aconsejarnos que nos juntáramos con gente del oficio, y ya después del curso le hice caso y me mudé a Madrid a visitar a Sanchis Sinisterra, que ya estaba mejor y pudo compartir sus protocolos y prohibirme escribir obras maestras⁴. Alberto Conejero me habló de tentativas de lo trágico y Mauricio Kartun me dijo que las obras de teatro tienen que ser un iceberg. Apuntarme a estos últimos talleres es fruto del impulso que me ha dado este Máster y han sido un complemento interesante para escribir la obra, por eso los incluyo en la memoria.

Y de mis compañeros he aprendido, entre otras muchas cosas y a base de lecturas, cervezas y mensajes de whatsapp, a no sentirme solo cuando escribo. Ese ha sido mi punto de partida.

4 *Prohibido escribir obras maestras* es el título del manual en el que Sanchis recopila sus ejercicios.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

El teatro es esencia de vida

Mauricio Kartun

2.1. ¿Por qué teatro?

De acuerdo con Conejero (2017), el teatro es un artefacto que habla de la tensión entre civilización y barbarie, entre ley y misterio. Probablemente no es el único artefacto literario que permite plasmar ese pulso, pero lo cierto es que en ese momento inicial del que hablaba en el apartado anterior, cuando mi mano baila sobre la mesa, los pasos que ejecuta suelen dejar un rastro de voces y conflictos. Esta predilección por el diálogo es una inclinación que yo pensaba combatir al entrar en el Máster, pero me temo que es demasiado tarde. Hay que admitir la propia identidad y yo soy dramaturgo.

2.2. El realismo actual.

Si tuviera que enmarcar “Mimbre” en alguna corriente teatral, lo haría dentro del realismo actual, cuya característica principal es que desafía las verdades absolutas, pues entiende la realidad como una estructura compleja y cambiante. Según Bellido (2016), aceptar que la sociedad tiene esa forma esencialmente incomprensible lleva a los autores a plantear un teatro que huye de moralejas y proselitismos. En lugar de eso, las obras de este periodo tratan de fomentar el diálogo, la duda y el debate, dejando que sea el espectador el que saque sus propias conclusiones y confiando en que esa reflexión provoque una reacción del individuo dentro del colectivo. Hay en esta esperanza de incitar a la reflexión un optimismo disfrazado de pesimismo. Como dice Ewen:

No es ciertamente un pesimismo metafísico, una desesperación en relación con el hombre eterno e inmutable, sino un pesimismo concreto y activamente histórico, que se integra con una forma de optimismo: piensa que el hombre debe ser transformado, y al mismo tiempo cree que el hombre puede ser transformado; en este sentido, todo su teatro es un gesto de optimismo, porque precisamente se basa en la hipótesis de fondo de que el hombre puede cambiar. (Ewen, 2002).

2.3. Influencias conscientes.

Durante este curso académico he leído todo el teatro que he podido. Todavía estoy lejos de los seis mil títulos que proponía Mora⁵, pero voy en camino. Estoy seguro de que todos han ido dejando su poso, pero hay unas cuantas obras que quiero destacar porque, bien por su estructura o bien por algún rasgo estilístico particular, me han servido de inspiración a la hora de escribir la mía.

Oleanna, de David Mamet (2011). Un espacio cerrado, dos únicos personajes, elipsis entre cuadros con oscuros, un conflicto que hace casi imposible tomar partido. Ojalá este trabajo se le parezca en algo.

El montaplatos, de Harold Pinter (2007). Otro espacio cerrado, una razón absurda para esperar y mensajes del exterior que crean más confusión de lo que aclaran. Las pausas y silencios de Pinter de fascinan. He tratado de imponérselos a mis personajes en la medida en que me lo han consentido.

Blackbird, de David Harrower (2011). También dos personajes encerrados una hora en un sitio sacando poco a poco a flote hechos de su pasado, con un lenguaje seco y despoblado de todo adorno que se salga del realismo. En este caso me interesan sobre todo las digresiones de los personajes para contar sus versiones de los hechos.

También quiero nombrar a Sanzol y Mayorga. Al primero por la poesía de que dota a las situaciones cotidianas y al segundo por lo afinado de sus estructuras, eficaces como mecanismos de relojería.

2.4. Manuales

Además de las obras de teatro, hay tres manuales más teóricos que me han sido especialmente útiles:

Prohibido escribir obras maestras, de José Sanchis Sinisterra. Sus protocolos, que desarrolla

5 Citado anteriormente.

en los talleres del Nuevo Teatro Fronterizo y de los que hablaré más tarde, son un gimnasio inmejorable para cualquier dramaturgo.

Escribir teatro. Dramaturgia en los tiempos actuales, de Ricardo Halac. Aunque no he tenido la suerte de recibir sus talleres, este manual me ha hecho sentir parte de uno de ellos. A él debo permitirme la libertad de escribir de manera aparentemente desordenada y sin saber muy bien a dónde voy, dejando que los personajes se desarrollen a sus anchas.

La escritura dramática, de José Luis Alonso de Santos. Muy técnico y preciso, un manual muy completo para conocer las reglas básicas que luego, en ocasiones, he roto con conocimiento.

2.5. Teatro

Leer teatro es una actividad placentera y enriquecedora, pero verlo en directo es la verdadera razón de su existencia. Voy a destacar varias obras que me han impresionado durante esta temporada, y que de alguna forma he tenido presentes en mi composición:

Ragazzo, de Lali Álvarez. También toma como punto de partida un episodio real para meterse en la piel de un activista asesinado en Génova.

Cuarenta años de paz, de Pablo Remón. La puesta en escena de este montaje rompe las convenciones habituales con maestría, haciendo que entendamos desde el primer momento hacia donde nos lleva esa ruptura. Algunas de las escenas de “Mimbre” son deudoras de esta ruptura.

Incendios, de Wajdi Mouawad. Una tragedia contemporánea devastadora que trata el tema de la guerra. Su ambicioso enfoque solo está a la altura de un autor como Mouawad, pero está bien tener un punto de referencia alto.

2.6. Noticias y entrevistas

Halac (2006: 295) dice que un espacio privilegiado de la cabeza del autor debe estar destinado al conocimiento del país donde vive, que lo ha nutrido para revelarse como autor y a cuyos habitantes van destinados, en primera instancia, sus parlamentos y situaciones dramáticas.

Es por eso que el resto de la fundamentación teórica de este trabajo está basada en las noticias que los medios y las redes sociales publicaron el día de los atentados y los sucesivos, durante los cuales toda mi atención se concentró en tomar el pulso, a través de las opiniones vertidas en diferentes foros, de lo que estaba sucediendo.

Además, he tenido ocasión de entrevistarme posteriormente con varios refugiados, y sus testimonios han sido fundamentales para poder construir el personaje de Jaled.

3. ESTRUCTURA

*Estructura: **distribución y orden** con que está compuesta una obra de ingenio.*

R.A.E.

La definición de estructura de la R.A.E. es algo inespecífica para los objetivos de este trabajo. Alonso de Santos propone la siguiente:

Un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que nos permiten contar una ficción representada por actores, a fin de que ésta tenga el mayor nivel posible de creatividad y complejidad, y que despierte el interés y la curiosidad del espectador, a partir de una serie de variables aportadas por la tradición y la evolución del arte teatral de todos los tiempos. (Alonso de Santos, 1998).

A continuación desarrollo los elementos que, en mi opinión, se relacionan en “Mimbre” para contar la ficción.

3.1. Cuadros

Considero importante que la acción de la obra transcurra en un único espacio para transmitir la sensación de amenaza, y en un tiempo reducido, que es el que dura la conciencia de que en el exterior hay un entorno peligroso. Por eso elijo presentar la acción en tres cuadros, que se corresponden de manera aproximada con los tres actos clásicos de los que habla Lavandier:

El primer acto contiene lo que ocurre antes de que el espectador descubre el objetivo del protagonista. El segundo acto se define por los intentos del protagonista de alcanzar el objetivo y por los obstáculos a los que se enfrenta. El tercer acto recoge las últimas consecuencias de la acción dramática, el objetivo se logra (o es abandonado por el protagonista) y el autor nos muestra una idea de cuál será el futuro de los personajes. Lavandier (2003).

3.2. Personajes

En el teatro actual, los personajes dejan de ser arquetipos para convertirse en personas. Lyotard afirma que:

Ante la crisis de las narraciones totalizadoras, los individuos deberán conformarse con pequeños relatos locales y parciales y abandonar toda perspectiva omnicomprendiva de la evolución social y toda esperanza de convergencia en un consenso universal compartido.
Lyotard (1989).

He intentado dibujar a los personajes de “Mimbre” en un punto intermedio entre arquetipo y persona. Está claro que Nuria y Tomás representan dos formas opuestas de pensar, pero quiero creer que son algo más que eso, que son de carne y hueso y tienen sus sombras ya que, como dice Halac (2009: 178), dos fundamentalistas que se pelean no dejan ninguna lección.

En esa línea, he tratado de que no sean meros transmisores de ideas, sino de que estén vivos. No sé si lo he logrado, pero lo que sí sé es que no han hecho todo lo que yo quería, y esa rebelión, aunque es en cierto modo molesta, también me hace pensar que han adquirido algo de entidad propia.

3.3. Conflictos

En la obra encontramos los tres tipos de conflictos de los que habla Alonso de Santos (1998):

Conflicto con el entorno. Hay un doble conflicto con el entorno. Para Nuria y Tomás, el exterior está vetado, porque desconocen exactamente dónde está el peligro. Para Jaled, el conflicto con el entorno es permanente, porque su condición de refugiado hace que ningún lugar sea seguro para él, ya que no sabe en quién puede confiar.

Conflicto con el otro. Tomás quiere detener a Jaled, pero no puede por dos razones. La primera es que no tiene la certeza de que sea culpable, a pesar de que coincide con la descripción que han dado los medios, pero la más importante es la segunda, que involucra a Nuria. El respeto que tiene por ella y su deseo de recuperarla hacen que extreme su prudencia a la hora de dejarse llevar por un deber confuso.

Nuria quiere ayudar a Jaled, pero Tomás, cuyo deseo es justamente el opuesto, ejerce de antagonista en este sentido.

Jaled quiere ponerse a salvo, y entra en conflicto directo con Tomás, una amenaza evidente para sus intereses.

Conflicto interno. Tomás ha estado enamorado de Nuria y parece que aún tiene sentimientos por ella. Esto le genera un conflicto de lealtades. Por un lado, la obligación profesional de detener a Jaled. Por otro, apostar por el amor.

Nuria está enamorada de Jaled, pero sabe que hay demasiadas cosas que dificultan la relación. Por otro lado, la llegada de Tomás le hace revivir una época más estable, menos líquida, que no añora del todo pero le crea cierta desazón.

Jaled no sabe en quién puede confiar. Su conflicto interno está relacionado con la mentira. No le gusta la mentira pero tiene que recurrir a ella para sobrevivir.

3.4. Tramas

Identifico una trama principal y dos tramas secundarias. La principal es la historia de Jaled. Descubrir su pasado y averiguar si es o no un terrorista es el hilo conductor de la obra. Además, hay dos tramas secundarias. Por un lado, la relación entre Nuria y Tomás, antiguos novios que se reencuentran, y cuyo vínculo también tiene peso porque afecta a sus actos y se relaciona con la trama principal. Por otro, la relación entre Nuria y Jaled, que interfiere directamente con las otras dos.

3.5. Puntos de giro

Los acontecimientos más importantes y que desvían el curso de la acción son los siguientes:

El atentado, que deja a los personajes encerrados.

La llegada de Jaled.

La salida de Jaled. Da paso a la trama secundaria.

La vuelta de Jaled. La acción regresa a la trama principal.

La revelación de la operación de riñón de Jaled.

La marcha definitiva de Jaled.

3.6. Acción y digresión

Kartun (2017) habla de dos tipos de momentos escénicos, la acción, que impulsa la obra hacia su final, y la digresión, que la ensancha mediante alusiones a la extraescena o al pasado, creando la novela.

En el primer cuadro predomina la acción. Vemos lo que está pasando en tiempo real. Es una decisión consciente para meternos por completo en la situación. El objetivo es generar en el espectador el mismo desasosiego que tienen los personajes. Hay dos momentos importantes de digresión, uno en forma de flashback, que cuenta el paso de la frontera. En realidad es una digresión deliberadamente tramposa, porque el juego escénico coloca a Tomás en el papel de policía, reforzando la idea de que se le está escapando algo. A continuación, el duelo de recuerdos entre Tomás y Nuria es una digresión cargada de acción, porque los dos recuerdos tienen un poderoso subtexto que quiere provocar la acción del otro.

El segundo cuadro alterna acción con digresión. La acción avanza un poco más despacio, pero a cambio profundizamos en la relación entre los personajes. Conocemos qué tipo de vínculo tienen Nuria y Jaled de boca de la propia Nuria, que cuenta una anécdota que también define al propio Jaled. La llegada de Jaled nos devuelve a la acción y acto seguido, una nueva digresión (a través del puzzle) nos revela la forma de pensar de Tomás y de Nuria, justo antes del paso de nuevo a la acción por parte de Tomás. Una vez que Jaled revela que le falta un riñón, el silencio de Tomás es también una digresión que anticipa lo que terminará de revelar en el último cuadro.

El tercer cuadro es un híbrido. El extraño diálogo, mitad onírico mitad confesión no escuchada, puede considerarse digresión, pero también esconde acción, pues es la forma que tienen los personajes de manifestar su incomprensión por una situación que les supera. El cuadro termina con una acción sutil, la de Tomás tratando de marcharse, pero la extraña alusión a las sillas de Nuria le convence para que se quede.

3.7. Final abierto

El final es deliberadamente confuso. Después de leer la obra, sabemos muchas cosas sobre los personajes, pero hay otras que seguimos ignorando. La pregunta más importante, ¿es Jaled un terrorista?, queda sin responder. Ni siquiera sabemos lo que piensan los personajes al respecto después de la sucesión de acontecimientos. ¿Es el propio Jaled el árabe abatido? Tampoco se

nos dice. He preferido no responder a todos estos interrogantes para que la obra admita lecturas diferentes. Creo que lo interesante, como dice Sanchis (2017) al hablar de lo que él llama “dramaturgia de la recepción”, es que cada lector y cada espectador complete los huecos a partir de sus propias experiencias.

4. TÉCNICAS Y ESTILOS

Roba como un artista.

Austin Kleon

4.1. El lenguaje

Según Sanchis (2017), el pensamiento tiende al menor gasto energético, y por eso tiende al automatismo. Según las teorías de Shklovski:

La tarea del poeta es contrarrestar esa tendencia al automatismo mediante imágenes pero también mediante procedimientos autotéticos (el lenguaje llama la atención sobre sí mismo), pues solo volviendo desconocido lo conocido (extrañándolo) se obliga al pensamiento a la desautomatización y percibir los objetos de un modo estético. (Shklovski, citado por Sanchis, 2017).

Elam precisa que las vías de desautomatización son fundamentalmente tres:

- 1. La función icónica. La palabra del personaje suplanta a la escenografía, vestuario y demás elementos de los códigos no verbales.*
- 2. La función poética. Densidad de figuras retóricas. Poner en boca de los personajes metáforas, una adjetivación sutil, verso...*
- 3. La función metalingüística. Lenguaje autorreferencial. El lenguaje de los personajes desvela su carácter falso. (Elam, citado por Sanchis, 2017).*

En la obra, la extraescena corresponde a la primera vía. Los personajes describen lo que hay en el exterior y el lector lo acepta como real. Hay indicios de la segunda vía en el diálogo que gira en torno al puzle. Los personajes se permiten hablar de forma metafórica, en parte para evitar que Jaled entienda las sutilezas del conflicto, pero detrás hay una intención de dotar de belleza al hecho escénico. La tercera vía, la función metalingüística, puede identificarse en el momento en que Nuria reflexiona sobre los personajes de los sueños.

Coloquialidad.

Según Sanchis (2017), Pinter introduce en sus obras una cuarta vía: Llevar la función pragmática del lenguaje a un extremo desconcertante. Esto se consigue despojando al lenguaje

de su carácter poético, pero, paradójicamente, crea otra forma de poesía. Kartun (2017) sostiene que los dramaturgos trabajamos en la recuperación de la forma coloquial que el cerebro no entrenado tiende a eliminar. Es un trabajo contra natura, porque el cerebro tiende a quedarse con el mensaje más que con la forma⁶, y el teatro muchas veces peca de lo mismo. Mi gusto personal coincide en eso con el maestro, ya que quiero escuchar a mis personajes hablar como escucho a la gente en la calle, con sus pausas, sus equívocos y sus contradicciones. Habla también Kartun (2017) de hacer poesía con la basura. Esa basura, ese lenguaje cotidiano, realista y con imágenes que tratan de ser poéticas sin ser elevadas, es lo que he tratado de buscar con esta forma coloquial.

Ritmo

El ritmo de la obra lo marcan los diálogos. He alternado réplicas picadas con parlamentos más largos para, sin coartar las voces de los personajes, dotar de variedad a la composición, siempre teniendo presente la sonoridad, pues son palabras escritas y pensadas para ser dichas en voz alta.

Jaled

El personaje de Jaled está escrito tratando de imitar la forma de hablar de los árabes. Se han utilizado dos recursos básicos: cambiar las *pes* por *bes* y transformar muchas *es* en *ies*. Esta es una propuesta sobre todo para los lectores. De cara a su representación, el director y el actor tendrán que decidir el modo concreto en que se expresa el personaje.

4.3. El subtexto

Aquí debemos detenernos. He tenido la suerte de atender a un taller de dramaturgia de Sanchis Sinisterra centrado en el subtexto. Sanchis (2017) prefiere hablar de “lo no dicho”, y se refiere a las líneas de pensamiento que pasan por la cabeza de los personajes y afectan a la acción pero no se exteriorizan. Tanto en sus talleres como en el excelente manual que considero la referencia bibliográfica más importante de este trabajo propone “protocolos” o recetas dramáticas generadoras de conflicto y de subtexto. Algunos de esos protocolos son los gérmenes de mis escenas favoritas de la obra. Sin ánimo de entrar en detalle (puede

6 Nótese que el autor coincide con Shklovski, citado al comienzo del apartado.

consultarse el manual), sí que voy a destacar los recursos generadores de subtexto más importantes de entre los que he utilizado.

Las pausas. Una de las constantes de sus protocolos son las pausas, que, siguiendo la línea de Pinter, al que admira y ha estudiado en profundidad, son poderosas generadoras de subtexto, ya que, según Peter Hole, citado por Sanchis (2017), el silencio siempre está vinculado a un momento de crisis o de turbulencia emocional. La pausa obliga al espectador a rellenar los huecos, convirtiéndole en coautor. Hole distingue en concreto tres tipos de pausas, todas ellas ensayadas en la obra:

Los puntos suspensivos. Supone una pequeña presión en el discurso, un momento de duda en el que el personaje no encuentra la palabra que va a decir. Una línea de pensamiento se le cruza en la cabeza, pero no le da importancia, aunque conecta con algo. (Sanchis, 2017).

Podemos ver un ejemplo extraído de la obra:

*NURIA: ¡Tomás! ¿Pero cómo has...? ¿Qué haces en Barcelona?
TOMÁS: Nada, por trabajo. ¿Y tú? No sabía que tenías... ¿es tuya la tienda? (Página 6).*

La intención es dejar entrever desde el principio que a los personajes les choca encontrarse.

Un poco más extensa es la pausa propiamente:

La pausa. El no discurso se convierte en una forma de discurso. El receptor puede leer el silencio, puede darle un sentido. Cuando termina, el personaje que ha hecho la pausa, puede volver a hablar en los mismos términos en que lo estaba haciendo. (Sanchis, 2017).

Un ejemplo también sacado de la obra es el siguiente:

NURIA: Hay que ser tolerante con las propias incoherencias.

TOMÁS: Con las que te convienen.

NURIA: Especialmente con esas.

(Termina la gestión con el móvil.)

Bueno, ¿de qué quieres que nos pongamos al día? ¿Qué novedades

tiene tu vida estable? ¿Se te ha estropeado el césped del jardín?

TOMÁS: Me acabo de separar.

NURIA: Ah.

(Pausa.)

Lo siento. (Página 11).

Lo que pretendo transmitir es la turbación de Nuria, que sufre un cambio de actitud, disminuyendo su estatus escénico durante la pausa, lo que le lleva a disculparse.

Por último, el silencio:

El silencio. Si en la pausa hemos intuido la significación de la falta de discurso, en el silencio no la vamos a intuir. El personaje sale de una forma modificada de como entró. El receptor no puede intuir lo que ha cambiado. Indica un cambio emocional brusco, un cambio en la línea de pensamiento. (Sanchis, 2017).

En la obra:

TOMÁS: De todas formas, es una mierda de cesta.

(Pausa.)

Ni siquiera flota bien.

(Silencio.)

(JALÉD fuma fuera. NURIA vuelve a su puzle. TOMÁS bebe café.)

Estoy pensando una cosa, Nuria.

(Pausa.)

¿Qué mar ha atravesado? ¡Dime qué mar ha atravesado para ir desde Siria hasta Atenas! (Página 35).

Tomás cambia por completo el hilo de su discurso. En este caso, además, el silencio se ve reforzado por la acción de beber café.

Acciones físicas. Las acciones físicas no solo generan subtexto, también aportan elementos al conflicto. Tenemos, por ejemplo, el momento en que Nuria está trabajando en la cesta:

NURIA: Toma, anda, sigue tú.

(Le da la cesta a TOMÁS.)

Ahora tienes que ir pasando esta tira por todas las varillas, ¿ves? Una por delante, una por detrás. Venga.

TOMÁS: Una por delante, una por detrás.

(NURIA le mira.)

Lo has dicho tú, no yo.

NURIA: Si no te lo vas a tomar en serio no gasto mimbre.

TOMÁS: No, no, venga. Una por delante...

NURIA: No es fácil, ¿sabes?

(Pausa.)

No es fácil... la cultura... y yo ya lo sabía, pero es que a veces...

(Pausa.)

El otro día... (Página 30).

Durante un momento, Tomás le ayuda. Le está escuchando y le está comprendiendo, pero en cierto punto se cansa y vuelve a su hilo anterior de pensamiento, y esto se refuerza al interrumpir su colaboración:

NURIA: Mira, Tomás, o me discutes un poquito o esto no avanza,

¿vale?

(Le quita la cesta. Deshace los últimos pasos mal hechos por Tomás.)

Lo que yo quiero decir es que él se tiene que ir abriendo poco a poco, eso es normal, pero que los avances que ya hemos hecho no los deshaga al primer ataque de fe. Que estamos en Europa, coño, y aquí no estamos en la Edad Media como en...

(Le devuelve la cesta.)

Toma.

TOMÁS: (Rechaza la cesta, la pone encima de la mesa de forma brusca.)

Mira, paso, esto de la artesanía no es para mí. (Página 31).

La repetición. La repetición, además de generar subtexto, genera unidad. La pregunta “¿tienes hambre?” se repite en momentos importantes. Ningún personaje la dice con la misma intención.

Página 17:

TOMÁS: Hijos de puta...

(Silencio prolongado.)

NURIA: (Deja de mirar el móvil.)

¿Tienes hambre?

TOMÁS: ¿Qué? Pues ahora que lo dices, sí. Sí que tengo.

(NURIA abre la nevera y mira a ver qué encuentra. Saca una botella de vino.)

Página 23:

Estábamos en la fila, cogidos de la mano.

(La luz cambia. JALED deja la cachimba, entra en la escena y coge a NURIA de la mano.)

Este lo único que sabía decir es...

JALÉD: ...¿tienes hambre?

NURIA: Y venga a apretarme la mano, que me la iba a arrancar.

JALÉD: ¿Tienes hambre?

NURIA: Cállate, loro. Nos habíamos puesto en esta fila porque había un guardia de seguridad.

Página 29:

NURIA: Entonces, si vuelve, querrá decir que es inocente. Porque según tu teoría, si hubiera hecho algo malo no se atrevería a volver, sabiendo que eres...

(Pausa.)

TOMÁS: No va a volver.

(Pausa larga.)

NURIA: ¿Tienes hambre?

(Se escucha la música de los vecinos.)

Página 43:

TOMÁS: Ha habido otro atentado en Cambrills. Han abatido a un árabe.

(Pausa. NURIA se queda mirando el móvil. TOMÁS empieza a preparar café y abre un cajón.)

¿Dónde pusiste mi placa?

(Pausa. NURIA suelta el móvil y se apoya en el suelo como para levantarse y se despereza un poco. TOMÁS hace amago de irse, va hacia la puerta.)

NURIA: Si quieres puedo descambiarte las sillas.

(Silencio. TOMÁS se vuelve.)

TOMÁS: ¿Tienes hambre?

(Se escucha la música de los vecinos.)

Nuria quiere relajar el ambiente, Jaled quiere aparentar que es español y Tomás, al final, está

pidiendo permiso para quedarse. Estas diferentes intenciones al pronunciar la misma frase van generando un eco que pretende aumentar la tensión. La intención al cerrar además la obra con esa misma frase es que el espectador lo identifique como algo conclusivo.

Los símbolos. Hay varios símbolos repartidos por la obra. Los símbolos-objeto son fundamentalmente tres:

El acuario. Igual que los personajes, los peces están encerrados en un mundo que puede verse desde fuera, y dependen del exterior para ser alimentados. En el teatro pasa exactamente lo mismo. Es un símbolo que refuerza el encierro pero también puede generar distanciamiento en los espectadores que hagan la lectura metafórica.

La cesta. La cesta la trabajan entre los tres. Pretende reforzar la idea de que sus destinos están entrelazados. Pero también representa la patera, lo duro de atravesar el mar.

Las sillas. No queda claro si Tomás va buscando a Nuria por amor, por trabajo o por azar, pero las alusiones que Nuria hace a las sillas van marcando las etapas que atraviesa la confianza que Tomás le genera.

NURIA: Ya, pero quiero decir, ¿van a estar a cubierto siempre o...?

TOMÁS: ¿Cómo?

NURIA: Que si va a estar al aire libre o está techado el porche.

Sabrás cómo es tu casa, ¿no? (Página 7).

Aquí Nuria todavía está sorprendida por la llegada, y las sillas no tienen ninguna connotación adicional.

TOMÁS: Y además te lo follas.

NURIA: Pues sí.

TOMÁS: Este es el que no querías contarme, ¿no?

NURIA: Tú no has venido a comprar sillas, ¿no? (Página 25).

El cambio radical de tema es un recurso que Nuria utiliza para defender que ella también tiene derecho a tener secretos. De alguna forma le muestra que ella no le ha preguntado por los suyos hasta entonces.

TOMÁS: Ha habido otro atentado en Cambrills. Han abatido a un árabe.

(Pausa. NURIA se queda mirando el móvil. TOMÁS empieza a preparar café y abre un cajón.)

¿Dónde pusiste mi placa?

(Pausa. NURIA suelta el móvil y se apoya en el suelo como para levantarse y se despereza un poco. TOMÁS hace amago de irse, va hacia la puerta.)

NURIA: Si quieres puedo descambiarte las sillas.

(Silencio. TOMÁS se vuelve.)

TOMÁS: ¿Tienes hambre?

(Se escucha la música de los vecinos.) (Página 43).

De nuevo, un cambio de tema radical y desconcertante, que esta vez Tomás encaja con deportividad, aceptando tácitamente eludir hablar de todo lo que ha pasado.

4.4. Tipos de diálogo

En la obra utilizo diferentes tipos de diálogo, al servicio de dos elementos ya mencionados: el ritmo y el lenguaje coloquial.

Diálogo clásico entre dos personas. Gran parte de los diálogos son esticomitias, diálogos picados entre dos personajes. Incrementa el ritmo y posibilita una gran cantidad de beats dramáticos.

Conversación telefónica paralela. En la conversación telefónica, Nuria y Tomás hablan de lo mismo con personas que significan cosas relativamente opuestas para ellos, y la escena sirve

para evocar la memoria del espectador sobre el día de los atentados al tiempo que nos define a los personajes a partir de su relación respectiva con su madre y su ex mujer.

Duelo de preguntas. Al principio de la obra, Nuria y Tomás se enzarzan en un duelo de preguntas que da más información de la estrictamente verbal, ya que hace aflorar su pasado común:

TOMÁS: ¿Llevará mucho tiempo?

NURIA: ¿Por dónde quieres que empiece?

TOMÁS: ¿Hay alguno que te guste más que los demás?

NURIA: ¿A ti de todas las personas te parecen interesantes las mismas cosas?

TOMÁS: ¿Tú hay alguna a la que no encuentres... interesante?

NURIA: ¿Quién se va a quedar a los niños? (Página 12).

Diálogos rupturistas. El diálogo anterior termina con una pregunta rupturista por parte de Nuria que desarma a Tomás. Es un ejemplo de lo que Sanchis (2017) llama transgresiones del principio de cooperación, momentos en los que el diálogo no cumple las reglas básicas a las que estamos acostumbrados y que nos hacen sentir cómodos.

Monólogos sucesivos. Koltès (2011) hace hablar a los personajes con largos parlamentos sucesivos que se convierten en largos monólogos alternados, pero que son teatrales porque debajo de los diálogos hay, según Sanchis (2017) un vector pragmático por medio del cual los personajes quieren ejercer un tipo de violencia sobre el otro y por tanto hay acción. Siguiendo esta técnica, Tomás y Nuria se enfrentan en un duelo de monólogos en la escena del puzle:

TOMÁS: (...) ¿Sabes cuál es tu problema? Que te crees que todo el mundo es bueno. Tú tienes esa idea en la cabeza de que el hombre es bueno por naturaleza, y que es la sociedad la que lo corrompe.

(...)

Tú puedes querer poner ahí una pieza azul, o poner la pieza marrón en el cielo, pero no va a encajar, porque por más que lo intentes, el cielo es azul y el suelo es marrón, y si pones una pieza marrón en el cielo, te cargas el cielo y además dejas un hueco en el suelo, y el hueco en el suelo... bueno está, puede que si el fondo... si el color de la mesa es parecido... no se note, pero el marrón... la pieza marrón en medio del cielo, es que eso no....

(...)

El cielo es azul, el suelo es marrón y la sociedad hace que el hombre se vuelva un hijo de puta.

(Pausa larga.)

NURIA: ¿Sabes por qué me gustan los puzles? Porque me relajan. Me relaja pararme ahí, mirar todo ese caos y pensar: dentro de un rato, no sé cuánto, hay que tener paciencia, pero dentro de un rato, si le dedico el tiempo necesario y pongo atención, dentro de un rato, un día o una semana, todo... todo estará en su sitio.

(...)

Es lo bueno de Van Gogh, que da pinceladas gruesas, porque el contraste es lo que hace que las cosas parezcan lo que son, y por eso un trozo de tierra puede convertirse en pájaro.

(Pausa.)

Solo hay que dejarle un huequecito en el cielo.

(Coloca dos o tres piezas que le quedan y termina el puzle.)

Ahora hay que llevarlo a enmarcar, que lo voy a poner en el salón.

(Se levanta.)

Ya verás la luz que va a traer a esta casa. (Página 35).

Hay, o al menos quiero ver, un poderoso subtexto en esta escena. Con Jaled presente, Tomás lanza un ataque furibundo y xenófobo sobre la pertenencia que Nuria rebate con una metáfora que utiliza el mismo puzle que ha servido para atacarle.

Diálogo de sordos. Otra de las transgresiones del principio de cooperación que propone Sanchis (2011) se da cuando los personajes dialogan sin responder a lo que el otro plantea. Hay dos momentos en los que el diálogo se enrarece en esta dirección. La primera es en el duelo de recuerdos que comienza en la página 24, donde cada uno trata de llevar la conversación por donde le interesa:

¿Sabes de lo que me estoy acordando? Me estoy acordando de cuando fuimos a la playa de... ¿dónde era? En el Cabo de Gata. Sí, allí. ¿Te acuerdas del perro que recogimos? Se te metió en el coño recogerlo y lo metimos en el coche. Tenía una pinta el perro... pero a ti se te metió en el coño y lo cogimos.

NURIA: Cabo.

TOMÁS: Sí, Cabo le pusiste. Pero le tendríamos que haber puesto "Golfo". Cómo nos puso el coche de garrapatas.

NURIA: Yo me estoy acordando de otro viaje. Estábamos en Granada. Esa mañana habíamos ido a ver la Alhambra, y estábamos paseando por el Albaicín.

Aunque en un primer momento Nuria responde, inmediatamente toma la iniciativa de su propio recuerdo y deja de molestarse en responder al parlamento de Tomás.

El segundo diálogo de sordos, todavía más evidente, ocupa casi todo el cuadro tres, que comienza con los siguientes parlamentos:

NURIA: Hoy he tenido un sueño.

(Pausa.)

TOMÁS: ¿Sabes por qué me separé de mi mujer?

(Pausa.)

NURIA: Estaba en un globo.

TOMÁS: No tuvo nada que ver con el trabajo.

NURIA: Bueno, no estaba en un globo, estaba en una playa.

TOMÁS: Fue por una enfermedad. (Página 40).

Este diálogo funciona como si fueran monólogos entrelazados. Los personajes, al menos aparentemente, no se están escuchando en absoluto. Esta trenza pretende generar un efecto confuso, porque inevitablemente tratamos de buscar una conexión entre lo que ambos dicen, y a veces podemos encontrarla, como en la página 41:

TOMÁS: La lista de espera oscilaba todos los días.

NURIA: Descendía y se acercaba a las toallas de la gente.

TOMÁS: Lo mismo un día bajabas tres puestos y te ilusionabas.

NURIA: Parecía que en cualquier momento iba a caer encima de alguien, aplastándole.

TOMÁS: Pero al día siguiente llegaban cinco casos más graves que el tuyo y volvías a subir.

NURIA: Luego empezaba a volar muy alto. Entonces los hilos se hacían muy largos y la colchoneta era un globo atado al suelo para disfrutar las vistas.

TOMÁS: Los días pasaban y era insoportable.

Al combinar de esta manera un sueño con una confesión, se pretende dar cierta verosimilitud al primero y cierto carácter onírico a la segunda, tratando de establecer un paralelismo entre cómo vivimos los hechos dramáticos cuando son distorsionados por algún canal, como los medios de comunicación en el caso de los atentados, dejando al volver a la cotidianidad un regusto confuso que nos impide, al menos en un primer momento, pensar con claridad.

4.5. Distanciamiento.

Aunque la puesta en escena corresponderá al director, hay algunos recursos en el texto que proponen rupturas sutiles de la cuarta pared o al menos de las convenciones clásicas.

El primero es el flashback con el que Nuria cuenta cómo atravesaron la frontera:

NURIA: Estábamos en la fila, cogidos de la mano.

(La luz cambia. JALED deja la cachimba, entra en la escena y coge a NURIA de la mano.)

Este lo único que sabía decir es...

JALED: ...¿tienes hambre?

NURIA: Y venga a apretarme la mano, que me la iba a arrancar.

JALED: ¿Tienes hambre?

NURIA: Cállate, loro. Nos habíamos puesto en esta fila porque había un guardia de seguridad. En la otra había un policía.

(TOMÁS hace de policía. La fila avanza. TOMÁS se cambia de sitio.) (Página 23).

El objetivo es mostrar al público de manera más directa la tensión vivida, al mismo tiempo que se confronta a Tomás y Jaled que, aunque no estaban frente a frente ese momento concreto, viven uno parecido en el presente escénico.

En el segundo, Nuria habla sola sobre los peces:

NURIA: ¿Tenéis hambre? Tomad.

(Pausa.)

Si no les doy de comer, se devoran entre ellos. Son como...

¿Veis? ¿Veis el grande? Uno diría que se comería a todos los demás. El grande se come al chico, es lo que se dice, ¿no?

(Pausa breve.)

Pues no, el grande no tiene dientes. Solo come esa mierda de comida. No le gusta la... no le gusta.

(Pausa)

Pero ese pequeño, el de las rayas negras... ese, si se pasa dos días sin comer... (Página 39).

Es una reflexión en voz alta que bien podría ser un pensamiento, pero si se entiende como declamada al público se pretende provocar un efecto de distanciamiento.

Por último, la narración del sueño por parte de Nuria da lugar a diferentes interpretaciones. Puede estar pensando en voz alta frente a un Tomás que no escucha o estar hablando para el público. La intención es potenciar la variedad de lecturas de la obra, recreando la confusión propia de las horas inmediatamente posteriores a los atentados, en las que un velo en cierto modo onírico empaña el relato que generamos a partir de nuestra vivencia y la que nos proponen los medios de comunicación.

5. DIFICULTADES ENCONTRADAS

El maestro tejedor incorporaba los errores de sus discípulos en un patrón más amplio

Proverbio sufi

5.1. Encontrar la imagen generadora

Tanto Halac (2011) como Kartun (2017) hablan de la imagen generadora como uno de los posibles puntos de partida a la hora de escribir una obra de teatro. Según Kartun (2017), la imagen generadora debe tener:

Condición poética. Debe ser una imagen evocadora, que trascienda su literalidad.

Potencial dramático. Debe sugerir conflicto, asuntos no resueltos, teatralidad.

Pertenencia a mi universo personal. Es conveniente que remita a asuntos que conozca y de los que pueda hablar, ya que uno es el poeta que puede, no el que quiere. (Kartun, 2017).

Encontrar esa imagen generadora me ha llevado mucho tiempo. Uno de los problemas que me interesaba y había considerado desarrollar desde el comienzo del máster era el de los refugiados, pero no terminaba de encontrar un enfoque interesante. Leí, viajé y hablé del tema sin poder escribir una línea que me convenciera, hasta que los atentados de Barcelona me pillaron en la ciudad. Encerrado en casa de una amiga, después de pasar un día bastante tenso, comprendí que tenía mi imagen generadora. Tenía condición poética, un potencial dramático más que evidente y me tocaba tan de cerca que incluso tuve que cambiar la fecha de mi viaje.

5.2. Elegir el tema

Definir el tema no me resultó sencillo a priori. Mientras escribía, me decía a mí mismo que estaba tratando los temas de la inmigración y el terrorismo, pero conforme iba avanzando en la escritura he visto como estos temas se difuminaban y dejaban paso al que ahora considero que verdaderamente se ha apropiado de la obra, la xenofobia.

5.3. Justificar las entradas y salidas.

Era necesario dejar a solas a Tomás y a Nuria una vez que Jaled entraba en escena. Encontrar una justificación convincente para que Jaled se fuera me costó bastante trabajo. La idea de

fumar era potente y servía a más intereses, pero no quería que fuera la única excusa. Después comprendí que el móvil era un elemento unificador. Todos tienen uno y todos se quedan sin batería en un día como ese. La salida de la casa de Jaled no me preocupa tanto, porque no saber a dónde va exactamente aumenta la sospecha y eso juega a favor del suspense de la obra.

5.4. Matar al director de escena

Kartun (2017) nos invita a abandonar toda pretensión de imaginar un espacio teatral y aceptar que la escena creará leyes para solucionar lo que escribimos. Reconozco que no me ha sido fácil. En demasiadas ocasiones me he sorprendido censurando ciertas ideas porque me parecía que iban a ser difíciles de llevar a escena. No obstante, han sobrevivido bastantes elementos con los que el director tendrá que vérselas a la hora del montaje.

5.5. La rebelión de los personajes

Hasta ahora pensaba que era una fanfarronería propia de escritores pedantes, pero me ha sucedido. Ha habido varios momentos en los que los personajes se han negado a hacer lo que yo pretendía. ¿Cómo lo he solucionado? Dejándome ganar. En todas las ocasiones he tenido que rendirme a sus deseos. Por eso la obra no termina exactamente como yo había decidido, y creo que eso la enriquece.

5.6. La autoexigencia

El miedo a crear algo que no fuera lo suficientemente bueno me ha paralizado durante bastante tiempo. José Sanchis Sinisterra, con su manual (Sanchis, 2017) y Mauricio Kartun, que invitaba en su charla a entrar en estado amistoso con el error (Kartun, 2017), me han ayudado a dejar de buscar procesos infalibles y a arriesgar, saliendo por completo de mi zona de confort y permitiéndome generar un amplio material que luego he ido puliendo hasta que ha quedado el texto que presento. Probablemente para adquirir maestría el arte de la cestería también hay que perder el miedo a desperdiciar el mimbre.

6. CONCLUSIONES

*No necesitan nuestra ayuda
así que no me digas que
esas caras demacradas podrían ser la tuya o la mía
si la vida hubiera repartido sus cartas de otra forma
tenemos que verles como lo que realmente son
oportunistas y aprovechados
vagos y haraganes
con bombas bajo la manga
asesinos y ladrones
no son
bienvenidos aquí
tendríamos que hacerles
volver por donde vinieron
no pueden
compartir nuestra comida
compartir nuestros hogares
compartir nuestros países
en vez de eso consintamos
construir un muro para dejarles fuera
no esta bien admitir
son gente como nosotros
un lugar solo debería pertenecer a los que han nacido allí
no seas tan estúpido de creer que
el mundo puede verse de otra manera*

(Ahora léelo de abajo arriba)

Brian Bilston

6.1. El principio de incertidumbre

El principio de incertidumbre, un conocido enunciado de física cuántica, afirma que no se puede medir algo sin interferir en su estado, y por eso ninguna medición nos devuelve el valor que pretendíamos averiguar, sino el que el sistema tiene una vez afectado por la medición. Creo que al escribir sucede algo parecido. Como dice Rosales:

*El dolor que se inventa nos inventa,
y ahora empieza a dolerme lo que escribo,
ahora me está doliendo;
no se puede escribir con la mano cortada,
con la mano de ayer,
no se puede escribir igual que un muerto que volviera a sangrar
durante varias horas. (Rosales, 2009).*

Uno pretende ser imparcial y mirar el sistema desde fuera, pero su bagaje personal le obliga a interferir en lo que mide, en lo que escribe, generando algo inevitablemente propio.

6.2. Despacio

Hablaba al comenzar de arrojar luz sobre el mensaje que queremos transmitir como escritores, de saber lo que nos pasa. ¿He averiguado algo a ese respecto? Si acaso algunos rasgos de mi mirada como autor, una mirada de estupefacción, de asombro infinito ante la barbarie, pero también de desconfianza frente al discurso monocorde.

*NURIA: A veces me pasa que estoy escuchando la voz de un personaje
de un sueño y me sorprende lo que dice.*

(Pausa.)

*Y luego pienso que también es mi cerebro el que ha generado
eso. ¿No te pasa? (Página 43).*

También he constatado que ni siquiera soy capaz de gobernar a mis propios personajes, hasta el punto de que Nuria se atreve a inmiscuirse en las palabras finales de esta memoria. No sé si

eso significa que me queda mucho que aprender o que, por el contrario, empiezo a entender algo. Probablemente un poco de las dos. Afortunadamente, queda mucho camino por delante, pero desde luego este Máster me ha sido de provecho. Al tratar de medirme, yo también he salido transformado.

Mi ilusión es que ahora esta obra se lleve al escenario y haya tantas lecturas como espectadores pero, suceda o no, seguiré escribiendo, como propone Rosales, despacio, muy despacio:

*Despacio, muy despacio,
despacísimo,
sin saber por qué escribes para legar a quien las quiera,
no sé dónde,
estas palabras ateridas,
estas palabras dichas en una calle inútil que tal vez tiene aún
[alumbrado de gas.
Si nadie las escucha,
paciencia y barajar, éste es tu oficio. (Rosales, 2009).*

Porque si tengo que quedarme con una conclusión, es que quiero que este sea mi oficio.

7. REFERENCIAS

Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mi me enorgullecen las que he leído.

Jorge Luis Borges

- Adela Kohan, S., (2000) *De la autobiografía a la ficción*. Barcelona, Grafein Ediciones.
- Alonso de Santos, J.L., (1985) en *El Faro de Ceuta*, 18-9-1985.
- Alonso de Santos, J. L., (1986) *La estanquera de Vallecas*. Madrid, Antonio Machado.
- Alonso de Santos, J. L., (1998) *La escritura dramática*. Madrid, Castalia.
- Álvarez, L., (2016) *Ragazzo*. Obra representada en el Teatro Central, Sevilla, 25-9-2016.
- Álvarez-Ossorio, I., (2016) *Siria. Revolución, sectarismo y yihad*. Alicante, La Catarata.
- Animalario, (2005) *Bonitas historias de entretenimiento sobre la humillación cotidiana de existir*. Madrid, Plaza y Janés.
- Anónimo, (2013) *Las mil y una noches*. Madrid, Destino.
- Beckett, S., (1970) *Esperando a Godot; Fin de partida; Acto sin palabras*. Traducción de Ana María Moix, T., Barcelona, Barral.
- Belbel, S., (2006) *Forasteros*. Ciudad Real, Ñaque.
- Belbel, S., (1996) *Morir*. Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro.
- Belbel, S., (1991) *Caricias. Elsa Schneider*. Madrid, Teatro 17.
- Bellido, P., (2016) “Modelos dramáticos”. Asignatura impartida en el Máster de Escritura Creativa. noviembre y diciembre de 2016, Facultad de Comunicación, Sevilla.
- Bilston, B., (2017) *Refugiados*. Poema extraído de la web del autor, traducido por Javier Durán, disponible en www.brianbilston.com/2016/03/23/refugees/
- Boadella, A., (2006) *Ubú, President o Los últimos días de Pompeya ; La increíble historia del Dr. Floit and Mr. Pla ; Daaalí*. Edición de Milagros Sánchez Arnosi. Madrid, Cátedra.
- Conejero, A., (2017) “Tentativas de lo trágico en el teatro contemporáneo”. Clase magistral impartida durante el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, Hotel Ilunion Mérida Palace, 25 y 26 de julio de 2017.
- Deleuze, G. y Guattari, F., (1994) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- Ewen, F., (2002) *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Fritz, Herbert y Pörtl, Klaus (eds), (2000) *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*. Berlín, Tranvía.
- Galcerán, J., (2006) *El método Grönholm*. Madrid, Fundación Autor.
- Halac, R., (2006) *Escribir teatro: dramaturgia en los tiempos que corren*. Buenos Aires,

Corregidor.

Harrower, D., (2011) *Blackbird*. Nueva York, Dramatists Play Service Inc.

Howard, K., Halpern, C., Close, D. (2004) *La verdad en la comedia. Técnicas de improvisación*. Barcelona, Ediciones Obelisco.

Kartun, M., (2017) “Taller magistral 'Dramaturgia de emergencia'. Breviario de arte y oficio para la escritura teatral.”, 20, 21 y 22 de octubre de 2017, Teatro de la Abadía, Madrid.

Kleon, A., (2017), *Roba como un artista*. Barcelona, Gili.

Koltès, B.M., (2001) *En la soledad de los campos de algodón / Regreso al desierto*. Gipuzkoa, Hiru.

Lavandier, Y., (2003) *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: Cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Pamplona, EIUNSA.

Liddel, A., (2016) Entrevista citada en clase de Pilar Bellido.

Lyotard, J.F., (1989) *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra.

Machado, A., (1986) *Juan de Mairena, vol. II*. Madrid, Cátedra.

Mamet, D., (2011) *Oleanna*. Madrid, Teatro Español.

Mayorga, J., (2011) *Himmelweg*. Ciudad Real, Ñaque.

Mayorga, J., (2008) *La paz perpetua*. Madrid, Centro Dramático Nacional.

Mayorga, J., (2000) *Cartas de amor a Stalin*. Madrid, Teatroautor.

Mayorga, J., (2006) *El chico de la última fila*. Ciudad Real, Ñaque.

Mouawad, W., (2011) *Incendios*. Madrid, KRK Ediciones.

Morcillo, A., (2014) *Bangkok*. Madrid, Fundación SGAE.

Pedrero, P., (1998) *Cachorros de negro mirar*. Madrid, Teatro del alma.

Pinter, H., (2004) *El cuidador; Los enanos; La colección*. Buenos Aires, Losada.

Pinter, H., (2007) *El montaplatos; El invernadero; Una noche de juerga*. Buenos Aires, Losada.

Pirandello, L., (1955) *Seis personajes en busca de autor*. Versión castellana de Ildelfonso Grande. Madrid, Alfil.

Remón, P., (2016) *40 años de paz*. Obra representada en el Teatro Central, Sevilla, 18-9-2016.

Ripoll, L., (2010) *Los niños perdidos*. Introducción de Francisca Vilches de Frutos. Oviedo, KRK Ediciones.

Rosales, L., (2009) *Diario de una resurrección*. Madrid, Visor de poesía.

- Rubio, J. C., (2009) *Las heridas del viento. Humo. Arizona*. Madrid, Fundamentos.
- Sanchis Sinisterra, J., (1991) *Ñaque · ¡Ay, Carmela!* Edición de Manuel Aznar Soler. Madrid, Cátedra.
- Sanchis Sinisterra, J., (1996) *Tres Dramaturgias*. Madrid, Espiral / Teatro.
- Sanchis Sinisterra, J., (2003a) *Terror y miseria en el primer franquismo*. Edición de Milagros Sánchez Arnosí. Madrid, Cátedra.
- Sanchis Sinisterra, J., (2003b) *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real, Ñaque.
- Sanchis Sinisterra, J., (2002) *La escena sin límites*. Edición de Manuel Aznar Soler. Ciudad Real, Ñaque.
- Sanchis Sinisterra, J., (2017) *Prohibido escribir obras maestras*. Ciudad Real, Ñaque.
- Sanchis Sinisterra, J., (2017) “Escribir lo no dicho / Actuar lo no escrito. Indagaciones sobre el subtexto”. Taller de dramaturgia y actuación, 22 de septiembre al 6 de octubre, Nuevo Teatro Fronterizo, Madrid.
- Sanzol, A., (2012b) *Risas y destrucción · Sí, pero no lo soy · Días estupendos*. Bilbao, Artezblai.
- Sanzol, A., (2012a) *En la luna*. Bilbao, Artezblai.
- Sanzol, A., (2014) *La calma mágica*. Madrid, Centro Dramático Nacional.
- Thoreau, H. D., (2005) *Walden*. Madrid, Cátedra.
- Víllora, P. M. (2000) *La misma historia*. Madrid, La Avispa.
- Zafra, R., (2013) *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Madrid, Páginas de Espuma.