

ÁCAROS: UN JUEGO ENTRE LA FÁBULA Y LA TRAMA

Alicia García Barral

RESUMEN: El estudio incluye, en primer lugar, una contextualización de la producción dramática de Xavier Puchades en el teatro español y catalán contemporáneo. Y en segundo, un análisis de la trama de la obra de este autor Ácaros; este análisis presta especial atención a los nudos de la obra y a los «niveles de cercanía».

PALABRAS CLAVE: Teatro español contemporáneo. Análisis de la estructura dramática.

ABSTRACT: The research first situates the dramatic production of Xavier Puchades in the context of Spanish and Catalan contemporary drama, and then analyses the plot of the author's play Ácaros, focusing on conflict and «levels of approach».

KEY WORDS: Contemporary Spanish Drama. Analysis of dramatic structure.

Teatro contemporáneo catalán: contexto

Tras la muerte de Francisco Franco en 1975, España entra en un período de Transición cultural. En el área teatral parte de estos cambios tiene que ver con la creación de instituciones teatrales públicas como Centros dramáticos y Teatros Estables, sumado a una política de fomento a la actividad teatral mediante subsidios, convenios y una serie de acuerdos que dinamizaron la escena de una manera nunca vista en el espacio teatral ibérico.

El teatro independiente, bastión del teatro alternativo de los setenta entra en contrapartida en franca decadencia y el teatro público gana notoriedad. El proceso fue resultado de una movilización del gusto del público, que de una propuesta netamente ética y que suplía técnica con voluntad (teatro independiente), prefirió este nuevo (teatro público), más abierto, que recibió profesionales de distintos orígenes y que contando con excelente financiación, le permitió obtener un producto altamente calificado desde el aspecto técnico. Este cambio contó con el apoyo del público, el que además rechazaba los textos de memoria histórica y tendía a aceptar las propuestas nuevas.

El teatro en lengua catalana, cimentó su identidad en el rescate de la lengua, en nuevas propuestas y el rescate de textos antiguos en lengua catalana como bases de la identidad del principado. La identidad no se asentó en la memoria histórica sino en el empleo de la lengua catalana en todos ellos. Esta

lucha significó enfrentamientos con la cultura española en general de la que plantearon separarse, sumado a un espíritu más progresista que marcó el perfil diferencial de esa comunidad.

En los setenta se consolidaron algunos autores que, emergentes en los sesenta, son reconocidos en este nuevo momento: Jordi Teixidor, Josep Maria Benet i Jornet y Rodolf Sirera, a los que habría que sumar los remanente Salvador Espriu y Joan Brossa. No son bien vistos en cambio dos autores muy reconocidos en los cuarenta y cincuenta: Joan Oliver y Manuel de Pedroso, en un momento cuyo interés fundamental tiene que ver con adaptarse a un tiempo de adaptación pacífica al nuevo proceso de transición.

Varios directores intentaron puestas renovadoras surgidas del espíritu surrealista de algunas obras de Brossa. Mientras que Salvador Espriu, se convirtió en «símbolo de la resistencia cultural catalana frente a la represión franquista»¹, a través de puestas como: *Un altra Fedra si us plau* (1978), *Ronda de mort a Sinera* (1965) o *Primera història d'Esther*.

Teixidor recorrió un cambio desde la parodia de géneros a la de rastreo de lo sociopolítico en obras como: *El retaule del flautista* (sátira política de influencia brechtiana), *Dispara*, *Flanaghan*, 1974; *El drama de les Camèlies*, 1985; *La jungla, sentimental*, 1973 y *Rebombori 2*, 1977.

Josep María Benet i Jornet, tuvo mayor proyección internacional. Sus primeras obras se adscriben al realismo crítico: *Una vella, coneguda olor*, 1964, y *Berenaveu a les bosques*, 1971. En las propuestas de teatro infantil mítico-político: *La desaparición de Wendy*, 1973. Y en un teatro de la cotidianeidad sus mejores logros: *Revolea de bruixes*, 1975; *El manuscrit d'Ali Bei*, 1984; *Desig*, 1990; *E:R*: 1994, *Deseo*, 2001.

Rodolf Sirera, autor valenciano, cuya producción sufrió la marginalidad del centro del teatro catalán, ha obtenido sin embargo grandes éxitos. Su producción transita por el teatro histórico, la temática de la madurez y por la experimentación teatral en obras como *El verí del teatre*, 1983; *Plany en la mort D'Enric Ribera*, 1972; *Cavalls de mar*, 1988; *Indian Summer*, 1989 y *La caverna*, 1993.

En este recorrido no exhaustivo de los dramaturgos catalanes de la transición habría que nombrar también a dos autores con presencia: Ramon Gomis y Jaime Derra i Fontelles. El primero escribió: *Capvespre al jardí*, 1989; y Jaime Derra i Fontelles: *El pret al revés*, 1977, *Deixeu-me ser mariner*, 1979 y *Manric Delclós*, 1991.

La década de los ochenta, cimentada en la poesía permitió el regreso de algunos clásicos como Angel Quimera, Josep Maria Sagarra y Santiago Rusiñol, pero abrió camino a los nuevos dramaturgos como Sergi Belbel que recibieron el apoyo institucional y privado, pudiendo publicar sus obras en colecciones de prestigio y contar con gran difusión.

En los ochenta tres líneas de producción se hacen presente: las que no tienen texto, las que el texto aparece en forma escondida o secundaria y las de dramaturgos que plantean la experimentación.

Espectáculos no textuales, basados en lo gestual, en el movimiento, y en el circo, dieron origen a Tricicle o La Fura dels Baus (hoy, de presencia y reconocimiento internacional). Con el texto en un nivel secundario aparecieron Joglars o La Cubana. Dos compañías que, por apoyarse en los mímico, no dejan de ser fuertemente satíricas y trabajan con agudeza la crítica socio-política.

En cuanto a las creaciones, producto de dramaturgos en la década, se produce una productividad de los estilos propuestos por la segunda ola vanguardista, por Beckett, Ionesco, Shépard, y Pinter entre otros, pero todos los escritores jóvenes desde ese momento hasta la actualidad han centrado fundamentalmente la valorización de teatro autóctono catalán en el uso de la lengua catalana como

1. SIRERA Josep Lluís, 2001: «Teatro Catalán Contemporáneo: Un anhelo de normalidad», en *Teatrae*, nº 3, Universidad de Finis Tέρrea, Santiago de Chile, pp. 31-40

elemento central, más allá de las formas, las experimentaciones, o los juegos. Y que casi todos ellos han sido formados por los maestros dramaturgos tradicionales catalanes: José Sanchis Sinisterra, Benet, y Lluïsa Cunillé, entre otros. Esta circunstancia de formadores de tradiciones, productividad del mundo europeo y lengua catalana coincidieron en dar un nuevo carácter, de vigor, al nuevo teatro catalán.

Sergi Belbel, Lluís Antón Baulenas, Joan Casas al frente de la década de los ochenta en esta tercera línea. El primero, apasionado por jugar con la forma, dio origen a obras excelentes: *Minimal show*, 1987; *En companya d'abisme*, 1990; *Tàlem*, 1990; *Elsa Schneider*, 1987; *Carícies*, 1991 *Morir*, 1995 y *Després de la pluja*, 1993.

Baulenas, también en la experimentación, se focaliza en la exploración de las dicotomías ficción-realidad, objetividad-subjetividad en obras como: *No hi ha illes meravelloses*, 1992; *El pont de Brooklyn*, 1995, *Trist com quan la lluna no hi és*, 1995; *Melosa fel*, 1989.

Ya en el nuevo siglo los nuevos autores, las múltiples corrientes hablan de la uniformidad del teatro catalán pero con un vigor y nivel que trasciende las fronteras.

Surgidos de la escuela de Sanchis Sinisterra, un grupo de autores que se aúnan en el objetivo común de ahondar en la ruptura de las formas dramáticas, en personajes de la marginalidad y en la impotencia del hombre que no puede contra la realidad que le toca vivir. Aquí nombraremos a una serie de autores valiosos por su indagación y producción: Lluïsa Cunillé, Paco Zarzoso, Jordi Sanchez, Raimon Àvila y Xavier Puchades entre otros.

Enfocaremos nuestro interés en una obra de Xavier Puchades: *Ácaros* representada en el marco del proyecto del Teatro de los Manantiales. ¿Qué particularidad tiene este grupo teatral?

El **Teatro de los Manantiales** nace en Valencia, en 1995 y lo bautizaron así, en honor de Grotowsky, quien empleaba esa frase para denominar a un teatro que explora el nacimiento del hecho teatral, objetivo que compartían todos los miembros del nuevo grupo. El grupo estaba formado por Ximo Flores, Xavier Puchades, Miguel Ángel Altet, Sonia Ortiz, Maribel Bravo y Nando Pascual, entre otros. Es un grupo alternativo, de los que pueden recibir fondos oficiales para proyectos específicos, e independiente, que mantiene espíritu crítico frente al poder.

La consigna del grupo es considerar al teatro como ámbito de investigación en los distintos rubros que comprende.

Le gustan algunos de los valores que defendía el llamado Teatro Independiente de los 70. Persiguen un proyecto autogestionado, y las veces que han recibido ayuda les sirvió para mejorar la infraestructura y funcionamiento de la sala.

Teatro de los Manantiales es una asociación cultural cuyo principal objetivo es dinamizar la creación teatral independiente de Valencia.

Las propuestas teatrales han tendido a un discurso comprometido políticamente con la realidad, dándole sentido a su hacer. Ese discurso está ligado a un discurso de la contemporaneidad. El público es el encargado de completar la experiencia, ya que las obras no terminan con la última palabra que dice el actor.

Es autor específico de nuestro interés Xavier Puchades: veremos a continuación quién es, qué escribió y cómo lo considera el campo intelectual valenciano y/o español: **Xavier Puchades** (8-4-1973, Valencia). Licenciado en Filología Hispánica. Realiza, desde 1999, tareas de investigación teatral contemporánea en la Universitat de València donde se encarga, entre otras cosas, del diseño y mantenimiento de la web teatral *Stichomythia*. Ha publicado artículos y participado en congresos sobre las nuevas escrituras dramáticas y el teatro de calle en España. Ha cursado, además, diversos talleres de escritura dramática impartidos por Rodolf Sirera, Fermín Cabal, Sanchis Sinisterra y Rodrigo García.

Realiza también colaboraciones esporádicas como crítico teatral en revistas culturales. Forma parte del proyecto de Teatro de los Manantiales desde el 2000.

Textos publicados

- (1999) *Desaparecer*. Accésit en el Premio Marqués de Bradomín 1998, INJUVE, Madrid.
- (1999) *Ceniza*, Valencia-Barcelona, revista *El Planeta*, junio.
- (2000) *Azotea*. Premio Ciudad de Requena de Teatro Breve 1998, Ayuntamiento de Requena, Edisena.
- (2001) *Desapercibir*. En el texto colectivo *Ecos y silencios* (sobre fotografías de Sebastiao Salgado), Ñaque, Guadalajara.
- (2001) *Temporal*. En *Dies d'ensalada*, Colección Teatro Siglo XX, Universitat de València.
- (2002) *Tampoco*. En *Reflexiones sobre el siglo XXI (Diez dramaturgos valencianos a escena)*, Valencia, Colección Acotaciones en la Caja Negra.

Textos estrenados

- (1999) *Desaparecer*, Lectura dramatizada en la SGAE (Valencia), dirigida por Paco Zarzoso.
- (2000) *Escoptofilia* de Teatro de los Manantiales, dirigida por Ximo Flores, con textos escritos junto a Arturo Sánchez Velasco.
- (2001) *Desapercibir*. Dentro del texto colectivo *Ecos y silencios* (sobre fotografías de Sebastiao Salgado), estrenado en Casa de América, Madrid.
- (2001) *Temporal*. Dentro del texto colectivo *Días de ensalada* para el GTUV, estrenado en la Sala Matilde Salvador de Valencia, y dirigido por Pep Sanchis. Obra que recibió el Premio al mejor texto en la Muestra de Teatro de Foios Escènia.
- (2001) *Caer*. Versión libre de la novela de Julia Voznesenskaya *El Decamerón de las mujeres*, para la escuela de la Escalante, dirigida por Ita Aagaard.
- (2002) *Azotea*. Dirigida, como la anterior, por Ita Aagaard, y estrenada en la Sala de Cultura del Festival de Teatro de Acoi.
- (2002) *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*, dirigida por Ximo Flores y estrenada en el Teatro de los Manantiales de Valencia, con textos escritos junto a Arturo Sánchez Velasco.
- (2003) *Desidia*, que fue dirigida por el autor, y estrenada en el Teatro de los Manantiales de Valencia.
- (2004) *Ácaros*. Dirigida por Ximo Flores, y estrenada en el Teatrod de los Manantiales de Valencia.
- (2005) *Galgos*. Dirigida por Eva Zapico, para la compañía Copia Izquierda, que se estrenó en el Teatro de Los Manantiales en Valencia, con textos escritos conjuntamente con Arturo Sánchez Velasco.

Premios

- (1998) Accesit del Marqués de Bradomín con *Desaparecer*.
- (1998) Primer premio de Teatro Breve de Requena por *Azotea*. Premio Especial del Jurado al montaje de la obra en la Muestra de Teatro de Foios Escènia 2002.
- (1998) *Lejos, detrás de las paredes*. Ayuda a la Creación de Teatros de la Generalitat Valenciana.
- (2000) Premio de la crítica valenciana al mejor espectáculo y espacio escénico por *Escoptofilia*.
- (2001) Premio al mejor texto dramático en la Muestra de Teatro de Foios Escènia por *Dies d'ensalada*.

- (2002) *Sima*. Finalista en el Premio de teatro radiofónico Margarita Xirgu.
- (2002) Nominación al mejor texto en los premios de Teatres de la Generalitat en 2002 por *Escoptofilia*, coescrito con Arturo Sánchez Velasco.
- (2003) Premio Castell d'Alaques por *Ácaros*.
- (2003) Premio de la Crítica Valenciana al mejor Texto Dramático, coescrito con Arturo Sánchez Velasco, por *Morir debería ser tan simple como perder el equilibrio*.
- (2004) Nominación al mejor texto y espectáculo valenciano en los premios de Teatres de la Generalitat en 2003 por *Desidia*.
- (2005) Premio *Max Aub* al mejor texto dramático por *Ácaros*, Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana.

Fundamentación

Dentro del contexto español o valenciano específicamente, la labor del Teatro de los Manantiales ocupa un lugar destacado en el mundo teatral de Valencia y la obra *Ácaros* de Xavier Puchades en forma especial. De allí el interés del presente trabajo en el análisis de la obra de referencia.

La producción dramática de Xavier Puchades gira en torno al eje ver y ser visto. Se ve desde una azotea, mientras que las simas son espacios en los que poder ver cobra tanta importancia como lo que se ve, a causa de la falta de luz.

Para Puchades «es espectáculo todo aquello que se ofrece a la mirada». Nosotros mismos, por ejemplo, en cuanto sujetos pasivos de las miradas de los otros y en cuanto observadores de los que nos observan.

El autor de *Ácaros* se distancia en esto de los dramaturgos de décadas anteriores, para quienes el vehículo esencial del hecho teatral es la palabra. La palabra como instrumento de comunicación, compartida con normalidad o como terriblemente problemática. De aquí que en su escritura abunden los monólogos; esos monólogos que muchos califican de característicos del teatro contemporáneo. Y que algunos críticos de instrumental teórico consideran monólogos estructurados más por su capacidad de crear imágenes, de justificar acciones que sean vistas por el público, que por su capacidad de interaccionar con el resto de los personajes.

El título de la obra ya es de por sí bastante explícito, los ácaros son esos arácnidos que escapan a la visión convencional, pero no por esto dejan de estar presentes en nuestra vida. Si se tiene en cuenta las palabras de Puchades, él mismo nos aclara que «los ácaros son seres que pasan desapercibidos a nuestra mirada y, sin embargo los llevamos pegados a la piel.» Antes pasaban como seres invisibles, la mirada microscópica los ha vuelto terriblemente reales. Ellos están allí aunque no respondan en ningún momento, aún cuando el texto no nos aclare si son visibles. Por otra parte no es necesario; a falta de una percepción directa de estos seres que habitan en nosotros, tenemos la percepción de la obra: entre parásitos y huéspedes hay más bien una simple diferencia de escala: nuestros ácaros son como nosotros mismos.

En el presente trabajo se tratará de focalizar cuál es la fábula y cómo se produce el entramado, la trama de la obra.

Objetivo

Nos proponemos analizar la obra *Ácaros* en el nivel de la fábula y de la trama, ya que hemos detectado novedades originales, en la construcción de la trama.

Si bien la fábula es una denuncia social sobre la violencia en el interior del mundo familiar, la trama corre a mitad de camino entre la nueva preceptiva teatral que organiza la estructura argumental con los principios de combinatoria numérica y la preceptiva clásica de introducción, nudo y desenlace.

Plan de trabajo

En base a los conceptos de José Sanchis Sinistera en *Dramaturgia del texto narrativo*, analizaremos la fábula y la trama de *Ácaros*.

En primer lugar se abordará el nivel de la fábula para contrastarla luego con el nivel de la trama. Partiendo de la macro estructura, delimitaremos las situaciones dramáticas explicitando la disposición y la estructura externa e interna de las mismas.

Desarrollo

Desde las investigaciones de formalistas y estructuralistas se distinguen en el texto dos niveles indivisibles: el nivel de la historia y el nivel del discurso.

El nivel de la historia considera los hechos que afectan a los personajes en un tiempo y espacio determinado, respondiendo a una relación causal.

El nivel del discurso, en cambio, es el modo especial en que se presenta la historia al lector. Se puede presentar en forma lineal, alternada, o como en el caso que nos ocupa, presentar primero los antecedentes, y luego avanzar hacia el futuro. Y es en este orden específico del material narrado donde reside el carácter único de cada texto. Esta especificidad textual es la que provoca un efecto específico de recepción en cada lector. Para ponernos de acuerdo con la nomenclatura empleada recurrimos a la voz de Sanchis Sinistera:

Lo que en los relatos llamamos historia, es decir la cadena de acontecimientos que el texto nos permite evocar, sería la fábula en una obra dramática; y el equivalente del discurso; o sea, de las estrategias narrativas que organizan la recepción particular de dichos acontecimientos en un relato concreto, constituirá la acción dramática de un texto teatral determinado².

Entonces llamaremos acción dramática a la específica organización de los elementos de una fábula, dispuestos para ser decepcionados por un lector y/o espectador.

La fábula

La fábula narrada está adaptada a los códigos teatrales de la actualidad.

La historia de una familia «normal», de los márgenes de la sociedad, compuesta por padre –taxista-, madre –ama de casa-, hijo –vendedor- y la novia del hijo –dependienta-

La vida de esta familia, que existe en los límites de la visibilidad social, es tan conflictiva y peligrosa como la vida afuera, en los no lugares –públicos-, expuesta a todo. La guerra está adentro de la familia tanto como en el mundo desconocido del afuera. Tres seres saprofitos y una víctima –la dependienta-. Sujetos de una familia, estos, que muestran su codicia y se relacionan con desprecios, insultos, forcejeos, tensiones y hasta deseos de antropofagia.

2. SANCHIS SINISTERA, José, 2003, *Dramaturgia de textos narrativos*, España: Naque, p. 35

El programa de mano de la presentación de la obra, ayuda a pintar esta historia:

Una dependienta de la sección lencería de unos conocidos grandes almacenes lee en un manual sobre Tantra que en la India es posible tener orgasmos infinitos. Una madre amenaza al mundo entero con ponerse a llorar y causar una verdadera catástrofe natural... Y esta vez –advierte– no habrá Arca de Noé para salvar una pareja de cada especie. Un taxista piensa que si todo el mundo fuese como él, la cosa sería muy distinta y todo iría mejor, al menos para él. Un vendedor de billetes de metro se siente como un pez abisal, sabe que si sale a la superficie, estallará. Un suelo lleno de colillas. Todo se llena de polvo y los ácaros toman posiciones. Un enfrentamiento de familias, un sacrificio. Un rancio drama familiar en un viaje austral.

Se trata de un texto sobre la comunicación visual. La dependienta pide ser mirada, si alguien la mira, existe. Sin embargo la comunicación transita más lo dialógico, con todas las connotaciones de incomunicación que se le adjudican a este camino. Y la obra se cierra con la imposibilidad de ver, cuando el marido le tapa la cabeza a su mujer con una capucha. La obra parece decir que la comunicación es imposible. El único medio de continuar –viviendo–, es no ver.

Esta fábula realiza una fuerte denuncia social a través de un progresivo crescendo de la violencia en la vida familiar. Los datos de la cotidianeidad van volviendo más extraña la historia, al punto que los monólogos extraños del comienzo suenan finalmente cotidianos. Estos seres marginales que piden ser vistos para tener alguna expectativa de vida, y la sociedad les responde de dos maneras diferentes e injustas ambas: no verlos o no dejarlos ver.

a) No verlos.

El padre no quiere que le limpien los vidrios de su taxi, para ver él lo que quiere. No soporta a los miserables que limpian vidrios en las calles o venden *kleeneex*:

TAXISTA: O es que también quieres limpiarme los cristales? ¿Eh? Ni lo intentes, los cristales de este taxi sólo los limpio yo, ni a mi mujer le dejo tocarlos, son sagrados, a través de ellos veo el mundo. Y mucho más, las vidrieras de las catedrales no son nada al lado de estos cristales. Y los limpio porque gentuza como tú los ensucia. Y sin gente como tú no sería necesario limpiar nada. Y la gentuza como tú debería saberlo... Y no ir por ahí ensuciando nuestra visión del mundo. Como los pijos. Solo la raza de los pijos es peor que los de tu calaña, pero eso no te salva, no³. (El subrayado es nuestro.)

b) No dejarlos ver.

Encapuchan desde los nudos a la dependienta y, al final, es el vendedor quien pone la capucha a su esposa. La capucha tiene dibujada una sonrisa. Los que no dejan ver, -los tres miembros de la familia-, prefieren una simulada sonrisa dibujada sobre la capucha al rostro verdadero de la novia. Por otra parte, la capucha impide toda posibilidad de comunicación visual –único medio de relación de la joven– quien afirma que necesita ser vista para existir.

La historia es una radiografía de la violencia y la falta de comunicación en el interior de una familia como espejo de la realidad de la sociedad actual. Sin comunicación, ni interés del uno por el otro, los seres marginales se han convertido en ácaros, que viven de los demás, sin ser vistos. Los gobernantes

no los ven, la sociedad prefiere taparles la cara para evitar el mal rato de ver «rostros tristes» o «gentuza que ensucia la visión del mundo».

La indeterminación argumental y la deliberada ambigüedad del texto, hace que el espectador llene los vacíos y proyecte así, la realidad en que vive. La potencia dialógica de esta obra deja al espectador, la responsabilidad de decidir cómo termina la historia.

La mayor libertad de este texto dramático, está dada por el nivel de ambigüedad –nada es lo que parece-. Y la construcción se arma en la mente del espectador y hace de ésta, una historia que permite múltiples interpretaciones.

Y dado que la dramaturgia del discurso –trama- es la que produce los efectos que el lector percibe, entraremos en su análisis.

La trama

A nivel del discurso, la obra se articula en cuatro monólogos en las presentaciones, a saber, el monólogo de la dependienta, el del vendedor, el del taxista y el de la mujer.

El monólogo de la dependienta está basado en el leiv motiv de la obra: ser vista.

El sujeto de la enunciación es la joven dependienta, y su interlocutor silencioso el vendedor. Ella articula este discurso en un juego de preguntas y respuestas planteadas al joven, y contestadas por ella misma. Esta estrategia comunicativa tiende a exponer la necesidad de la joven de ser vista para existir, de sentirse cuidada en esa instancia. Transita del usted al tú, de una instancia de acercamiento a un alejamiento sin motivación alguna: «Podría robar toda esta lencería por ti. ¿Lo harías por mí? Cada noche una diferente. Una locura. (...) ¿Se lo envuelvo? ¿Es para su novia? ¿Es un regalo?»⁴

Y de esa interacción yo-tú pasa a incluir al espectador: «Ha sido un flechazo. ¿No creen?»

El personaje Dependienta utiliza el verbo mirar muchas más veces que el verbo hablar y decir. Por lo tanto la mirada, en el texto, cobra un valor primordialmente significativo, capaz de comunicar todo lo que se quiere transmitir.

El monólogo del vendedor tiene al taxista como receptor de su monólogo. Se relaciona con su padre a través de la ventanilla de su cabina del metro. De la misma manera en que se comunica con sus clientes y todavía está luchando por salir del nido familiar para remontar vuelo. Este discurso también está articulado en base al proceso de preguntas y respuestas. Pero el interlocutor, no lo reconoce como a su hijo, ni le interesa escucharlo, por ello se va sin avisar y lo deja hablando solo. El parlamento del vendedor tiene un contenido ideológico más explícito. Atiende a lo personal y a lo social. Dice por ejemplo: «Vivimos⁵ en un país democrático y tenemos que demostrarlo».

La decodificación de este discurso por parte del lector y/o espectador es irónica. Con otro ejemplo lo aclararemos: «Los políticos nos dicen eso, que el metro está en expansión, que llegará un día en que todos los metros del mundo se encontrarán y ya no existirán fronteras»⁶. Este discurso paródico y exagerado produce comicidad e ironía.

El monólogo del taxista desesperado por que lo miren, ve el mundo según sus propios cristales y cree que el mundo mejoraría si todos vieran como él. Al menos el mundo sería mejor para él mismo. Su interlocutora silenciosa es la Dependienta.

4. op.cit., p. 30

5. op.cit., p. 32

6. op.cit., p. 33

El monólogo de la mujer tiene como receptor a su hijo. El discurso avanza de un tú-yo a un ustedes inclusivo del público o lector. Citémosla:

Pero di algo hijo...¿Qué me calle? ¿has dicho que me calle?¿oyen?¿Lo han oído? Mi propio hijo me obliga a callar delante de toda esta gente, de todos uds, a callar... A mí, que no puedo callarme nada. Pero...¿Quieren dejar de mirarme con esos ojos de sapo? Por favor... No ven que estoy a punto de ponerme a llorar?⁷.

Es interesante porque aquí el discurso transita del callar-no hablar- a no ser vista.

Los nudos

En los nudos la acción dramática se articula en una serie de diálogos:

- a) mujer-taxista
- b) vendedor-taxista
- c) mujer-dependienta
- d) mujer-vendedor.

Los cuatro diálogos muestran en progresión la violencia que existe en esa familia.

a) El diálogo entre ambos es de mínima tolerancia. Por ejemplo cuando la mujer increpa a su marido para que no la deje hablando sola, él le contesta: «Está bien... puedo aguantar un poco más». Mantener el diálogo con su mujer consiste en «aguantar», en soportar. El diálogo es más bien un falso diálogo, porque no se escuchan uno a otro. El marido sugiere que el hijo de ambos ha crecido, pero la mujer no se da por enterada. Él miente sobre lo que hace en el taxi. El diálogo entre ambos es un diálogo sobre la incomunicación, que se aclara en la voz del taxista:

TAXISTA: ¿Qué gente? No sé de qué me hablas. Ese es el problema, que nunca sé de qué me hablas cuando hablas⁸.

b) En el par dialógico vendedor-taxista se descubre una relación padre-hijo perversa y dolorosa. El padre no reconoce a su hijo, y como desconocido lo trata de gentuza, de cobarde. Veamos:

TAXISTA: Fuera de mi taxi. No tengo bastante con ver a gentuza como tú por el día en los semáforos (...) trozo de mierda⁹.

VER VÍDEO: -MP4 -AVI

Existe entre ellos una relación destructora y descalificadora. Pero en el cierre del diálogo, el hijo termina cuidándolo:

VENDEDOR: Si quieres dormir un poco, hazlo, nunca te había visto tan cansado. Yo velaré tu sueño¹⁰.

Es un diálogo sobre la incomunicación ente padres e hijos. No existe verdadera comunicación entre ellos. Interesante es el parlamento del taxista al final del encuentro sobre la abolición de la intimidad por el mundo del cine. Habla del ser que se considera único y los medios masivos –el cine-,

7. op. cit., p. 40

8. op. cit., p. 45

9. op. cit., p. 51

10. op. cit., p. 52

que muestra que todos los seres son similares. Se pierde el sentido de la «unicidad» en el universo, como consecuencia de la intrusión de lo público en lo privado.

c) El diálogo mujer-dependienta tiene gran nivel de violencia. La dependienta lleva capucha y las muñecas atadas a la espalda. La mujer le quita la capucha para conversar, pero no la libera, y al final del diálogo, la vuelve a arrastrar hasta la cabina. La acción dramática de esta escena es contradictoria. Las acotaciones indican que la mujer lavará con delicadeza el cuerpo de la chica como si lavara a un enfermo en un hospital. Mientras la joven continúa atada, la mujer le quitará su ropa interior y la lavará. No existe correlación entre la acción detallada en las acotaciones y el diálogo que se dirige entre ellas. El diálogo parece circular en un ambiente de cordialidad e intimidad. La dependienta le revela su mundo mágico de viajes astrales a la India, mientras que la mujer le revela la rudeza del tipo de relación erótica que mantiene con su marido.

El par mujer-dependienta se cierra con la pregunta problemática que plantea la madre¹¹: «¿Le gusta mi hijo?» Es esa posible relación entre joven-hijo, la que podría desatar la guerra en el interior de esa familia. La suegra no está dispuesta a perder a su «riñoncito». Aunque la dependienta se duerme sin responder. Toda la tensión se mantiene con la llegada del hijo y la necesidad de esconder a la novia.

d) Este diálogo se establece entre madre-hijo, y trata la problemática de las madres que no aceptan que sus hijos sean adultos y tengan vida propia. La crítica materna abarca el trabajo, el pensar y la novia.

El vendedor se enfrenta a la madre, dispuesto a continuar con la relación establecida con la joven dependienta. Y le dice: «Pues tendrás que aguantarte: A mí me gusta su forma de mirarme y además se da la coincidencia de que me gusta mirarla. Solo tenemos ojos el uno para el otro». Ante tal alegato la madre queda hablando sola y lanza un soliloquio, interpela al público: «¿Se puede saber qué miran?»¹²

Los desenlaces

La novia encapuchada se dirige sin saberlo al taxi y el taxista la atrapa¹³ «como se coge a un animal escurridizo». La joven trata de escapar pero al no lograrlo, se tranquiliza y habla sobre sus problemas. La contradicción entre la acción explicitada en las acotaciones y el diálogo, un vez más, crea un clima de humor negro, máxime cuando ella dice:

DEPENDIENTA: ¿Está usted allí? ¿No se habrá dormido? ¿Por qué no dice nada? ¿O ha dicho algo pero ya no lo oigo? Dios. ¡Dios ya no oigo! Es eso. Ese es el próximo sentido que he perdido. Si está usted ahí por favor, hágame una señal.

A partir de esa situación se desata la guerra familiar. Los padres critican, insultan, atacan, y hasta amenazan con devorar a la novia. Veamos un ejemplo:

MADRE: (*Pasando el filo del cuchillo sobre no de los pezones de la Dependienta.*) ¿Quieres que haga unos pinchitos con tu amiga?¹⁴

11. op.cit., p. 59

12. op. cit., p. 64

13. op.cit., p. 68

14. op.cit., p.79

Los desenlaces, cuentan con dos momentos: el primero donde se produce el enfrentamiento familiar debido a la no aceptación de la novia del hijo. Y el segundo momento cuando el vendedor repite el parlamento de su padre taxista en el taxi de su padre, y la dependienta, ya convertida en esposa del vendedor viaja a su lado. En su aniversario, el marido ha preparado una sorpresa: los pasajes a la India, cumpliendo así los sueños de la joven. Aunque cuando el marido comprueba que ella, en cambio, no le permite realizar su propio sueño, -verse nadando en dos peceras en el interior de los ojos de su esposa-, le pone la capucha y «aprieta». Este accionar puede leerse de muchas maneras: no permitirle ver nada más, matarla, etc. Cada nuevo lector, le dará su correcta interpretación.

El interlocutor de la mujer es su hijo y existe entre ellos mayor grado de **cercanía** que en los monólogos anteriores. Aunque el acercamiento consista en hacer callar a la madre. Pero el articular respuesta a las preguntas de ella, implica aceptar su existencia. Existe porque habla, porque molesta.

Niveles de cercanía

El nivel de cercanía entre padre e hijo es mínimo, puede decirse inexistente desde el padre y lejano desde el hijo. Incluso el padre desconoce al hijo casi hasta el final del último acto cuando lo enfrenta sólo primero y con su mujer, después.

El interlocutor de mujer –durante el monólogo- es su hijo y existe entre ellos, mayor grado de cercanía que en los monólogos anteriores. Aunque el acercamiento consista en hacerla callar a la madre. Pero el articularle respuesta a las preguntas de ella, implica aceptar su existencia. Existe porque habla, porque molesta. Esta cercanía deriva de la imposibilidad del hijo para madurar y dejar el ámbito de la familia primaria.

El vendedor y la dependienta parecen tener mayor grado de cercanía. Él tiene una respuesta ante su primer mirada: huye de miedo, indicador que el contacto existió. Ambos estarán cerca en la medida que creen que el otro puede ayudarlos a hacer realidad la fantasía con que sueñan. Ella cree que ha sido flechada y podrá vivir con el vendedor los múltiples orgasmos imaginados en el viaje astral. El cree que encontrará dos peceras pequeñas en sus ojos, donde nadará tranquilo.

El momento de mayor cercanía se da en el vendedor cuando en el día del aniversario le compra los dos pasajes a la India a su esposa para cumplir su sueño, pero al pedirle a ella, una demostración su propio sueño, comprueba con horror que ella no ve peces, ella no hace realidad su fantasía. En ese momento se produce el mayor alejamiento. Le pone la capucha y «aprieta». Deducimos que apretar consiste en matarla.

Más sobre la trama

Dentro de la macro estructura del texto, la trama es en este caso sintética porque la historia selecciona determinados momentos pregnantes de la fábula, sin relación causal. Esta selección permite segmentar el texto, donde cada escena tiene su propia estructura.

La estructura externa de la obra está dividida al estilo clásico en tres partes: las presentaciones, los nudos y los desenlaces.

La ironía se descubre en los plurales con que se nomina a cada uno de los actos. Y más que una estructura tradicional, la acción dramática responde a las nuevas acciones de combinación numérica. El primer acto cuenta con las cuatro escenas que corresponden a los cuatro monólogos y titulado irónicamente por el autor como «Las presentaciones». El segundo acto corresponde a las cuatro escenas dialogadas de a pares y llamada en el mismo sentido por el dramaturgo: «Los nudos». Y, finalmente, el tercer acto tiene cuatro escenas: la del taxista con la joven, la del hijo con el padre,

la de los padres y el hijo y la escena final del tipo en espejo. Este acto es llamado «Los desenlaces» y cuenta con dos momentos cruciales: el primero, el del enfrentamiento familiar, y el segundo casi circular. Una situación en espejo respecto de la situación inicial pero totalmente distinta. La escena del comienzo transita la posibilidad de ser vista y hacer realidad su sueño por parte de la dependienta. La escena final en cambio acaba con la posibilidad de ser vista, con su sueño y hasta con su vida. Es una estructura abierta en que el espectador cierra la historia.

La fábula tiene una organización temporal y la trama no tiene una organización lineal temporal, pero sí una progresión que determina una gran distancia entre el planteamiento inicial y la situación final.

Los puntos de giro son ápices organizativos de la construcción dramática. En la estructura interna de la situación dramática podemos determinar el punto de arranque y el punto de giro.

El punto de arranque –cuando dos tensiones opuestas se hacen presentes por primera vez en la obra– se da al final del primer monólogo cuando la joven dice: «Ha sido un flechazo», y el joven huye de miedo. Y el punto de giro –aquel en que el autor da vuelta su historia– corresponde al parlamento del hijo a su madre, diciéndole que él ya ha madurado, y se ha enamorado de la dependienta. A partir de ese momento se desata el ataque abierto de los padres para con su hijo y su novia.

Conclusiones

Todos los personajes de la historia tienen ansias de vivir otras situaciones pero están encerrados en sus habitáculos: tienda, taxi, cabina, casa. Les es imposible salir, estar allí es su condena. No podrán cambiar. Las descripciones minuciosas y objetivas de detalles y comportamientos contribuyen a crear un clima de desazón.

El modelo dramático de *Ácaros* se acerca acaso a Beckett o Pinter, pero en una versión más despojada de gravedad, al menos aparente. *Ácaros* es un texto dramático sobre las soledades, decepciones, violencias, miedos, amenazas, sueños imposibles y fracasos, escrito sin censuras morales y con una gran carga irónica. Este matiz produce en el lector distancia y comicidad, el mejor camino para la reflexión.

Una rota unidad familiar, cuatro personas que desean lo que no tienen ni tendrán.

El ser humano está condenado a cometer siempre los mismos errores. El hombre repite sin pensar la misma conducta aprendida y sufrida. Es que ese mundo viene pegado a nosotros, sin saberlo, y vive de nosotros. Nuestros aprendizajes de clase, nos guían inconscientemente, no los vemos, pero allí están manejando los hilos de nuestra vida.

La fábula parece sencilla y cotidiana, una fábula sobre las relaciones familiares y sueños frustrados. La trama, en cambio, crea un ambiente enrarecido, violento. Parte de un grupo de monólogos extraños, desapegados. Pero a través de las progresivas situaciones, las descubrimos reales, posibles, cercanas.

El salto dislocado de un tema a otro, hace que el espectador –lector– se vaya compenetrando y comprometiendo con los sucesos en la medida que estos los tocan de cerca.

Aparentemente la trama es circular, pero el desenlace es menos cerrado de lo esperado. La acción dramática del cierre, es armada con una construcción en espejo de la situación inicial –entre la Dependienta y el Vendedor–, la anhelante petición de comunicación visual inicial ha sido substituida por un intercambio dialógico. Pero, si la primera situación sirve para abrir una serie de posibles acciones, la situación de cierre deja comprender que será el punto final de todas las acciones posibles.

Bibliografía

BENET I JORNET, Josep, 1990, *Deseo*. Valencia, Generalitat Valenciana.

BENTLEY, Eric, 1982, *La vida del drama*, Barcelona, Paidós

BELBEL, Sergi, 1990, «El laberinto del deseo», en *El público*, Madrid, Centro de Documentación Teatral. Septiembre-Octubre 1990

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, 2001, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis

GALLEN, Eric, 1990, «La obra de Josep Benet i Jornet», en *El público*, Madrid, Centro de Documentación Teatral. Septiembre-Octubre 1990.

PAVIS, Patrice, 2005, *Diccionario del teatro*, Buenos Aires, Paidós

PUCHADES, Xavier, 2006, *Ácaros*, Valencia, Generalitat Valenciana

SANCHIS SINISTERRA, José, 2003, *Dramaturgia de textos narrativos*, España, Ñaque

SIRERA, Josep Lluís, 2001, «Teatro Catalán Contemporáneo: Un anhelo de normalidad» en *Teatrae*, N°3 . Universidad de Finis Tέρrea, Santiago de Chile.