

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA

**DESENMASCARANDO AL PODER EN EL TEATRO BREVE
Y MÍNIMO DE JOSÉ MORENO ARENAS**

TESIS DOCTORAL



SUSANA LETICIA BÁEZ AYALA

DIRECTORES

DR. ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS (UGR)

DRA. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES (UGR)

DR. ENRIQUE ARMANDO MIJARES VERDÍN (UJED)

Granada, España, 2013.

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Susana Leticia Báez Ayala
D.L.: GR 375-2014
ISBN: 978-84-9028-794-1



UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA

**DESENMASCARANDO AL PODER EN EL TEATRO BREVE
Y MÍNIMO DE JOSÉ MORENO ARENAS**

TESIS DOCTORAL

SUSANA LETICIA BÁEZ AYALA

DIRECTORES

DR. ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS (UGR)

DRA. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES (UGR)

DR. ENRIQUE ARMANDO MIJARES VERDÍN (UJED)

Granada, España, 2013.

Esto no es una pipa.

René Magritte

El sentido es una entidad inexistente,
incluso tiene una relación muy particular
con el sinsentido.

Gilles Deleuze

Ha sido una inocentada.

El titular, José Moreno Arenas

A Ricardo Daniel y Ana Carolina.

A Magdalena Báez

La doctoranda SUSANA LETICIA BÁEZ AYALA y el (los) director(es) de la tesis: DR. ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS (UGR), DRA. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES (UGR) y DR. ENRIQUE ARMANDO MIJARES VERDÍN (UJED), garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 3 de julio de 2013

Director/es de la Tesis

Doctoranda

DR. ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS (UGR)

SUSANA LETICIA BÁEZ AYALA

DRA. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES (UGR)

DR. ENRIQUE ARMANDO MIJARES VERDÍN (UJED)

Auténtico

Fdo.: ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

Fdo.:



*(por mí y en representación y
por orden de los otros codirectores
auténticos de Granada)*

Agradecimientos

No resulta sencillo enunciar a todas aquellas personas, cuya generosidad me ha permitido concluir este trabajo de investigación y así optar por el grado académico correspondiente. Con el deseo de valorarlas y agradecerles van estas palabras.

A la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, institución que gestionó ante el Programa de Mejoramiento del Profesorado en México la beca que me permitió realizar los estudios de doctorado. De manera especial a Jaqueline Morgado Ramírez y a Araceli Rivera Heredia. Al Departamento de Humanidades y al Programa de Literatura por facilitar este proceso académico. Mi reconocimiento al Dr. Jesús Humberto Burciaga Robles, a la Mtra. Beatriz Rodas Rivera, a la Mtra. María Luisa Meza Monclova, a Olga Arellano y a Estela Porras.

Al Dr. Antonio Sánchez Trigueros (UGR), a la Dra. María José Sánchez Montes (UGR) y al Dr. Enrique Armando Mijares Verdín (UJED), quienes guiaron el proceso de investigación con la generosidad y sabiduría propia de un profesor entregado a su compromiso académico y humanístico centrado en sus estudiantes. Los conocimientos, recomendaciones, confianza, motivación en estos años son invaluable así como su amistad.

A José Moreno Arenas, por todas las facilidades que me ofreció para acercarme a su obra y a su persona. Las pláticas sostenidas con intensidad del 2010 al 2012 en Granada y continuadas en la distancia física del 2012 en adelante, constituyen un pilar central en este trabajo. No menos relevante es el acompañamiento de María Dolores Rodríguez Huertas, La amistad de ambos me es inmerecida.

A Carmen Ruiz-Mingorance, directora de la Compañía Teatre´ves Teatro de Granada, su trabajo permitió documentar la recepción de las obras de Moreno Arenas. De la misma forma a todas las personas integrantes de la compañía. A Juan de Dios Martín y Carmen Martín Ruiz, por su amistad.

A Marta Nieves Ballesteros, Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Albolote, por las facilidades para documentar la investigación. A Carmen Ruiz-Mingorance

(directora y actriz de Teatre´ves Teatro), Carmen Dólera (directora y actriz), Joan Llaneras (actor), Manuel Delgado (Bucknell University), Juan José Montijano Ruiz (Universidad de Granada), colegas a quienes me une el interés por el teatro.

A la Televisión del Ayuntamiento de Albolote, por su excelente trabajo en la videograbación de la entrevista a José Moreno Arenas y la mesa redonda; en especial a Juan de Dios Segovia, por su profesionalismo y solidaridad, allende el mar.

A mis profesores del programa de doctorado, de manera especial al Dr. Francisco Linares Alés, al Dr. Manuel Cáceres Sánchez, al Dr. Antonio Chicharro Chamorro, a la Dra. Cándida Vargas Labella y a la Dra. Sultana Whanón.

Al Dr. José Romera Castillo por el espacio creado en la UNED para compartir los acercamientos a la obra de Moreno Arenas y el aprendizaje adquirido en el Seminario anual.

Al CA 76: Estudios de las Mujeres, región y frontera de la UACJ, por su incondicional apoyo en estos años de formación y de conclusión de la tesis. El acompañamiento intelectual y personal de mis colegas ha resultado un sostén en este proceso, de manera particular van estas palabras para la Dra. Clara Eugenia Rojas Blanco.

A Ricardo Rodríguez, por la vida compartida. A Adriana Rodríguez y su familia por la alegría del futuro (Priscila y Briana).

A mi madre, por esperar mi retorno y sus enseñanzas para vivir con dignidad; a mis hermanos: Beatriz, Guillermo, Araceli, Malena, Alberto y Cristina y a sus familias por enseñarme el sentido de las palabras cariño, confianza, sueños y realidad. De forma especial a Mario Rebolledo por tanta cercanía a pesar de tanta distancia.

A mis cómplices literarias del Palabras de Arena: Ana Laura Ramírez Vázquez e Ivonne Ramírez Ramírez, sin cuya alegría y compromiso con la equidad y el gozo en todos los ámbitos, mi vida académica y personal ensombrecería. Así como a sus entrañables familias. A mis colegas de siempre: Patricia Ravelo Blancas, Héctor Domínguez-Ruvalcaba y las hermanas Lozoya.

A mis familias en Ciudad Juárez y Granada, sin quienes lo cotidiano perdería ese sabor entrañable: Juan-Fadrique Fernández, Alana Gómez, Mariel Navarrete, Lourdes Cruz, Josse Melgar, Cely Ronquillo, Araceli Campos, Estrella Sáenz, María del Mar y Yolanda Serrano, Miguel Picado, Nielka Rojas, Jessenia Hernández, Alejandro Saliceti, Pepe Agudo, Randall Valverde, Grecia Tejón, Elda Lucero, Manal Kaddouri, Ahmed, Noelia Alfaro, Carlos Araya, Ivannia Solano, Andrés Araya, Carolina Barria, Katty y Gary, Ewa Mendoza, José Antonio Mendoza, Yanalte, Cuauhtémoc, Salvador, Margarita Calvo, Silvia Guajardo, Héctor, Miriam y Hectorín García; Sandra Ruiz, Adria, Angélica y Jesús Arrieta, Sarahí Barón, Fabiola Román, a mis amigos del Jardínico de Caravaca de la Cruz.

Índice

1	Introducción	1-21
1.1	Encuentro estival con José Moreno Arenas	1-21
1.2	Postulado de investigación.....	1-22
1.3	Desarrollo de la investigación (marco teórico, metodológico y análisis).....	1-25
1.4	Hallazgos de la investigación.....	1-31
1.5	Futuras investigaciones	1-35
2	José Moreno Arenas: bacanal del inconformismo	2-37
2.1	“Soy un ser humano, una persona... [inconforme]”	2-37
2.2	Experiencia vital: descubriendo el teatro.....	2-40
2.3	La punta del iceberg: lo breve	2-44
2.4	El hilo de Ariadna: el teatro mínimo	2-48
2.5	Dramaturgia de largo aliento	2-51
2.6	Otras vertientes de creación, que manan del mismo río.....	2-56
2.7	Explorando otros senderos: la narrativa de viajes	2-58
2.8	Promotor de la brevedad: editor de <i>Alhucema</i>	2-59
2.9	Reconocimientos, distinciones, cruzando fronteras	2-59
3	Fronteras, poder e hipertexto, revisión al canon.....	3-65
3.1	La interpretación del texto.....	3-65
3.2	Fronteras semióticas	3-69
3.3	Las tecnologías del poder, al escenario.....	3-73
3.4	Hipertextualidad crítica.....	3-83
3.5	La complejidad de lo teórico o la diversidad del pensamiento complejo.....	3-95
4	El teatro breve e hipertextual, en los albores del siglo XXI.....	4-97
4.1	Entre la tradición e innovación	4-97
		1-15

4.2	Otra dramaturgia, desde la brevedad.....	4-100
4.2.1	Sí brevísimo... ¿qué nombre lo define?.....	4-102
4.2.2	¿Qué elementos definen a la dramaturgia breve y mínima?.....	4-104
4.2.3	(Des)tejiendo el hilo de la brevedad.	4-107
4.3	¿Teatro breve andaluz?.....	4-111
4.4	Discurso abierto... estructuras semióticas del teatro breve	4-115
4.5	Teatro hipertextual en la escena actual.....	4-122
4.6	Otras dramaturgias excluidas, teatro breve de mujeres.....	4-127
5	La transgresión, el teatro hiperextual.....	5-129
5.1	Del teatro convencional al mínimo	5-129
5.2	Signos semióticos de teatro mínimo	5-131
5.3	Un teatro sin palabras	5-135
5.4	Ausencia de la palabra, teatro gestual.....	5-137
5.4.1	<i>La gata</i> , origen de lo mínimo	5-138
5.4.2	Trilogías mínimas.....	5-144
5.5	El teatro mínimo dialogado.....	5-144
5.6	<i>La cantante</i> , de didascalectura al escenario teatral.....	5-152
5.7	El teatro hipertextual, transgresión al canon.....	5-161
5.8	El teatro hipertextual, discurso crítico	5-163
5.8.1	La polisemia e intertextualidad.	5-163
5.8.2	Los personajes múltiples e intercambiables.	5-166
5.8.3	Estructuras irradiantes, fractales y del caos.....	5-168
5.8.4	La no-linealidad, ruptura de la convención teatral	5-168
5.8.5	Mínima anécdota y dilema humano.	5-169
6	Constelaciones del poder, en el teatro hipertextual (I)	6-171

6.1	La tentación de los micropoderes	6-171
6.1.1	Las arcadas del poder	6-174
6.1.2	El hiperespacio del poder	6-180
6.1.3	El personaje político, sus micropoderes	6-182
6.1.4	Rejuego de fuerzas ante poder hegemónico	6-187
7	Constelaciones del poder, en el teatro hipertextual (II)	7-205
7.1	El poder patriarcal, desde las tecnologías del género	7-205
7.1.1	Lo femenino desde el sistema sexo-género	7-207
7.1.2	Feminidades, producto y procesos de representación	7-210
7.2	El poder de los medios de comunicación	7-224
7.2.1	El cuarto poder, mecanismos del discurso	7-225
7.2.2	“El mejor periodista es el que sabe inventar las noticias”	7-228
7.2.3	<i>Las antípodas</i> , lógica del sinsentido en el cuarto poder	7-228
8	Eros (des)empoderado en el teatro hipertextual	8-239
8.1	Eros (des)empoderado en los albores del siglo XXI.	8-240
8.2	El teatro hipertextual ante un Eros (des)empoderado	8-243
8.2.1	¿ <i>Las olas</i> , supremacía occidental de Eros?	8-244
8.2.2	Tras la pícara sonrisa	8-249
8.2.3	<i>Las pulgas del hotel</i> ante Eros	8-255
8.3	Eros ante el pensamiento hegemónico	8-276
9	Las fronteras del racismo en el teatro crítico	9-279
9.1	La migración, tema del siglo XXI	9-279
9.2	El oleaje de la migración	9-283
9.2.1	<i>El cuchitril</i> , <i>Las olas</i> y <i>El deseo</i> (Trilogía mínima de “San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo”)	9-288

9.2.2	La playa y El safari	9-300
9.3	Cuentas pendientes de la dramaturgia	9-310
10	El poder del silencio del teatro mínimo	10-313
10.1	El manto del sagrado silencio.....	10-313
10.2	“La huella del caballo que hay que construir.”	10-315
10.3	“El pozo era en verdad profundo”	10-319
10.4	Dramaturgia sin palabras	10-322
11	Recepción de los espectáculos: <i>Urgencias</i> y <i>Esto es lo que hay...</i> (Teatre´ves Teatro)..	11-325
11.1	De rizomas e hipertextualidad	11-326
11.2	El teatro rizomático y la hipertextualidad.....	11-328
11.3	Recepción del teatro rizomático e hipertextual.....	11-330
11.4	<i>La cantante</i> y <i>El accidente</i> , en el espectáculo <i>The Perfect Human</i>	11-332
11.5	<i>Urgencias</i> (textos de José Moreno Arenas), la academia como escenario.....	11-336
11.6	<i>Esto es lo que hay...</i> el vacío humano.....	11-344
12	Conclusiones.....	12-351
12.1	Conclusiones generales	12-351
12.2	Conclusiones particulares	12-361
12.3	Futuras investigaciones.....	12-376
13	Anexos	13-379
13.1	La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas	13-379
13.1.1	Programa del Acto de premiación del II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”	13-411
13.1.2	Propuesta de diálogo	13-412
13.1.3	Participantes.....	13-413
13.2	El poder crítico del teatro hipertextual de José Moreno Arenas. Entrevista realizada por Susana Leticia Báez Ayala.....	13-415

13.3	Bibliografía esencial de la obra teatral “breve y mínima” de José Moreno Arenas...	13-443
13.3.1	Teatro mínimo.....	13-443
13.3.2	Teatro breve.....	13-505
13.3.3	Sobre el autor.....	13-548
13.3.3.4	Cursos que incluyen al autor.....	13-560
13.3.4	Tabla de fotografías.....	13-593
	Referencias.....	13-597
13.4	Referencias del autor.....	13-597
13.4.1	Obras del autor.....	13-597
13.4.2	Ensayos.....	13-598
13.5	Referencias bibliográficas generales.....	13-599

1 Introducción

1.1 Encuentro estival con José Moreno Arenas

Durante el verano del 2007 tuve la oportunidad de realizar un intercambio académico con la Universidad de Sevilla. El día cuatro de junio conocí a José Moreno Arenas. Nos reunimos en una cafetería del centro de la ciudad. Recuerdo una tarde estival. María Jesús Orozco Vera y él dialogaban en torno a proyectos académicos. Yo observaba a un hombre afable, con una sonrisa franca; al despedirnos me obsequió dos de sus libros: *Teatro indigesto* (2000) y *Escenas atropofágicas* (1998). No intuí que este encuentro marcaría mis intereses académicos.

Al retornar a México, el primer volumen me impactó. A pesar de la distancia geográfica, los temas poseían un carácter universal. La simulación y abuso de autoridad que se entreteje en *La paloma*, no solo me remitía a las circunstancias de la España contemporánea, me hablaba de la realidad mexicana. *El safari*, al afrontar cuestiones como el racismo, la xenofobia, el clasismo, la extrema pobreza, entre otros, de los países denominados tercermundistas (desde las estrategias literarias del absurdo, lo goyesco, lo esperpéntico) aludía a esferas paralelas de la complejidad humana, visible en nuestro contexto americano.

Las máquinas, al rastrear en la soledad que nos imponen los modelos económicos y sociales basados en un individualismo atroz, adquiere universalidad. El emblemático protagonista de esta obra, Pepico el Abandonao, se halla en un nivel de marginación tal que no duda en buscar el calor humano, incluso sexual, en una máquina expendedora de cigarrillos o de gasolina. El texto no refiere a una localidad en especial; sin embargo, me llevó a pensar en Ciudad Juárez; esta urbe se transformó en la década de los sesenta en el experimento de la producción en serie con la llegada de las maquiladoras. De tal manera que el todo desaparece; las partes, lo fragmentario, se impone en la percepción del entorno de los operadores (se omite el término obreros o trabajadores) de estos espacios laborales. La incomunicación se torna el signo principal en las relaciones humanas. Por tal motivo, el texto que le merece a Moreno Arenas obtener el premio del III Certamen del Teatro

Mínimo “Rafael Guerrero” 2000, Chiclana de la Frontera, se liga con la dinámica de la vida cotidiana del norte de México.

A principios del 2010, conversando con el Antonio Sánchez Trigueros en torno al tema de investigación para la tesis de doctorado, comentó acerca de un autor granadino, que destacaba por sus textos mínimos; quien en el 2009 había realizado una gira por los EUA, impartiendo conferencias; dijo que lo acompañaron los integrantes del grupo Teatre´ves Teatro, dirigido por Carmen Ruiz-Mingorance. Dio la casualidad, que el día anterior, José Moreno Arenas y yo nos habíamos entrevistamos en la Facultad de Educación de la Universidad de Granada. Nuestra plática versó en torno a la posibilidad de presentar una ponencia que analizara sus textos en el Seminario que coordina José Romera Castillo en la UNED. Habría una mesa centrada en su dramaturgia. Por tanto, la sugerencia de Sánchez Trigueros me resultó por demás pertinente.

En ese contexto, leí dos volúmenes, parteaguas en la producción dramaturgía del autor granadino: *13 Minipiezas* (2001) y *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (2003). En una primera revisión, textos como *La cantante*, *Las raíces*, *El indio* o *El encuentro* provocaron un proceso de diálogo intenso. Su breve o mínima extensión no concordaba con la multiplicidad de senderos borgianos a los que convocaba cada relectura. Su aparente *inocencia* disimulaba lo expansivo de la mirada crítica en torno a las praxis sociales, en las que no aparecen individuos singulares, sino seres comunes, entre los que podría estar cualquiera de nosotros. El ensayo, “Bacanal y orgía del okupa teatral”, que cierra el segundo libro, me dio luces de la poética teatral de este escritor, centrada en una mirada crítico-social, desde una estética innovadora.

1.2 Postulado de investigación

Después de revisar la obra completa del dramaturgo granadino (a la cual tuve acceso mediante la generosidad del autor) y de reuniones de trabajo con mis asesores académicos, pude formular la tesis que guía las reflexiones del presente trabajo: en el teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas, se puede identificar el abordaje de las relaciones y los mecanismos del poder hegemónico, a la vez que los micropoderes que se alían, subordinan

o lo contravienen, al develar sus estrategias y favorecer la participación activa de sus receptores (lectores y/o espectadores), dado que los textos poseen una estructura hipertextual, la cual favorece una episteme crítica. Aquí surge el título: *Desemascarando al poder en el teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas*.

El primer acercamiento a la obra de este autor fue la ponencia: “Semiótica del silencio en las pulgas dramáticas de José Moreno Arenas” que presenté en junio del 2010 en la UNED; después realicé el trabajo *El teatro mínimo de José Moreno Arenas (calas semióticas al poder)*¹ (2010, inédito), documento con el que obtuve el Diploma de Estudios Avanzados bajo la dirección del profesor Antonio Sánchez Trigueros.

Durante casi tres años (2010-2013) los textos de Moreno Arenas han conservado ese fresco asombro que me causaron años atrás; sobre todo cuando he tenido oportunidad de observar las reacciones que provocan entre diversos públicos receptores.

La experiencia con un grupo de escolares de sexto grado, del Colegio San José en Granada, quienes leyeron y representaron *El progreso, La llamada, El móvil* y además sostuvieron una amena conversación con el autor², resultó significativa en cuanto a las diversas posibilidades semióticas de recepción del texto; lo mismo aconteció entre académicos, dramaturgos y público universitario que presencié la puesta en escena del espectáculo *Urgencias* (basado en obras breves y mínimas de Moreno Arenas) por Teatre´ves Teatro y Nada Teatro en Madrid y Granada (2010); la respuesta del público en Vendas Novas, Portugal, fue relevante, ante la puesta en escena de *Esto es lo que hay...* (2011), espectáculo que integra varios textos del granadino, llevados a la escena por Teatre´ves Teatro; otro evento importante aconteció con los estudiantes de literatura en Ciudad Juárez (2012); al leer algunas obras del volumen *Dramatic Snnipets / Pulgas dramáticas* (2010) de Moreno Arenas, su interés fue notorio, de tal manera que propició

¹ Parte de ese documento se halla entretejido en la tesis presente.

² Círculo de lectura: Granada, sí lee (2010-2011), coordinado por el Colectivo Palabras de Arena, de Ciudad Juárez, México, promotor de la literatura infanto-juvenil.

una amena conversación del grupo con el autor, a través del *skype*; incluso, dos estudiantes interpretaron *El okupa*³ para finalizar el encuentro cibernético.

Dadas las experiencias anteriores, se aprecia la relevancia del estudio y difusión de la dramaturgia hipertextual de José Moreno Arenas, de manera particular en EUA y México; aunque lo signamos adelante, el teatro del escritor granadino ha merecido estudios acuciosos en universidades, cursos, seminarios, jornadas en España, Francia, Marruecos, Rusia, EUA, México, pero sobre todo ha cobrado vida en múltiples espacios escénicos de la tanto de la península ibérica, a la par que allende sus fronteras.

La delimitación del tema, los materiales teóricos-críticos para su abordaje, el desarrollo de las ideas junto con las conclusiones y recomendaciones finales, es producto de la guía de mis directores de tesis: Dr. Antonio Sánchez Trigueros (UGR), Dra. María José Sánchez Montes (UGR) y Dr. Enrique Armando Mijares Verdín (UJED). No menos relevante es el frecuente diálogo con Moreno Arenas tanto en mi estancia en Granada (2010-2011) como al retornar a México (2012), al igual que el diálogo con la compañía Teatre'ves Teatro, dirigida por Carmen Ruiz-Mingorance, quien por su cercanía con las obras del dramaturgo aportó en mucho a esta investigación.

Al realizar este recuento, interesa agregar que mientras retornaba una y otra vez a los textos del dramaturgo granadino, revisaba los materiales teóricos que permitirían enmarcar el análisis y documentaba las puestas en escena de estos materiales, surgía la duda respecto a qué aspectos de estos materiales promovían la eficacia en el proceso de recepción de públicos tan diversos y complejos. Esperamos contribuir al mejor entendimiento de esta dramaturgia que tan favorable se muestra desde su lado estético y ético.

Los estudiosos de la dramaturgia de Moreno Arenas dan cuenta de múltiples factores que favorecen las dinámicas de recepción de los textos en cuestión. Sin disentir en lo general de esas miradas analíticas, considero que son los recursos de la hipertextualidad

³ Videoconferencia realizada el 30 de octubre del 2012, en el marco de la asignatura: Literatura española de la Guerra Civil a nuestros días, que imparto en la licenciatura en Literatura Hispanomexicana de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

los que propician el convivió teatral; sus elementos discursivos forman parte de las estrategias de comunicación tanto de los medios cibernéticos como de los convencionales en la época actual. De ahí sus posibilidades dialógicas.

1.3 Desarrollo de la investigación (marco teórico, metodológico y análisis)

Esta investigación se divide en los siguientes apartados, con la finalidad de argumentar la tesis que orienta el estudio del poder en la dramaturgia breve y mínima de José Moreno Arenas.

Se inicia con el apartado: I. José Moreno Arenas: bacanal del inconformismo. Semblanza bio-bibliográfica del dramaturgo, procurando mostrar al escritor polifacético en las vertientes que lo configuran; en principio, como autor teatral, sin dejar pasar sus aportes a la ensayística teatral, a la literatura de viajes así como su contribución a una escritura varia. Interesa destacar la importancia que en la última década han adquirido sus trabajos teatrales traducidos y representados en distintas lenguas (portugués, catalán, ruso, árabe, inglés). No menos relevante es la referencia a uno de los acontecimientos que define a Moreno Arenas como ya un maestro de la brevedad que creará escuela en España y otras latitudes internacionales: la emergencia del Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”, cuya primera convocatoria se promovió en el 2009; incorpora dos rubros: teatro breve y mínimo. Destacar los múltiples reconocimientos que ha recibido por su trabajo, el principal, la puesta en escena de casi todas sus obras. Esta semblanza se integra, sobre todo, considerando a los posibles lectores latinoamericanos

Se continúa el trabajo con: II. Fronteras, poder e hipertexto, revisión del canon. Este capítulo glosa los marcos teórico metodológicos desde los que se analiza la dramaturgia del autor granadino. Los aportes de Iuri M. Lotman respecto a sus conceptos de semiótica, la semiosfera, lo semiótico y alosemiótico, la frontera, los traductores lingüísticos permiten un acercamiento a la mirada crítica que favorecen los textos literarios.

El concepto de poder de Michel Foucault, que de forma sintética define como: las relaciones de fuerzas que se entrecruzan, que remiten unas a otras, que convergen o por el contrario se oponen y/ o tienden a anularse (Foucault, 1998: 215), permite iniciar lo que

denominamos *el desenmascaramiento del poder* en esta dramaturgia. Los dilemas que viven los personajes se prenden de un hilo entre fuerzas de poder que la cultura occidental delinea desde una postura hegemónica dicotómica, que intenta ser inamovible e incuestionable. Los personajes morenienses se ven en insertos en situaciones disyuntivas, entre esas fuerzas oponentes; sin embargo, el lector de estos materiales, inserto en una estructura cultural compleja podría detenerse a recorrer múltiples posibilidades de resolución; al hacerlo, se sorprende al hallarse en una habitación con numerosas salidas, en donde a él y sólo a él le corresponde elegir el camino, a partir de las inferencias que del texto hace.

Foucault sugiere como método de análisis para encontrar la punta del ovillo del poder, iniciar por los muñones de éste; estudiar no a los protagonistas de la *Historia*, sino a las personas comunes para distinguir los mecanismos que interactúan cuando el poder se pone en juego entre dos fuerzas que lo ejercen. Conceptos como las tecnologías del poder y la bio-política así como los mecanismos del discurso dan oportunidad de visibilizar las diversas formas del poder que se desarrollan en los textos de Moreno Arenas. El receptor posee la última palabra en estas obras; los textos suelen tener finales abiertos, a partir de los cuales irrumpe la duda cartesiana.

Los aportes de Deleuze y Guattari referidos al rizoma; las reflexiones en torno al hipertexto, los lenguajes hipertextuales y la literatura hipertextual expuestos por Landow, Vilariño y Abuín, Aarseth; y, lo referente al teatro hipertextual expuesto por Mijares y Galicia, nos permiten hablar de estructura hipertextual en el teatro actual. Bajo estas premisas, los trabajos de Moreno Arenas configuran un universo que de ser parte del ciberespacio constituiría una multiplicidad de ventanas, que mediante *links* se conectarían de forma aleatoria —tal como funciona el pensamiento—, a voluntad de los receptores.

Los textos de Moreno Arenas se asemejan a un corte en el *continuum* discursivo o teatral; son fragmentos en donde se concentra el dilema que viven los personajes. Fotografías instantáneas en donde la indeterminación espacio-temporal abre la posibilidad de la multiplicidad semántica en la interpretación. Son ideas sintéticas de un *twitter*, al receptor le corresponde entrelazarlas con otros rizomas. Se define por tanto la dramaturgia

de Moreno Arenas como hipertextual, en donde los *links* crean una red entre las relaciones del poder hegemónico y la posibilidad del surgimiento de un poder dialógico.

La verdad en la interpretación de la dramaturgia hipertextualidad, si se ve desde el método de Descartes, lleva a senderos, a tránsitos, que no son unívocos; la verdad a secas se torna débil frente a la multiplicidad de posibilidades de verdades que el lector / receptor puede explorar a partir de estos textos.

¿Por qué adentrarnos al tema del poder en la dramaturgia del autor? ¿Por qué destacar el concepto de hipertextualidad para referirnos a la estructura de sus obras? El teatro actual no escapa a los lenguajes en uso; las relaciones entre un discurso y otro se tornan frecuentes en el mundo globalizado en el que nos movemos. La tecnología, más que nunca, impactan en la vida cotidiana; los elementos del entorno se trasladan del mudo concreto al cibernético y viceversa. La mirada fragmentada, relativista, azarosa, diversa, hoy por hoy, se incrementa en las formas de interpretación.

La tercera parte, “El teatro breve e hipertextual, en los albores del siglo XXI”, explora los acercamientos teórico-críticos a esta dramaturgia en España, agregando los rasgos de hipertextualidad que la distinguen. Corresponde a un estado del arte en el que se parte de la consideración de López Mozo: “la historia del teatro breve en este siglo (XXI) acaba de empezar” (2011, p. 154). Si bien no corresponde a una forma nueva, pues data desde los orígenes de la literatura española (Gutiérrez, 2006), sí encuentra una mayor presencia en la actualidad ante las posibilidades de creación, difusión y recepción en la complejidad de los albores del nuevo siglo.

Las investigaciones, respecto al arribo de este teatro a la escena española, exploran sus rasgos definitorios: denominaciones, características espacio-temporales, rasgos de los personajes, formas discursivas (lenguaje), temáticas, recepción. La nómina de autores en este campo resulta amplia, diversa y con grandes posibilidades de estudio. Destaca la presencia de autores andaluces en este campo literario, en el que Moreno Arenas posee una presencia singular.

La extensa producción, así como la recepción, de esta dramaturgia se debe a su carácter hipertextual, en el que sobresalen rasgos como: los personajes múltiples e intercambiables, la intertextuaidad, lo polisémico, la multifocalidad, el perspectivismo, el videoclip, las estructuras irradiantes, lo fractal, el principio del caos, la no linealidad, la convención teatral, los dilemas humanos, lo dialógico, la mínima anécdota.

El capítulo cuarto: “La transgresión, el teatro hipertextual” analiza el teatro mínimo del dramaturgo granadino identificando una serie de elementos hipertextuales que contribuyen a la polisemia de los textos. El corpus lo constituyen: *13 Minipiezas* (2001), *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (2003), *Trilogías mínimas* (2005a), la edición bilingüe *Dramatics Snippets / Pulgas dramáticas* (2010), la “Trilogía mínima de pulgas del hotel” (2010 / 2011), *El deseo* (2011c, inédita) y *Las olas* (2013). Ya Sánchez Soto en, 1985, aseguraba que: “podría este dramaturgo [Moreno Arenas] escribir una obra de teatro —con todo lo que lleva consigo— en una página”. (p. 10; el subrayado es nuestro). Los materiales estudiados permiten mostrar los elementos de la dramaturgia hipertextual, abordados en el capítulo anterior.

Los dos siguientes apartados: “Constelaciones del poder, en el teatro hipertextual, I y II”, analizan las relaciones de poder que signan la mentalidad e identidad de los personajes en cuanto a las esferas (arcadas) del poder político, de los medios de comunicación y patriarcal.

Las obras hipertextuales de Moreno Arenas intersecan en deixis diversas, a la manera de las constelaciones de Benjamin, dando lugar al *ahora de la cognoscibilidad* (2005: 15, las cursivas son nuestras). Algunas exploran el ejercicio del poder político hegemónico, desde las diversas perspectivas de quien lo: legisla, ejerce, ejecuta, acata, resiste, cuestiona... Estos materiales, vistos desde los aportes de Foucault, develan el ejercicio de las relaciones de poder hegemónico, vertical, unívoco y sugieren formas dialógicas entre quienes sustentan alguna forma de poder. El receptor se podría cuestionar acerca del papel que juega en el ejercicio de los micro y macro poderes, desde las misceláneas perspectivas que facilitan los textos en cuestión. El corpus de este apartado, lo constituyen: *La tentación* (2009), *El retrete* (2009), *El accidente* (2009), *La pena* (2009),

La hipoteca (2009), *La china* (2003), *El tren* (2003), *La tabla* (2001), *El abrigo-chaleco* (2010a), *El clarinete* (1998), *La paloma* (2006), *El fantasma* (2010d), *La playa* (2005b), *El problema* (2010b).

Si al poder de los medios de comunicación nos referimos, los trabajos: *La noticia* (2003), *La televisión* (2003) y *El titular* (2005a) (*Trilogía mínima del cuarto poder*) así como *El fontanero* (2001), *El tranvía* (2001), *La sugerencia* (2001), *El chanquete* (2001) centran el interés en develar los entresijos del manejo de la información que recibe la ciudadanía. Desde el humor, rasgo central de Moreno Arenas, nos adentramos a lo esperpéntico de esta realidad discursiva y las consecuencias que para las personas comunes trae.

El poder patriarcal crea los mecanismos de sujeción y control de lo femenino, se inserta en la vida cotidiana, en la cual lo grotesco convive con la posibilidad de formas de relaciones lúdicas, respetuosas, en donde prevalece el diálogo. No queda claro qué opción eligen los personajes, pues como en el resto de la obra de Moreno Arenas lo que interesa es preguntarnos: ¿si fuese yo el hombre o la mujer de esta historia, si estuviera en sus zapatos, qué actitud tomaría y por qué? Las obras que permiten este acercamiento son: *La butaca* (2010a), *El corazón* (2010e), *El túnel* (2009), *La pena* (2009), *El okupa* (2009), *La espinilla* (2006), *La bata* (2005), *La gata* (2003), *El fino* (*Tercera parte de Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*) (2001), *El robot* (1998).

El séptimo apartado, “Eros (des)empoderado en el teatro hipertextual”, subraya el ejercicio del poder hegemónico en torno a los cuerpo y el erotismo desde la mirada crítica que distingue la obra del autor granadino. Una de las formas en las que muestra estos mundos complejos, se materializa en sus textos en la *urgencia humana* del encuentro erótico; ante el fracaso de este deseo, los personajes recurren, en última instancia, a la erotización de lo inerte, ya sean máquinas expendedoras de cigarrillos y/o mujeres de celuloide. Se aborda el análisis en textos como: *La espinilla* (1998); *La gata*, *El tropezón*, *El fontanero*, *Las gafas*, *La agenda*, *La cantante* (2003); *El currículum*, *El safari*, (2004); *La máquina* (2006), *El problema*, *El ménage à trois* (2010), *Las olas* (2013). El eros que se

desprende de las acciones desarrolladas en los textos se mueve en la esfera del desempoderamiento.

El capítulo noveno, “Las fronteras del racismo desde el humor crítico”, destaca uno de los tópicos relevantes en la dramaturgia del maestro de lo mínimo: las mentalidades discriminantes hacia la otredad, hacia el migrante subalterno, por parte del pueblo español; quien olvida que ha sido una nación que ha vivido momentos de migración por cuestiones de pobreza en la península. Ahora mismo, atraviesa un nuevo fenómeno migratorio por parte de los jóvenes peninsulares, quienes van tras mejores oportunidades de vida, dado que el Estado español no se las ofrece. *Trilogía mínima de "San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo"* [*El cuchitril* (2005b), *Las olas* (2013) y *El deseo* (2011c)], *La playa* (2005b) y *El safari* (2004)] son las obras en las que destaca esta temática.

Siendo uno de los rasgos centrales de este dramaturgo el teatro didascálico, se inserta el capítulo noveno: “El poder del silencio del teatro mínimo”, en el que se estudian las posibilidades semánticas que poseen los textos del autor. La dramaturgia moreniense constituye una escritura compleja, tanto por su estructura hipertextual como por su contenido. A pesar de la ausencia de diálogos (o monólogos) estamos frente a un teatro ligado a la realidad; no es un mero divertimento lingüístico, contiene un fuerte compromiso de crítica social. Moreno Arenas defiende la libertad creadora frente al poder hegemónico del canon literario.

El capítulo X, “Recepción de los espectáculos: *Urgencias* (Teatre´ves Teatro y Nada Teatro) y *Esto es lo que hay...* (Teatreves´teatro)”, cierra el análisis documentando y analizando la respuesta de públicos diversos en la representación de dos espectáculos teatrales realizados entre el 2010 y 2011 en España y Portugal. ¿Cómo dialoga el teatro hipertextual con el poder hegemónico? y ¿qué elementos favorecen un posicionamiento dialógico con los asistentes? Son las inquietudes que guiaron el análisis de este apartado. La diversidad entre los públicos que presenciaron estos espectáculos permite corroborar que los textos de Moreno Arenas, al partir de un dilema humano, ofrece la posibilidad de comunicar su polisemia a los receptores; cada obra se distingue por ser un nodo semiótico. Al ser textos: no lineales, con finales abiertos, sorprendidos, fractales, polisémicos, que

favorecen la intertextualidad y la intra-textualidad, es posible que los receptores perciban el carácter *urgente* que aparece entre líneas.

Al final de este trabajo se integran varios anexos. El primero: “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, corresponde a la transcripción de la videograbación de la mesa redonda realizada con expertos en el teatro del autor granadino; el segundo: “El poder crítico del teatro hipertextual de José Moreno Arenas”, integra la transcripción de la entrevista al dramaturgo. El tercero se titula: “Bibliografía esencial de la obra teatral “breve y mínima” de José Moreno Arenas”, en donde se aporta la información de la fecha de escritura, de edición, de representación, de realización de lecturas dramatizadas, radioteatro, traducciones de cada una de las obras del autor; además se incorporan las referencias a los trabajos de investigación en torno a sus obras; se agregan los datos de materiales publicados o en proceso de edición, que analizan el teatro del escritor granadino y se da cuenta de cursos académicos en los que se han integrado sus textos. El cuarto documento, “Tabla de fotografías”, cierra este apartado.

1.4 Hallazgos de la investigación

La dramaturgia breve y mínima de José Moreno Arenas destaca en la escena española actual, desde la región de Andalucía, por su amplia trayectoria en la creación, representación y edición de sus textos desde la década de los setenta a la fecha; durante este periodo, el autor ha obtenido diversos reconocimientos por sus trabajos. A la vez, su obra ha sido objeto de estudio por especialistas en el tema, tanto en foros académicos como en publicaciones especializadas.

El teatro breve y mínimo de Moreno Arenas lo denominamos dramaturgia hipertextual, en relación a la estructura que lo distingue; esto partiendo de los trabajos teóricos de Deleuze y Guattari, Landow, Vilariño y Abuín, Aarseth; además, considerando los rasgos que particularizan Mijares y Galicia para este tipo de dramaturgia: personajes múltiples e intercambiables, la intertextualidad, lo polisémico, la multifocalidad, el perspectivismo, la cercanía con el videoclip, estructuras irradiantes, lo fractal, la teoría del

caos, la teoría de la relatividad, la no linealidad, la convención teatral, el dilema humano, la mínima anécdota.

La dramaturgia hipertextual de José Moreno Arenas se caracteriza por una estructura abierta, fragmentaria; no requiere de una organización textual que ofrezca antecedentes de los dilemas que mueven a los personajes, tampoco se encuentra obligada a ofrecer solución alguna; esta dramaturgia se define por ser polisémica, ambigua, relativizante, fragmentaria, intertextual.

En la obra hipertextual de Moreno Arenas prevalece el tratamiento de diversas formas del poder que se ponen en juego a partir de los dilemas humanos que enfrentan los personajes; problemas cuya peculiaridad es referirse a lo que pudiera acontecerle a cualquier persona común y corriente, a un ustedes, a un nosotros o un yo. Los aportes de Foucault al análisis del poder permean el presente estudio.

El desenmascaramiento de las relaciones hegemónicas del poder y las formas de resistencia o negociación ante ellas constituye el eje central de este trabajo. Entre las diferentes aristas del poder que atraviesan estos materiales se hayan: el político (en contubernio con el eclesiástico), el de los medios de comunicación, el patriarcal, el canon literario, el racismo. En cada uno de ellos el humor, desde múltiples estrategias discursivas aborda estos cuestionamientos, centrando el interés en la recepción de las obras.

Las relaciones de poder entre los personajes de Moreno Arenas se analiza desde la propuesta metodológica de Foucault, quien sugiere estudiar los extremos del poder. Lotman, desde sus estudios de la semiótica cultural, facilita este acercamiento; distingue entre lo semiótico, lo alosemiótico, las fronteras semióticas y los traductores bilingües. Desde estos conceptos se diferencia en los textos estudiados la primacía de los modelos hegemónicos de la cultura occidental; las tecnologías del poder, entre ellas la bio-política, los mecanismos de producción, circulación y recepción del discurso (conceptos foucaultianos), las tecnologías del género (De Lauretis) permiten mostrar cómo estas mentalidades se intersecan con otras subalternas o periféricas, las cuales se invisten de un micropoder; el cual, dependiendo de los intereses humanos, se sujeta, alía, confronta, distancia o crea alguna otra variante respecto al ejercicio del poder hegemónico.

El tratamiento del poder político destaca en textos como: *La tentación* (2009), *El retrete* (2009), *El accidente* (2009), *La pena* (2009), *La hipoteca* (2009), *La china* (2003), *El tren* (2003), *La tabla* (2001), *El abrigo-chaleco* (2010a), *El clarinete* (1998), *La paloma* (2006), *El fantasma* (2010d), *La playa* (2005b), *El problema* (2010b). Los personajes de Moreno Arenas no pertenecen al núcleo hegemónico de la semiosfera del poder; corresponden a los ámbitos periféricos; desde su deixis, calcan los mecanismos del poder central; a pesar de que, en relación con él, se hallan en condición desventajosa; no obstante, evitan cuestionar este rasgo, en la medida en que poseen los privilegios de su micropoder. Se distinguen por su capacidad camaleónica; para sobrevivir se adaptan a las circunstancias, son acomodaticios; estrategias no exclusivas de estas figuras públicas; los que representan esta silueta se hallan sometidos por los mecanismos de control, vigilancia y prohibiciones del poder de las que habla Foucault. Son individuos que van más allá de ser buenos o malos; a partir de las circunstancias que atraviesan, analizan el abanico de posibilidades que tienen a su alcance y eligen el que se acomoda a sus intereses.

Respecto al poder patriarcal, desde las tecnologías del género definidas por De Lauretis, obras como: *La butaca*, *El corazón*, *El túnel*, *La pena*, *El okupa*, *La espinilla*, *La bata*, *La gata*, *El fino* (*Tercera parte de Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*), *El robot*, permiten apreciar la toma de conciencia de los personajes femeninos y masculinos en torno a los roles e identidad de género, con la finalidad de establecer un acercamiento a la equidad entre ellos.

El abordaje del denominado cuarto poder se acentúa en obras como *La noticia*, *La televisión* y *El titular* (*Trilogía mínima del cuarto poder*) así como *El fontanero*, *El tranvía*, *La sugerencia*, *El chanquete*. Los personajes de estos textos definen sus acciones e identidad, en gran medida, a través del discurso que la televisión, la radio o el periódico vierten.

Si del eros, visto como pulsión de vida, importa citar obras como: *La espinilla*, *La gata*, *El tropezón*, *El fontanero*, *Las gafas*, *La agenda*, *La cantante*, *El currículum*, *El safari*, *La máquina*, *El problema*, *El ménage à trois*, *Las olas*. En estos materiales, los personajes se enfrentan a los códigos convencionales del ejercicio del deseo erótico. Los

participantes se hallan ante dilemas éticos, morales, en los que deben descubrir una solución. No obstante, ésta queda abierta para que el receptor sea quien pueda encontrar la salida.

Otra temática significativa: el tratamiento de la migración, el racismo y la xenofobia, aparece en los materiales de Moreno Arenas; algunos de los textos significativos son: la *Trilogía mínima de "San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo"*: *El cuchitril*, *Las olas* y *El deseo* además de *La playa* y *El safari*. Prevalece en ellos la relativización, la ambigüedad en el abordaje del asunto, desde recursos como la ironía, el esperpento, lo goyesco. El racismo de Estado se impone desde la bio-política del poder, en términos de Foucault, en donde sociedades como la española olvidan su historia de pueblos expulsores de migrantes ante el fenómeno de la inmigración actual en la península. Los receptores se llevan consigo la duda cartesiana.

La dramaturgia de Moreno Arenas se caracteriza por su conocimiento del canon literario así como por el cuestionamiento al mismo. Sus textos aportan un ejercicio de compromiso con la libertad creadora a partir de rasgos como la intertextualidad con autores o corrientes literarias cuyo rasgo principal es interpelar a la tradición desde la innovación teatral. Allí se insertan los textos didascálicos del autor, tan singulares en el panorama actual del teatro español.

Urgencias (Madrid, Granada, 2010) y *Esto es lo que hay...* (Vendas Novas, Portugal, 2011) —dos espectáculos de la compañía Teatre´ves Teatro, dirigida por Carmen Ruiz-Mingorance— incorporan un conjunto de textos breves y mínimos del dramaturgo granadino; al funcionar cada uno de estos grupos como nodos o lexías, se vinculan con la convención teatral. Al ser rizomas establecen la posibilidad de ser integrados a partir de la interpretación de la dirección de acuerdo con los propósitos performativos de quien los selecciona. Son susceptibles de ser intercambiables, porque responden a las cualidades del hipertexto, son lexías que se intercomunican.

El conjunto despliegan un sin número de opciones, de posibilidades de navegación en el receptor; cada obra de Moreno Arenas aparece en el escenario como una ventana polisémica; en la emergencia de un texto tras otro no es indispensable que exista una

relación temática particular; aparecen no de forma arbórea sino irradiante; promueven la posibilidad en el receptor de análisis y reflexión en torno a los dilemas que sustentan los textos, en ellos destaca el dilema humano como elemento común, esto es la argamasa de todos los textos. Los personajes se hallan expuestos a los mecanismos del poder, la hegemonía signa sus realidades.

Esta dramaturgia hipertextual exige la coparticipación de los receptores tanto en la creación como en la interpretación y solución del dilema que atraviesan los personajes. Apuestan a sembrar la duda cartesiana en los espectadores provocando una epistemología crítica del ser humano, en donde cada sujeto es responsable de decidir una posible solución al dilema humano que posee cada obra y todas ellas en su conjunto.

1.5 Futuras investigaciones.

La dramaturgia de José Moreno Arenas al mantenerse en constante movimiento, por el trabajo literario y teatral del autor, requiere su continua documentación. Si bien el estudio del poder, como categoría de análisis foucaultiana, fue productiva en este trabajo; hay vetas que requieren estudios amplios como el humor en esta dramaturgia, el análisis de las puestas en escena en España, Francia y EUA; el teatro convencional del autor se halla a la espera de una investigación amplia.

Los acercamientos a la dramaturgia andaluza requieren trabajos que la documenten y la estudien en relación con otras regiones caracterizadas por diversos tipos de fronteras, en donde la pluralidad cultural prevalece.

2 José Moreno Arenas: bacanal del inconformismo

PRESENTADOR: ¡El ser humano...!

(El CONCURSANTE se pone un sombrero cordobés, coge una guitarra y se sienta en una silla de anea. Toca y canta:)

CONCURSANTE: ¡Ay...! ¡Ay...! ¡Ay...!

La sugerencia, José Moreno Arenas

2.1 “Soy un ser humano, una persona... [inconforme]”

¿Se puede trasladar al texto la mirada intensa de un hombre, de un dramaturgo, ante la posibilidad que vislumbra de un teatro humanista? ¿Acaso es posible plasmar el brillo penetrante de sus ojos cuando mediante sus palabras se lanza a los entresijos del desenmascaramiento de las miserias humanas? ¿Por dónde iniciar el acercamiento a uno de los personajes del teatro contemporáneo español?

Tal vez, solo hay un camino: mediante las señales que lo definen, sus obras dramáticas. Ideas hechas palabra a lo largo ya de más de cuatro décadas. José Moreno Arenas inicia sus andanzas por la forma teatral a los dieciséis años; el dramaturgo granadino se muestra por esta vía, a sus lectores y espectadores: con una serena fuerza mediante la brevedad de sus palabras. Uno de sus estudiosos, John P. Gabriele, ha denominado su obra como “un teatro para digerir y reflexionar” (2009a).

Los receptores, especializados o no, al leer sus dramas o verlos representados se percatan de que el creador de estos materiales es una persona invadida por una *bacanal de la inconformidad*. Desde los primeros textos publicados (1982) hasta los más recientes (2011) prevalece un rasgo central en sus atisbos teatrales: el compromiso de ir tras la *deconstrucción del poder*; no por enfrentarse con molinos de viento, sino por visibilizar a aquellas fuerzas que entran en juego cuando la condición humana se muestra; ahondar en ella permite que emerja un plausible humanismo, tan urgente en los albores del siglo XXI.

Su obra literaria se puede denominar como un teatro filosófico, ya que persigue desde la ética, acicatear a la inteligencia humana para recordarnos que su principal sentido

es intentar conocer lo humano: atreverse a confrontar lo que se es con lo que se muestra en un *face vs. face* ante el espejo de lo cotidiano, encarnado en términos teatrales.

Dicho de esta manera, cabe preguntarse cuál es el origen del hombre y el dramaturgo, cuál el de sus obras, cuáles sus propósitos ante la escritura dramática y otras variantes de las letras cuando las acomete; cómo se han ido enhebrando sus trabajos y qué recepción han tenido. Y tal vez, procurar vislumbrar hacia dónde se dirigen sus intereses actuales.

Antonio Sánchez Trigueros comenta que el pueblo de Albolote se distingue por promover mediante el Ayuntamiento y la Fundación Francisco Carvajal dos importantes actividades culturales: el Premio de Poesía Joven “Antonio Carvajal”, a la vez que el Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”; éste convocado por vez primera en el 2009; considera que algo sucede en este municipio granadino para que en sus tierras hayan surgido dos plumas tan relevantes para la cultura española⁴.

Moreno Arenas nace el 6 de marzo de 1954 en el pueblo en donde siempre ha vivido: Albolote. Su infancia y adolescencia acunan el origen de una pasión: el teatro. Varios de sus estudiosos citan la relevancia que en esto tuvo su madre, a quien Carmina Moreno describe como “inteligente y culta, quien siempre le apoyó en su vocación temprana de autor” (2006: p. 14). El dramaturgo la recuerda ávida de espectáculos teatrales, pero selectiva, crítica. Cuenta que sus padres solían ir a Madrid y a ella le gustaba hospedarse cerca de los teatros. Una feliz coincidencia le permitió estar allá un 7 de octubre de 1967 y asistir al estreno de *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo. Este hecho expresa lo que la figura materna seguro transmitiría al hijo en cuanto a la pasión por el teatro. Su madre también se encargó de facilitarle la posibilidad de ver teatro por televisión cuando su edad aún no parecía la conveniente. Tal era la complicidad que entre ellos se fue creando, no quiso privar a su hijo de ese universo de ideas. A la vez procuró facilitarle textos dramáticos.

⁴ Palabras pronunciadas durante la premiación del I Certamen de Teatro Dramaturgo José Moreno Arenas, en Albolote, Granada, el 9 de abril del 2010.

A ello se aúna la relevancia de la figura paterna en la historia de nuestro autor; el padre forja una clara conciencia del compromiso ético ante su entorno. *Escenas antropofágicas* (1998) abre con una dedicatoria a su progenitor:

Se me agiganta tu figura día a día cuando oigo el triste mensaje de una sociedad preocupada en el exceso por inculcar la ambición de metas materiales, por alentar la consecución de unos fines sin transmitir los valores que dignifican al ser humano.

A partir de estos saberes, Moreno Arenas abrazará dos actividades profesionales: una, durante ya treinta años, la de Secretario-Interventor del Ayuntamiento; dos, la dramaturgia. En apariencia no compatibles, dado el tiempo que cada una exige. Deslindarlas ha sido una ardua tarea para el autor, quien tiene más de cuarenta años en el terreno teatral⁵ y más de treinta en el laboral⁶. Cuando se le pregunta cómo ha conciliado ambas prácticas, recurre a una de sus obras: *El camarero*. Nos dice:

Lo he conseguido hace poco, seis-siete años no más; a partir de las tres de la tarde no quiero saber qué pasa en el Ayuntamiento; yo no soy Secretario, soy un ser humano. Hay una de mis obras que me encanta, en este sentido: *El camarero*. Allí el protagonista le expone a un amigo:

Camarero.-...Más de uno se llevaría una sorpresa si pasáramos por ahí un micrófono y dejáramos que algunos se confesaran...

(Torciendo el gesto, a punto de tirar la servilleta al suelo:)

¿Acaso uno no es algo más que aquello a lo que se dedica...? ¿Es correcto decir: "Soy camarero"...?

(Pausa breve. Que parece haber recuperado la tranquilidad:)

Digo yo que no...

(El espectador lo apoya negando con la cabeza, pero rectifica cuando se oye:)

¿...O sí...?

(Imitando con las manos un letrero luminoso, sentenciando con solemnidad:)

¡De profesión, camarero!

⁵ Aunque lo abordamos adelante, pero cabe señalar que su primera obra la fecha el 4 de enero de 1970.

⁶ Inicia en mayo de 1980.

(...)

(Preocupado, dubitativo:)

Bueno; soy un ser humano, una persona... (Moreno Arenas, 2005b: pp. 128-129).

He aquí una afirmación valiente, tajante, definitiva, sin miedo a equívocos (...) Entonces, yo soy yo. Si me preguntan: ¿tú quién eres? No puedo decir soy Secretario-Interventor del Ayuntamiento. Yo soy yo. No puedo decir que soy camarero. El ser es mucho más, es una esencia (Báez, 2010).

Lo anterior ofrece una idea de la complejidad de la creación cuando el demiurgo, como tantos otros, debe conciliar una profesión laboral con una vocacional; siendo que ambas actividades exigen tiempo completo.

Pero vayamos al principio de los tiempos. A los siete años se traslada Moreno Arenas al Colegio de los Maristas de Jaén; allí estará hasta concluir el Bachillerato. Este periodo se torna central en la formación del futuro jurista y del dramaturgo en ciernes. Cuando el demiurgo rememora esa etapa de su vida, suele entrecerrar los ojos, mira hacia un ayer que se torna presente y con gran entusiasmo cuenta que:

Yo estaba interno en el colegio marista; solía trasladarme una vez al mes a Albolote, a pasar el fin de semana con la familia; en aquel tiempo el transporte no era tan ágil como ahora; por ello, un grupo de amigos, ocupábamos los días de descanso en hacer todo tipo de lecturas [bacanales diríamos nosotros]. Mientras al resto de los estudiantes tenían restricciones en el acceso a la biblioteca, nosotros disfrutábamos de un libre acceso a los volúmenes. Ello propició el que algunos compañeros se apasionaran por la lectura de obras teatrales. Había un clima de complicidad, lúdico e incluso de competencia respecto a quién leía qué y con qué rapidez. Luego se formaba el corrillo para confrontar nuestras impresiones. Aun ahora aquellos jóvenes son asiduos asistentes y lectores de teatro (Báez, 2010).

A la par, su profesor de literatura supo percibir y valorar la inquietud del joven por el teatro; lo animó a seguir leyendo y a escribir sus propias obras. Moreno Arenas recuerda que en el examen final, su profesor no puso como tema central el teatro, pues sabía que de la cuestión su alumno conocía más que ninguno y alcanzaría la máxima evaluación. En aquel ambiente lúdico surgen los primeros textos dramáticos del autor granadino. Aquí vamos tras la punta del ovillo.

2.2 Experiencia vital: descubriendo el teatro

Como cualquier persona, en cada momento de mi existencia “voy siendo” el resultado de una experiencia vital. Digo “voy siendo” porque estoy vivo y, por tanto, en permanente evolución; y como ser libre que me siento, resultado de una continua decisión (Bueno, 2010: p.12).

Se ha documentado en entrevistas y artículos (Carmina Moreno, 2006; Gabriele, 2009; Bueno, 2010; Sáinz-Pardo, 2010; Báez, 2010, 2011c) que los inicios del maestro de la brevedad y lo mínimo teatral se da a comienzos de la década de los 70. El joven apasionado del teatro se lanza a la escritura: *La mano* (1970), *La estrella* (1970) y *La pelota* (1971). Aquel inicio se torna afortunado; ve en escena su primera obra, dirigida por él mismo⁷. Aquí aparece lo que se denomina la primera etapa de su trayectoria dramática. Para algunos críticos corresponde a tres momentos, para el autor hay dos. Aclaremos lo anterior.

Moreno Arenas califica aquellos primeros textos como ejercicios que forjan su vocación dramática. Así lo considera también Carmina Moreno, quien nos aclara: “llamamos primera época a la etapa comprendida entre los dramas iniciales y los que escribió el autor a mediados de la década de los ochenta” (2006: 29).

La investigadora enlaza estos comienzos con el llamado Teatro Nuevo en España, 1965 a 1975. Década de cambios para la escena teatral en España. La emergencia de grupos como *Els Joglars*, *Tábano* y *Els Comediants* imprimen una dinámica nueva “no sólo a la escena teatral, sino a la manera de pensar el teatro en general” (Moreno C.: p. 15). Agrega la investigadora que, en el aire, se cuelan los planteamientos de Artaud, Grotowski, de los maestros del absurdo: Ionesco, Beckett y Adamov; se da continuidad a dramaturgos de un teatro *difícil de digerir*: Mihura, Arrabal, López Mozo, Ruibal, Martínez Mediero, García Pintado o Luis Matilla.

Es evidente que el contexto favorecerá las inquietudes de este dramaturgo en ciernes, quien reconoce con frecuencia como maestros principales a las figuras del teatro del absurdo. Adelantando un poco, ampliemos las influencias literarias del autor. A John P. Gabriele le comenta que sus fuentes literarias vienen de más atrás, de Aristófanes, de quien rescata un sarcasmo demoledor; no deja de mencionar a Calderón, Quevedo, Valle-Inclán, a

⁷ Estrenada por Teatro La Capilla, con dirección del autor. Salón de Actos de Maristas (Jaén, 1970).

la otra Generación del 27, a los autores del teatro español de los sesenta y setenta, entre otros tantos, de quienes apunta:

De ellos he aprendido a escribir contra el público, contra la ruina y la pereza mental de su tiempo —como llegó a decir José Ruibal— porque un autor que se arriesga a eso no pretende degradar, sino que intenta contribuir a elevar a ese público (Gabriele, 2009a: 271).

Señalaremos algunos elementos tópicos de su primera etapa. Uno de los buenos hábitos del autor ha sido fechar el momento de creación de sus textos. Sabemos, entonces, que *La mano* data del 4 de enero de 1970. Abre el autor los setenta con la gran pasión que lo alimenta hasta ahora: el teatro breve. Dieciocho folios sientan las bases de su obra, aún con lo temprano de este ejercicio escritural.

La mano es una obra desarrollada en un solo acto; ya el título responde a lo simbólico que prevalece hasta hoy día en los trabajos del autor; los personajes: Nativo y Extranjero sugieren dos paradigmas que nos trasladan a la confrontación entre lo *civilizado* con lo *salvaje*, ya responden estas figuras a esquema tipo, pero con identidad propia. Además el demiurgo crea a uno de sus elementos lúdicos más recurrentes: “...Y la valiosa colaboración de...”, en este caso una voz.

El recurso de la ambigüedad, de la sugerencia, emerge aquí. Siendo en opinión de Javier García Teba la clave central en la interpretación de la obra del autor granadino: “el latigazo satírico hay que buscarlo [en los textos de Moreno Arenas] en el subtexto; cuyas claves radican en lo no expresado y que debemos leer entre líneas” (Teba, 2001: pp. 67-68). Moreno Arenas suele comentarnos que las palabras de este crítico reflejan muy bien sus propósitos; él busca sugerir y que el lector / espectador desentrañe los signos semióticos con la inteligencia que le es propia (Báez, 2010).

Los trabajos del dramaturgo andaluz se distinguen por ser textos rizomáticos⁸; toman un fragmento del todo; no es indispensable que ofrezcan con amplitud los antecedentes o consecuentes de los dilemas planteados; son los receptores quienes pueden o no inferir o

⁸ Concepto de Deleuze-Guattari, que nos permite más adelante desarrollar la argumentación del porqué estamos ante un teatro de estructura hipertextual.

crear esta información. Si consideramos la acotación frecuente en estos materiales: “El escenario carece de decoración”, la propuesta de espacios abstractos favorece que la información de la deixis sea una prerrogativa del lector, lo cual universaliza los textos.

Una segunda etapa, en estos escauceos literarios, lo encuentra el dramaturgo en Antonio Martínez Ballesteros; el escritor toledano será una de las figuras claves para el autor de Albolote; el magistral manejo de la voz crítica impresiona al joven dramaturgo, sobre todo *Farsas contemporáneas* (1969). Suele referir Moreno Arenas que la intensidad de las ideas y la forma de hacer teatro de aquél, lo motivaron a darle continuidad a sus primeros intentos de escribir teatro. Comenta que a los jóvenes de los setenta Martínez Ballesteros los vigorizaba. Carmina Moreno sintetiza el aporte intelectual del *Maestro* en los siguientes términos: “Lo que de verdad atrae de él no es la estética en sí misma, sino los temas que elige y la defensa del hombre auténtico, como baluarte de una ética necesaria” (Moreno C., 2006: p. 17). Mientras que Antonio Mansilla lo refiere así:

De proverbial hay que calificar la aparición de Antonio Martínez Ballesteros en la vida de nuestro autor. La asistencia en Jaén —ciudad importante en la biografía del dramaturgo alboloteño— a la representación de *Farsas contemporáneas* (...) le puso en camino de la “alegoría”, cuyo encuentro zanjó una angustiosa y casi interminable búsqueda de su juventud en pos de algo más que un modo identificativo de comunicación (Mansilla, 1998: 15).

Otro acontecimiento contribuye a estos primeros pasos. Si vamos por el sendero de las publicaciones, debemos referirnos a la década de los ochenta como el punto de arranque; tres volúmenes serán dados a conocer: *Teatro alegórico* (1982), *Del toro de lidia y otros animales sueltos* (1984) y *La mano / La oposición* (1985). El primero incluye cuatro textos: *Los números*, *El pellizco*, *El retrete* y *La oveja negra*. El segundo corresponde a la incursión del autor en el teatro convencional. El tercero incorpora las obras que dan título al libro con motivo del Premio Álvarez Quintero (Utrera, Sevilla, 1984). Destaquemos que *Teatro alegórico* inicia con un prólogo de Martínez Ballesteros, en el que éste destaca la cercanía entre ambos:

Sin duda [Moreno Arenas] sabe (...) que yo tengo un especial interés por el teatro de duración breve, género al que muchos consideran menor alegando que para profundizar un poco en los temas es necesario también alargarse más (1982: p. 11).

Las obras breves compiladas en dicho volumen documentan su fecha de escritura; 1974 — las dos primeras; mientras que las segundas corresponden a 1981 y 1982 respectivamente. Se distingue un autor a quien la brevedad lo hace cavilar durante esos primeros doce años. Carmina Moreno resume la opinión de Martínez Ballesteros en relación a dichos dramas:

Martínez Ballesteros adelanta la preocupación del autor por la corrupción política, por el medio ambiente y por la ambición desmedida del hombre; observando una estética vanguardista que tiende hacia el teatro del absurdo y se aproxima a Ionesco (2006: 17).

Desde entonces la relación profesional entre ambos autores se ha mantenido; el discípulo ha sabido convertirse en Maestro. Retomando las etapas de creación del dramaturgo granadino, Adelardo Méndez Moya coincide en el corte propuesto por Carmina Moreno; ve como rasgos generales de esta etapa los siguientes, así mismo enlista las obras que conciernen a esta etapa:

Se trata de piezas más simples, menos pulidas, en las que se detecta más el artificio que en las posteriores. El sentido de los textos resulta muy directo, la alegoría apenas disfraza lo evidente. La crítica ofrece cierta limitación, cierto constreñimiento a una tal vez excesiva unicidad. Cada pieza se concibe como independiente y única. La intención de totalidad no admite más unión en conjunto que sí misma. Esta primera etapa la formarían los textos: *La mano* (1970), *La estrella* (1970), *La tarjeta* (1972), *El robot* (1973), *Los números* (1974), *El pellizco* (1974), *El borrico* (1975), *La obra maestra* (1975), *La oposición* (1977), *El clarinete* (1979), *El retrete* (1981), *La oveja negra* (1982) y *La espinilla* (1982), a las que se sumaría la obra extensa *Del toro de lidia y otros animales sueltos* (1978). (2012, en prensa)

Sin disentir de las consideraciones de Méndez Moya, en esta primera etapa pensamos se van perfilando los rasgos arriba señalados.

2.3 La punta del iceberg: lo breve

La siguiente fase, Méndez Moya la denomina periodo de la transición; el cual ubica entre 1983 y 1997. Anota:

Empieza a concebir su dramaturgia propia y canaliza su búsqueda en una dirección ligeramente más concreta y consciente. Así surgen textos como *La factura* (1983), *La reja* (1985), *La marioneta* (1985), *El accidente* (1987), *La clonación* (1997), además de *¿...Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?*, pieza de duración normal datada en 1986. En ellos el referente real de la obra de arte teatral es menos obvio y se amplifica la alegoría. (2012, en prensa)

De estas referencias *El accidente*⁹ muestra ya a un autor claro en sus intereses de la forma dramática, su estética y las temáticas a abordar. Ésta ha sido una de las obras representada con más frecuencia, dado que los receptores pueden interpretar una crítica feroz a la sociedad en la que estamos inmersos, la falta de solidaridad y de humanismo entre los personajes que se suponen deberían anteponer sus intereses a las necesidades urgentes del Accidentado (protagonista de la obra). Sáinz-Pardo al analizar este texto señala aquello que parece evidente, pero que la sociedad en actos de complicidad enmascara:

Existe una forma de violencia social que radica en el incesante individualismo contemporáneo, en donde cada cual se ocupa de su rol laboral, de su yo social, anteponiendo su función pública a su condición o deber como ciudadano (2010, 52).

Es evidente la urgencia del autor por llevar a la escena el absurdo de la vida, de las limitaciones de la burocracia, de los *mass media* faltos de ética (uno de los temas puntales de Moreno Arenas); por otra parte el manejo del humor, la ironía, lo grotesco que ya habían aparecido en los textos de la primera fase, en esta obra adquiere plenitud y anticipa el camino certero por donde guiar los pasos al dramaturgo.

El accidente incorpora una de las frases más fuertes de la obra del autor granadino. Ante la insensibilidad del Caminante (quien asume diferentes roles: reportero, bombero, banquero, político, cura y enterrador) frente a la urgencia del rescate del Accidentado, el protagonista a punto de morir se confiesa: “Me arrepiento de pertenecer al género humano” (2009: p. 50). La obra adquiere tintes grotescos, carnavalescos, medievales al recordar *La danza general de la muerte*, pero en un trastoque absoluto. También suena el absurdo de *Fando y Lis* de Arrabal; ecos del teatro de la crueldad de Artaud.

Para Carmina Moreno esta segunda fase corresponde a la de madurez, aunque diferencia dos momentos: el del teatro breve y posteriormente el del mínimo. Aquí incorpora los textos compilados en *Teatro indigesto*, algunas piezas inéditas, en ese momento: *El túnel* y *La butaca* y la obra larga *¿...Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?*

⁹ Representada, entre otros, por el Grupo de Teatro Periferia, con dirección de Antonio Pizarro. Casa de Andalucía (Alicante, 2004). Cfr. Anexo 13.3.

Desde nuestro punto de vista, el periodo comprendido entre 1983 y 1997 constituye un intermedio en la formación y desarrollo del dramaturgo; no por la falta de consistencia de las obras, sino por la búsqueda incesante del camino de la brevedad. Ya no estamos frente a un autor que experimenta una forma; nos hallamos ante el dramaturgo que explora los elementos de la teatralidad de lo breve para expresar su gran descontento frente a una realidad que se va tornando cada vez más agobiante en un aparente confort europeo o mundial. Carmina Moreno destaca que en las obras de madurez del Teatro Breve se consolida “el uso de la metáfora como método de composición continuado” (2006: p. 53). Interesa subrayar el siguiente comentario de la investigadora:

En lo que se refiere a la estética, se observa una visión crítica sobre el modo cultural de la sociedad contemporánea mucho más aguda, que concreta en obras “absurdistas” que emulan a los clásicos de las vanguardias (2006, p. 53).

Pondera el manejo del lenguaje irónico del autor como aspecto constitutivo; este recurso será uno de los elementos característico del demiurgo granadino. Respecto a ello comenta Moreno Arenas: “La ironía, que a nadie escapa que forma parte del aire que respiramos, me es necesaria para escribir, de la misma manera que son los dedos de la mano” (Gabriele, 2009: p. 278). No erraríamos al denominar esta etapa del autor como la de la emergencia de la ironía. Aunque es verdad que hay otras herramientas discursivas que destacan y a través de las cuales se bordan los signos semióticos en su obra.

Dando continuidad al asunto de las etapas. Si recurrimos a la opinión del autor, percibimos una coincidencia entre la crítica y el demiurgo; distingue el año 1998 como un momento clave. Cuando Gabriele le inquiera sobre la faceta de su teatro con la cual se encuentra más satisfecho y su obra predilecta, responde:

Si me viera en la obligación de tener que escoger, me quedo con la etapa presente, con mi “teatro indigesto”. Dicho esto, mi voto es para *El atraco*; no porque crea que es la mejor obra de mi producción dramática —que en mi opinión no lo es—, sino porque es la pieza definitiva que dio pie a una etapa de madurez (Gabriele, 2009a: p. 277).

El atraco, al igual que *El accidente*, aparecen publicada en el volumen *Escenas antropofágicas* (1998), editado por la Fundación Francisco Carvajal. Si a *El atraco* nos referimos, vemos un texto en donde el mundo concreto se trastoca; se convierte en un

entorno incomprensible, por cuanto el Atracador se nos muestra como un hombre honrado y el Joyero como un timador. Sáinz-Pardo escribe:

El atraco, de 1988, que supone un antes y un después en la trayectoria del autor, con una elaboración formal y estética que se irá potenciando cada vez más a partir de ahora. En esta obra, influida por el surrealismo y el absurdo, y que en ciertos momentos nos recuerda a *La lección* de Ionesco en sus diálogos, Moreno Arenas crea todo un juego de apariencias, en donde el Ladrón termina casi por confesar su honradez como ciudadano y su inexperiencia y, por el contrario, el Joyero, pese a todo lo que podríamos imaginar, termina atracando su propia joyería, actuando con un rol que en absoluto le corresponde (2010: p. 23).

Esta obra dará pie más adelante a crear la trilogía: *Crimen sin castigo*, *Sr. Dostoievski* (2004), que incluye este texto así como *El currículum* y *La víctima*. Aquí estamos ya frente al autor pleno, maduro, que denota el gozo del creador y la desesperanza del hombre entre sus líneas.

Otro volumen importante en cuanto a la brevedad es *Teatro difícil... de digerir* (1998). Contiene la primera obra larga del autor: *¿...Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?* Junto con cinco textos breves: *El robot*, *El borrigo*, *La obra maestra*, *La reja* y *La marioneta*. Andrés Molinari al prologar el volumen subraya en relación a los textos compilados:

Son piezas escritas entre 1973 y 1986, piezas breves casi todas: fregonazos de teatro, de ese teatro que en su momento se llamó “difícil” y que el autor con su impercedera sorna, añade: “...de digerir”. Y, al paladearlas en su conjunto, uno observa cuán poco ha cambiado nuestra fisiología desde aquellos tiempos en que las verdades había que esconderlas tras metáforas, las intolerancias denunciarlas mediante alegorías y a lo humano enmascararlo tras la grisura del robot (Molinari, 1998: p. 10).

La crítica social es el elemento unitario en estos trabajos; el manejo del absurdo, la ironía, el sarcasmo da unidad a los textos, a pesar de que la temática sea diversa. Quizá importa destacar un elemento constante y cada vez más recurrente en Moreno Arenas: lo escatológico, en especial en *La reja*. Por supuesto que el mismo título del libro se vincula a las *Trilogías indigestas* para crear un todo, en donde lo corporal y sus excrecencias van extendiéndose en el entorno de los personajes así como en el de los seres humanos, con el regocijo acrítico de éstos. Entre los recursos retóricos del granadino, se puede mencionar, de acuerdo con Bonifacio Valdivia, el del humor para denunciar la falsedad humana. Anota el crítico que en este teatro se aprecia:

La comicidad más dura, que provoca la risa, no la mera diversión de la gracia. Si a ello se une la paradoja con que suele resolver las anécdotas o las historias en cada una de las piezas, tenemos ya servido un aderezo corrosivo que no puede desembocar en otra posición que la crítica mordaz y explícita a la que el espectador no puede sustraerse. (2009: 17)

¿Cuáles son los rasgos centrales del teatro breve de Moreno Arenas? En esta investigación consideramos que son a síntesis y la concisión desde la hipertextualidad, lo que permite una visión crítica de lo social.

2.4 El hilo de Ariadna: el teatro mínimo

A la par del teatro breve, Moreno Arenas desde la década de los ochenta se atreve a explorar una vertiente con amplitud debatida entre los expertos del canon literario: el teatro mínimo. El autor alboloteño, inconforme por naturaleza como queda dicho arriba, arremete por el camino ya explorado por figuras como Samuel Beckett o García Lorca: el teatro mínimo, ya sea en su vertiente gestual o dialogada. Esta lucha contra el Minotauro, el canon, se mantiene en pie en Moreno Arenas. Aparece esta inquietud desde sus primeros textos.

El tranvía (1980) es la primera piedra de un sólido edificio que va sumando pisos año tras año; siempre de forma espaciada. El autor no tiene prisa de salir de este laberinto. El reto y el gozo de hallar los recovecos de lo mínimo alientan su pluma día tras día. Prueba de ello lo son algunas de sus obras recientes: *El problema*, *El ménage à trois* y *El fantasma* (2010b, c, d). El corpus actual de estos materiales suma cuarenta y ocho obras, casi todas publicadas y representadas o actualizadas en lecturas dramatizadas en distintas geografías dentro y fuera de España¹⁰.

Dos volúmenes serán definitivos en la entrada del autor a las ligas mayores de la dramaturgia española contemporánea: *13 Minipiezas* (2001) y *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (2003)¹¹. En el prólogo, a este volumen, Adelardo Méndez Moya las denomina

¹⁰ Cfr. El Anexo 13.3 en donde se da cuenta del recorrido del teatro mínimo del autor. . Material proporcionado por el autor.

¹¹ Cfr. la reciente edición de *Dramatic Snippets /Pulgas dramáticas*. (Bilingual Anthology/ Antología bilingüe), que integra varios de estos textos.

“pulgas dramáticas” por su carácter de humor crítico. Esta forma teatral distingue hoy por hoy a Moreno Arenas en la dramaturgia española.

No ahondaremos aquí en este corpus, dado que dedicamos el trabajo a estos materiales; sin embargo vale mencionar que el asombro que despierta entre sus receptores es constante. La capacidad de síntesis que despliega el autor en estos trabajos, mediante un cúmulo de recursos, explorados en su teatro anterior, pero aquí llevados a lo elemental para insertar un dilema dramático y los elementos de teatralidad que le permiten continuar el diálogo que su obra propone desde *La mano*: una continuada reflexión acerca de quién es el ser humano y cuáles son las máscaras que asume para no responder a una ética universal que le exige un compromiso con el humanismo.

Estas obras dan continuidad a lo alegórico, metafórico; afilan el uso de lo simbólico y por tanto de un pensamiento complejo al que puede arribar el receptor, cuando re/crea las obras. El lenguaje utilizado suele ser coloquial, con una marcada fuerza humorística que se sumerge en lo grotesco, esperpéntico, goyesco, escatológico; el teatro del absurdo, de la crueldad, vanguardista y de compromiso social se halla detrás del telón. Cuando nos referimos al último, no queremos decir que su trabajo sea panfletario; al contrario, es un teatro de silencios que busca la palabra con urgencia, el dialogismo entre el deber ser y el ser social; que cuestiona las falacias humanas; exige que el público se mire en el espejo-escenario, se percate de que el verdadero teatro de caricatura está en los márgenes del teatro, en donde se mueve la gente y no en la palestra.

Las problemáticas que aborda en estos textos giran en torno a un cuestionamiento central en todo el trabajo del autor: las formas del poder monológico; ya sea ejercido por el Estado, las instituciones sociales, los individuos, el capital, la política, el patriarcado, etc. Tema central en el análisis de la presente investigación.

La aguda mirada del autor en estas minipiezas teatrales interpela a receptores de lejanas latitudes: Albolote o New York; Tánger o Moscú; China o México. Es evidente que estos rasgos exigen una revisión a fondo de lo que hay en dichos textos que han inquietado a estudiosos del teatro nacionales e internacionales.

Cabe resaltar los numerosos artículos, prólogos y/o comentarios ya publicados en relación con estas piezas¹²; en donde la mayor parte de los críticos e investigadores procuran denotar cómo, obras de entre cinco o seis folios o menos de uno, ofrecen en principio un texto dramático completo, consistente; trabajos en donde los recursos dramáticos, que a pesar de silenciar incluso a la palabra, son teatro, como defiende John P. Gabriele.

El empleo de una serie de estrategias discursivas integra estos materiales. A saber: la recurrencia de personajes intercambiables; la asignación de títulos simbólicos; la abstracción del espacio y tiempo —aspecto que universaliza los textos—, el tratamiento de temas urgentes, *difíciles... de digerir* por la sociedad contemporánea, son llevados al ruedo metafórico del escenario. Por ello las obras exigen la activa coparticipación de los receptores del texto: lectores y espectadores (principiantes y/o especializados).

Uno de los rasgos que los críticos han destacado de estos materiales es la recurrencia de la metateatralidad (Linares, 2011a, 2011b); este juego del teatro dentro del teatro o la reflexión sobre el teatro y sus componentes a la vez que los juegos intertextuales otorga a estos mínimos materiales una complejidad estructural que se entrelaza con la propuesta dialógica que se potencian mediante los signos semióticos del texto teatral en sus dos vertientes: literarias y espectaculares.

Entre los elementos que destacan en los materiales se halla una estructura abierta, finales imprevistos, lúdicos, intertextuales, dialógicos, de tal forma que en estas páginas le hemos denominado dramaturgia hipertextual. En cuanto al lenguaje, aparecen registros de habla variadísimos, acorde a las características de los personajes y el conflicto abordado. El humor, lo grotesco, carnavalesco, valleinclanesco sostienen el entramado teatral en ellas.

El teatro breve de Moreno Arenas se compila en varios volúmenes. Sus libros *Trilogía indigestas I* (2004), *Trilogías indigestas II* (2006), *Trilogías indigestas III* (2010a), *Monólogos* (2005b) y *Diálogos* (2009) resultan centrales para acercarse a esta vertiente creativa.

¹² Cfr. Anexo 13.3.

Aunque el teatro breve y mínimo el camino por el que el autor ha mantenido su interés; no por ello se ha encasillado. Otros formatos convencionales también han sido recorridos por él. Veamos esto.

2.5 Dramaturgia de largo aliento

Cuatro son las obras en los haberes de Moreno Arenas que responden al llamado teatro convencional (si se toma en cuenta el tiempo de representación cercano a las dos horas). A saber: *Del toro de lidia y otros animales sueltos* (1984); *¿...Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?* (1998); *Te puedes quedar con el cambio, muñeca* (2008) y un texto inédito: *No es tan dulce morir de amor como dicen los poetas* (1984). Las motivaciones e historias de cada texto han sido diversas. Sin embargo el eje se amplía bajo la misma idea que el teatro breve y mínimo: un cuestionamiento agudo a los problemas emergentes de la sociedad contemporánea, pero que atraviesan tiempos y espacios regionales.

Se aprecia que el año del 1998 es un parteaguas, como decíamos arriba, en la historia del teatro del autor. La publicación: *¿...Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?* Aborda la reflexión de la convención teatral; al final de la obra, no sabemos a ciencia cierta si el espectáculo teatral concluye o si se extiende a la vida real. Entre los hilos empleados para entretrejer esta obra se vislumbra a Pirandello y a Unamuno.

Los personajes protagónicos, Actor 1.º y Actor 2.º, discurren con amplitud acerca de la materialidad de los personajes y sus problemáticas; de la situación de los actores y los demás hacedores del espectáculo teatral; de la problemática económica a la que se enfrentan; la falta de oportunidades para la representación; la falta de interés del público para con el arte dramático; en fin, problemas estos de todos los tiempos, aunque cada momento posee sus peculiaridades.

En esta obra Moreno Arenas inserta —al inicio del II Acto— una minipieza teatral: *El espejo*, escrita en 1983. El cuestionamiento respecto a qué distingue a un ser humano ético de quien no lo es, centra el dilema en la obra mínima, enlazándose con pertinencia al eje semiótico de toda la obra. El autor experimenta con esta posibilidad de estructura de la

obra: insertar un texto previo en un trabajo más amplio; sucede lo mismo con su obra *Las máquinas*. No cierro estas escasas pinceladas sin por lo menos citar uno de esos diálogos que tan hondo calan en las palabras del autor:

Actor 1.º Somos sueños.
Actor 2.º ¿Sólo...?
Actor 1.º También somos hombres.
Actor 2.º ¡Menos mal...!
Actor 1.º Somos hombres de espejo.
Actor 2.º Pero... (Moreno, 1998: p. 59)

El demiurgo va en esta obra como en todas las demás tras la utopía: interpelar a sus receptores en la inteligencia que los distingue, en la capacidad crítica que los mueve a ocupar una butaca, en la necesidad de pensar el aquí y ahora de la sociedad en la que se mueven con el propósito de pinchar la humanidad que se adormece mediante el poder discursivo y pragmático de lo que Louis Althusser denominó, en 1969, *Los aparatos ideológicos del Estado*. Intenta corroer los mecanismos del discurso tan estudiados por Michel Foucault en la *Microfísica del poder*; indaga en la cultura y los mecanismos que se aferran en mantener vivo lo inhumano, quizá de ahí la presencia constante de objetos y animales en sus obras.

Su última obra larga, *Te puedes quedar con el cambio, muñeca* resulta significativa; en ella se integran la suma de estrategias creativas del autor y en un formato espiral regresa al tema que le apasiona: lo inhumano del hombre. Resulta interesante conocer el origen del texto. La compañía portuguesa *Teatro Mínimo* se la solicitó. Recuerda el dramaturgo que coincidió con ellos en una ocasión y conversando con José Boavida, surgió la idea:

Boavida: ¿José, tienes algún texto como para Pedro Alpiarça?

Moreno: Pues mira, tal vez una pieza corta que se llama *Las máquinas*¹³ para Pedro es fantástica. Siempre he pensado que podría alargarla.

Boavida: ¿Por qué no lo haces?

¹³ Cfr. *Teatro indigesto*. (2000)

Moreno: Sí, pero no me metas prisa. Dame un año. (Báez, 2010b)

Así fue como para el 31 de diciembre del 2006, por la tarde, la obra quedó concluida; inmediatamente el autor se comunicó con Boavida y acordaron encontrarse el 20 de enero en Vila Real de Santo Antonio, el pueblo portugués más cercano a España en la parte sur. Y aunque Moreno Arenas conocía a Alpiarça, el trato no era tan cercano; sin embargo a través del físico, nos cuenta, imaginas la obra para un actor. Por otra parte, Alpiarça ya había representado otros materiales del autor granadino.

Comenta el demiurgo que tardó, casi un año en escribir la obra; aquí tenemos oportunidad de apuntar una cuestión en el proceso de creación de Moreno Arenas. Suele referir que él es un escritor que gusta tomarse el tiempo necesario para concluir sus obras, dado el interés de perfección que pone en cada una. Esto nos permite distinguir a un creador como un oficioso de la escritura. Es decir, no por ser el maestro de lo mínimo teatral se deberá sobreentender que sus textos son pensados y creados al vapor del ensueño. Moreno Arenas cavila la forma, repasa los elementos de su teatro hasta que decide darlo a conocer.

Concluida la obra, se da la cita referida. José Moreno lee el texto, Boavida queda complacido. Deciden representarla lo más pronto posible. Para el mes de abril estaba el texto ya traducido (*Podés ficar com o troco, pequena*, traducción de Dolores Barea.) Todo iba sobre ruedas, ya estaban realizando los ensayos; sin embargo, en septiembre, le llama José Boavida para comentarle el lamentable fallecimiento de Alpiarça, quedando así el proyecto suspendido.

Más allá de los orígenes del texto, cabe incorporar algunos comentarios al respecto. Esta obra pertenece a la fase de madurez del autor; el protagonista, Pepico, el Abandonao, se enfrenta a la soledad y el olvido de su entorno social, en donde sólo puede “comunicarse” con, los otros “personajes”, unas máquinas: una olla exprés, un caballo de un tiovivo, un móvil y con máquinas expendedoras de productos, además de “la valiosa colaboración de las voces de unos vecinos y de una mujer”.

Esta obra larga se distribuye en dos actos, cada uno dividido en cuadros; se muestra en ellos la compleja situación del individuo ante el poder de la hegemonía. Pepico el Abandonado se halla ante la imposibilidad de responder a los paradigmas que los modelos dicotómicos exigen a las masculinidades triunfantes, que bien pueden ser feminidades: o eres una persona que demuestra poseer el control y el poder en todo momento o te conviertes en uno más de los fracasados. Solo hay dos opciones desde esta mirada. Ante exigencias ideológicas y culturales de esta índole, el protagonista, en su búsqueda por responder a tales prototipos, recurre a objetos inanimados, mediante los cuales intenta sostener la ficción, no del teatro sino, de la vida cotidiana.

Las pulsiones de Thanatos y Eros se confrontan en esta obra; Pepico el Abandonao, como personaje simbólico, sintetiza la problemática de la humanidad independiente de su lugar de origen; la obra se torna universal. El autor propone como espacio de representación: “un lugar apartado, junto a un barrio marginal de una gran ciudad.” (Moreno Arenas, 2008: 14) El hombre en evidente estado alcohólico entra en escena, a lo lejos se escuchan las voces hirientes de los vecinos entonando el coro de “Los ejes de mi carreta” de Atahualpa Yupanqui:

Voces.— Porque no engraso los ejes
 me llaman “abandonao”.
 Si a mí me gustan que suene
 ¿pa’ qué los quiero “engrasaos”? (Moreno Arenas, 2008: p. 14)

De esta manera el juego de contrarios se instaura en el escenario (texto); mientras la letra de Yupanqui llama a tomar conciencia de la terrible soledad del hombre, de su deseo de libertad e independencia, de no sujeción a lo convencional; en boca de los vecinos, el propósito es marginar al excluido, quien a la vez se autosegrega, siendo su compañera ideal: una botella de vino.

Lo esperpéntico abre la obra, la acotación describe a un hombre “sucio y desaliñado, y con una botella en la mano, su aspecto es de total abandono.” (Moreno Arenas, 2008: p. 14). Si ya esto habla de las circunstancias de Pepico, al derramársele el vino de la botella, el autor lo coloca de rodillas ante los receptores, cuando el protagonista procura recuperar el elixir de Baco. Lo vemos a punto de lamer el suelo para que las gotas del licor no se

pierdan. Así minimizado, colocado no solo en el margen sino en lo marginal, el personaje refiere a una humanidad olvidada por el poder del Estado, en donde privan los intereses del mercado de consumo y no los del bienestar social.

Enseguida se denota la preocupación central del dramaturgo: enfrentarnos a la complejidad de los silencios en la necesidad de encuentro de los seres humanos. El personaje nos sumerge en el nivel filosófico a que da lugar la dramaturgia de Moreno Arenas:

¿El siglo...? ¿El siglo de las comunicaciones...? (*Se carcajea con dolorosa ironía.*)
¡Comunicaciones...! (*Nuevo trago.*) ¿Para qué las comunicaciones...? (*Se sube los pantalones cuanto le es posible.*) Pero... ¿se puede saber qué quiere conseguir el hombre con la... (*Casi deletreando la próxima palabra:*)... “mejora” de las comunicaciones (Moreno Arenas, 2008: p. 15).

La falta de esperanza en la humanidad y su aparente progreso se acentúa en el protagonista a lo largo de la obra. El lenguaje coloquial, grotesco, escatológico se acrisola en el texto. El espacio (antes señalado) y tiempo (la noche) en el que acontecen las acciones refuerza el hoyo negro en el que se hunde el ser humano, léase Pepico, el Abandonao.

La complejidad del texto exige un análisis de la obra. Los microtemas que se intersecan en ella, se incorporan en la obra a través de escenas; cada una de ellas corresponde a fragmentos o rizomas; condensan un instante de la realidad y la virtualizan desde la convención teatral; si bien incorporan la mirada dicotómica de la hegemonía, no validan esta posición. El receptor se halla ante un abanico de posibilidades de interpretación, en función con su horizonte de expectativas.

Polly J. Hodge considera que cada apartado de esta obra puede ser una “pulga dramática”, mediante las cuales se muestra al individuo sujeto a los designios de una sociedad que basa su desarrollo en los avances de la tecnología:

Al fin y al cabo, en *Te puedes quedar con el cambio, muñeca* se crea un mundo en el que las máquinas cobran más vida que el ser humano y se apoderan de él dejándole sin más remedio que tocar el violín en su propia sinfonía solitaria (...) Moreno Arenas enciende así la reflexión en torno a un asunto vital y de actualidad (...): ¿hasta dónde está dispuesta a llegar la humanidad en nombre de “el progreso”? (2008: p. 54).

El énfasis de la investigadora en *Te puedes quedar con el cambio...*, se enlaza con lo que aquí denominamos nodos o lexías; fragmentos que permiten juegos inter e intratextuales; de donde, el rasgo de hipertextualidad se aprecia en este texto. Si bien, en el presente estudio se analiza el texto *Las máquinas*, el cual constituye un aparte de la obra amplia, ésta requiere de estudios acuciosos, al igual que los otros textos del teatro extenso de Moreno Arenas.

Sin pretender agotar la referencia a la ya extensa producción teatral de Moreno Arenas hemos intentado bosquejar a la persona y al dramaturgo, intentando destacar la relevancia de sus textos tanto en el nivel estético como ético. Ahora mencionaremos otras escrituras poco conocidas de la creación del autor granadino.

2.6 Otras vertientes de creación, que manan del mismo río

Importa referir los trabajos del autor en un género complementario al teatro: la reflexión acerca del mismo. Ya varios trabajos adquieren relevancia en esta línea. Aquel en el que se asienta su poética teatral: “Bacanal y orgía del okupa teatral” (2003); del cual se han tornado claves varias ideas por él vertidas allí y, el discurso pronunciado en su ingreso a la Academia de Buenas Letras de Granada: “El silencio de la palabra en el teatro mínimo de Federico García Lorca”, (2005). Habrá que añadir “Teatro de urgencias” (2011a).

El primer texto aclara la filiación con el teatro difícil (arriba comentado) que fue una de sus grandes influencias:

Entiendo que mi teatro es descendiente —por decirlo de alguna manera— de aquel rompedor *Teatro difícil* que anduvo a caballo entre el complicado final de los años sesenta y el no menos problemático inicio de la siguiente década, y que fue llamado así “en razón de las múltiples dificultades que encuentra y que, por lo general, impiden su acceso “normal” a nuestros escenarios profesionales comerciales y, consecuentemente, su contacto con nuestro público” (Moreno Arenas, 2003: p. 79).

Si bien el autor reconoce que las dificultades políticas de aquella época no son las de ahora, asume que cada momento y cada entorno posee sus propios conflictos y es al dramaturgo, entre otros creadores, a quien corresponde poner el dedo en la llaga de “el aquí y el ahora” en el que nos movemos; sin embargo, sus textos al abordar cuestiones concernientes a los

grandes valores humanos: libertad, conciencia, ética, honestidad, etc., están llamados a interpelar a receptores de diversos contextos deícticos. Los cronotopos de la dramaturgia del autor de Albolote ya han probado que dialogan, en términos de Bajtín, en distintas lenguas y diversos contextos. ¿A qué se debe ello? Además de los elementos estéticos de las obras, a que tocan problemáticas comunes a todos los seres humanos, por ello agrega el autor: “el teatro es —no conviene olvidarlo— termómetro que marca la salud de la sociedad a la que pertenece” (2003: 80).

Reconoce su filiación a las ideas del norteamericano, George E. Wellwarth, en cuanto a emplear el recurso teatral para estimular el pensamiento; de ahí que Moreno Arenas vaya tras un espíritu de libertad mediante la forma teatral. Enseguida nos detenemos en la declaración que sobre su concepción del teatro lanza, y que da título a este capítulo:

Concibo el teatro como una *bacanal del inconformismo*, la provocación y el desenmascaramiento; como una orgía que, valiéndose de la lógica ingenua, estimula la imaginación del espectador.

Lo primero porque el inconformismo es una respuesta a las inquietudes del ser humano (...) La provocación es un puntapié en toda regla a la consciente inconsciencia del espectador (...) el desenmascaramiento es un ejercicio que devuelve al público la capacidad de análisis y de autoanálisis.

En segundo término, concibo el teatro como una orgía que se vale de la lógica ingenua para estimular la imaginación del espectador (...) propiciando que se reflexione en el patio de butacas (2003, 80; el subrayado es nuestro).

Queda asentado el interés crítico del autor a través del teatro. De ahí, que por ejemplo Carmina Moreno (2006) lo defina como: teatro didáctico. El concepto de “okupa teatral” es otro de los caballos de batalla del autor; su propósito es zarandear a quien asume un rol parasitario y conminarlo a la acción, a la inteligencia humana, humanista.

Además de este trabajo, Moreno Arenas tiene en sus haberes un amplio corpus de documentos que han servido como conferencias en distintos espacios académicos, sobre todo; será interesante ahondar en estas ideas, en un siguiente momento. Parece recurrente que los dramaturgos contemporáneos no tan sólo se involucran en el crear el texto teatral y

promover su representación, además se interesan en reflexionar acerca de lo que es el teatro. Aquí una veta por demás interesante en los albores del siglo XXI en la península.

El segundo ensayo citado en este párrafo va por los linderos de la defensa del género dramático de lo mínimo; demostrando que figuras de la talla de Federico García Lorca libraron sus propias batallas en tales territorios, no sólo con acierto sino con pasión, tal como lo enuncian las palabras del poeta en una de sus cartas, citadas por el dramaturgo de lo breve: “Poesía pura. Desnuda. Creo que tienen un gran interés. Son más *universales* que el resto de mi obra... (que, entre paréntesis, no la encuentro aceptable)” (*apud.* Moreno Arenas, 2006: p. 15). Se refiere Lorca a su teatro experimental, aquel que Margarita Xirgu se negó a representar (*Así que pasen cinco años*).

Moreno Arenas procura aclarar la búsqueda de la libertad creadora en Lorca mediante el análisis de dos de sus obras: *Diálogo mudo de los cartujos* y *Diálogo de los dos caracoles*. Sugiere la puesta en escena de esta faceta de la obra del autor de la Huerta de San Vicente, para ofrecer en verdad las distintas caras del demiurgo.

2.7 Explorando otros senderos: la narrativa de viajes

A pesar de que esta línea de trabajo no es la más recurrente en la obra de Moreno Arenas, sin embargo cuenta con varios libros de viajes. Antonio Mansilla dedica unas palabras en su estudio a *Escenas antropofágicas* a estos materiales: *Grecia, alfa y omega de mis inquietudes viajeras* (1990); resalta la presencia, en el relato, de los saberes del autor de la cultura grecolatina; los años en Jaén con los maristas dan sus frutos cuando Moreno Arenas toca los temas propios de la cultura grecolatina.

Otro material singular es el libro: *Un viajero granadino en la Alhambra* (1993). Texto que dio oportunidad al dramaturgo de Albolote de pasar horas en las instalaciones de la Alhambra y visitar espacios no abiertos para el público en general. De este material opina Antonio Mansilla: el autor “nos ha demostrado que los cincuenta y cuatro artículos en que se divide el libro no son sólo una aportación documental, sino que el contenido fotográfico que nos tiende es verdaderamente asombroso” (1998: p. 21).

El tercer volumen publicado en esta línea: *Lisboa, aires mediterráneos junto al Atlántico* (1996) es, de nuevo citando a Mansilla: “una guía que nos adentra en la hermosa capital del país vecino con una visión viajera que obliga a ponerse en camino para conocer *in situ* los detalles de lugares que para muchos pasan desapercibidos” (1998: p. 21).

2.8 Promotor de la brevedad: editor de *Alhucema*

Una de las caras de Moreno Arenas poco difundidas es el trabajo de editor y difusor que realiza a través de la prestigiada publicación de la *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura* dirigida por Emilio Ballesteros. Se edita desde 1999, al principio con una periodicidad trimestral y ahora semestral. Difundida en Holanda, Suiza, Alemania, Italia, Portugal, Estados Unidos, México, Cuba, Colombia, Ecuador, Argentina, Perú, República Dominicana, Venezuela, Marruecos, Australia y Líbano. La sección de teatro es coordinada por el dramaturgo alboloteño. En opinión de María José Ramírez:

En los números de esta revista se publican piezas del mejor teatro breve de diversos autores del panorama escénico actual. Se trata de textos con un máximo de dos o tres folios que encuentran en esta revista una forma de llegar a los lectores, ya que por sus características, no es factible su publicación a no ser que el autor de la pieza teatral escriba las suficientes obras como para formar un volumen. (Ramírez, 2008)

Puede verse como Moreno Arenas ya no sólo se ocupa de crear y difundir su teatro mínimo, sino de impulsar el trabajo de dramaturgos diversos.

2.9 Reconocimientos, distinciones, cruzando fronteras

Desde muy temprano el trabajo de Moreno Arenas fue bien recibido tanto por los espectadores como los especialistas del teatro. Sus primeros textos, *La pelota* y *La mano* obtuvieron, respectivamente, el Premio Musa Talía (Jaén, 1971) y el Premio Álvarez Quintero (Utrera, Sevilla, 1984). Más adelante halla su espacio idóneo con *La boñiga*, que mereció el Premio Certamen Rafael Guerrero (Chiclana de la Frontera, Cádiz, 1999). Obsérvese la coincidencia entre este reconocimiento con el momento en el que el propio autor percibe el soplo de madurez de su trayectoria como autor teatral.

El cambio de siglo trae buenas noticias al autor, en el año 2000 le son otorgados: el Premio Certamen Rafael Guerrero (Chiclana de la Frontera, Cádiz) por *Las máquinas* y el Premio Andaluz de Teatro Breve por el conjunto de su obra dramática (Málaga).

Además de la valoración entre sus pares, al autor de Albolote en el 2003 lo eligen Miembro (Letra R) de la Academia de Buenas Letras de Granada, reconociendo así la labor de más de treinta años dedicado a la literatura. Esto lo lleva a escribir el Discurso de recepción pública en la Academia de Buenas Letras de Granada: Paraninfo de la Universidad de Granada (Granada, 2005) —al cual nos hemos referido antes. Este mismo año se le otorga el Reconocimiento público con motivo del “Día de Andalucía.” Ayuntamiento de Albolote (Granada, 2005) por su trayectoria como escritor.

Se crea el Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”, en el Ayuntamiento de Albolote (Granada, 2009). Este concurso abraza dos modalidades: teatro breve y teatro mínimo. Desde la primera promoción el concurso ha convocado a demiurgos no solo peninsulares sino también del continente americano; ahora va por su quinta emisión.

El Certamen fue convocado con el propósito de incentivar a los jóvenes escritores y, por supuesto, para subrayar la trayectoria de un hombre dedicado a la dramaturgia desde los dieciséis años —como destacamos al inicio de este apartado. Se escribe con facilidad, José Moreno Arenas ha dedicado más de cuarenta años al teatro, ya sea en su aspecto literario o de espectáculo, como queda dicho aquí.

Ello lo ha llevado a cruzar una diversidad de fronteras: el límite entre su función como Secretario-Interventor del Ayuntamiento; las fronteras del canon en la escritura teatral convencional; la demarcación regional, sus obras han cruzado la zona de Albolote, Jaén, Granada, Andalucía y han marchado libres por diversas geografías españolas y de otros países europeos: Portugal, Rusia; no sorprende entonces que haya sido estudiado en un congreso de especialistas en la literatura hispánica en China, y menos que los estudiosos del teatro peninsular en los EUA se hallan interesado en su obra desde hace ya un par de años, dando como resultado la gira que durante el 2009 realizó a varias universidades e instituciones norteamericanas: la Bucknell University de Lewisburg (Pennsylvania) (Foto,1), el Latino Cultural Center de Dallas (Texas), el Austin College de Sherman

(Texas), la Loyola University y el Roussel Hall de New Orleans (Louisiana) y la Hofstra University de Hempstead (Nueva York).



Foto 1. García, Delia (2009). Jack Swain en una escena de *The Clown*, durante la representación del espectáculo *Minimal Trilogy of the Minimal Theatre*, en el Elaine Langone Center de Bucknell University (Lewisburg, Pennsylvania, Estados Unidos, octubre), por un grupo de estudiantes de dicha universidad y con dirección de Manuel Delgado.

Si lo anterior no fuese suficiente para destacar la relevancia que ha ido cobrando el teatro de Moreno Arenas habría que acentuar que varios de sus textos han sido traducidos además al portugués, al italiano, al catalán, al inglés, al francés, al ruso y al árabe¹⁴.

Sus trabajos viajan como su autor: libres por las tierras latinoamericanas; podemos citar dos trabajos publicados ya en México: *El cuchitril* (2008) en la *Revista de las Fronteras* de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa* (2010) en la *Revista Asfáltica* de la Universidad Nacional Autónoma de México, la *Trilogía mínima de las pulgas de las pulgas del hotel* (2010) *En sentido figurado*, revista de literatura; además se incorporaron los textos: *El móvil*, *El progreso* y *Las raíces* en *Leer es*

¹⁴ Cfr. Anexo 13.3

sembrar futuro. Antología de literatura infantil y juvenil para el estado de Chihuahua (2012); el interés de sus textos va en aumento, a través de Radio UNAM se transmitirá algunos de sus obras breves en este 2013.

Si bien sus textos cruzan fronteras, no menor fortuna han tenido en los escenarios. Ya hemos mencionado que su primera obra *La mano* es llevada a las tablas por la compañía Teatro La Capilla en Jaén, el mismo año en el que es escrita. Largo es ya el recorrido y diversas las compañías que lo han representado. Pero quizá sea relevante destacar que la primera década del siglo XXI ha dado a conocer los trabajos del autor en múltiples foros y por variadas compañías profesionales o no; una de ellas: Teatre'ves Teatro (Granada), dirigida por Carmen Ruiz-Mingorance, ha representado distintos espectáculos en España como en EUA con obras del autor¹⁵. Por otro lado, la cantidad de lecturas dramatizadas es amplísima tanto por grupos profesionales como por aficionados o en espacios universitarios¹⁶. Destaca la presentación del espectáculo: *Te vas a ver negro*, presentado por la compañía Karma Teatro, dirigido por Carmen Dólera en la Sala Triángulo de Madrid (2013).

A todo lo anterior se suma la importancia que ha ido cobrando la dramaturgia de Moreno Arenas entre investigadores y críticos; en las universidades sus textos suelen ser ya parte de programas, cursos y seminarios académicos¹⁷. En noviembre del 2007, se realizaron las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, coordinadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada. Albolote-Granada. Los trabajos de investigación, además de artículos y ponencias, van dando ya tesinas o tesis de posgrado (máster y/o doctorado) tanto en España como en México y los EUA. Destaca el panel: “The Dramatic World of José Moreno Arenas: Cinematic Correlations, Social Satire and Theatrical Pragmatics”, en “Seventh International Conference on New Directions in the Humanities”, Pekín (China), junio de 2009. Para el 2011 se lleva a cabo el “I Seminario Internacional de Teatro. Anatomía del teatro indigesto

¹⁵ Cfr. Anexo 13.3

¹⁶ Cfr. Anexo 13.3

¹⁷ Cfr. Anexo 13.3

de José Moreno Arenas”, a través de Bucknell University y la Academia de Buenas Letras de Granada.

Este recorrido por el teatro de Moreno Arenas ha pretendido dar cuenta de cómo el “inconformismo”, característico del hombre y el dramaturgo, ha generado una trayectoria amplia, pero sobre todo compleja en los signos semióticos que la integran.

3 Fronteras, poder e hipertexto, revisión al canon

Esto no es una pipa.

Magritte

3.1 La interpretación del texto

¿Qué tantas posibilidades de interpretación permite un texto? ¿Las que el autor considera pertinentes? ¿Tantas como lectores aparezcan? Si de dramaturgia se trata, las repuestas se multiplican. Prorrumpe el debate entre una lectura *fidel* o no a las intenciones del demiurgo. La polémica ocupa lugar en los congresos que abren el análisis a la relación texto dramático-espectáculo teatral. Si Barthes lanza su controversial tesis:

La voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura [...] el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [...] el libro [...] no es más que un tejido de signos [...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor (2006).

¿Qué sentido adquiere la disputa anterior? ¿El escritor queda en silencio una vez que coloca el punto final al documento? ¿El crítico o investigador especializado, a partir de su saber y poder, ofrecen la *verdad* en la interpretación? ¿El receptor toma la palabra? La clave parece resuelta, hay que desandar el camino, el autor será un elemento más del telar; el receptor emerge para dar vida a la palabra.

¿En qué sentido perece el autor? La literatura sin su creador no existe, como tampoco posee corporalidad sin sus diversos receptores; sin embargo, la figura de creador como el que posee la verdad absoluta del texto, el que conoce mejor que ningún otro los entresijos de su trabajo, queda atrás. La cuestión del autor como voz no solo de autoridad sino autoritaria se pone entredicho. ¿Cuál es papel que juega el autor?, ¿a partir de qué herramientas el lector interpreta el texto?, ¿puede hallar los *signos* que entretujan a una obra? Pensemos en uno de los textos de José Moreno Arenas.

El indio es una de las obras sin diálogo. Aparece un niño pequeño, quien encuentra un juguete tirado en la calle, un indio; al pretender levantarlo, el progenitor se lo impide argumentando que el objeto ha pasado por manos contaminadas y por tanto es un riesgo para su salud. El niño con frustración suelta el objeto y sale lloroso de la escena. El padre, enseguida, descubre unas pesetas a la par del muñeco; sin pudor alguno, el hombre con evidente felicidad lo recoge y la obra concluye. En la representación de Teatre´ves Teatro¹⁸ dirigida por Ruiz-Mingorance, la peseta se sustituye por un dólar.

Los receptores actuales van construyendo su propia exégesis mientras *leen* el texto. Aquí señalamos algunas posibles interpretaciones que podrían aflorar:

- a) Se está frente a una situación en donde los adultos siguen el precepto: “haz lo que digo pero no lo que hago”. El padre ejerce una educación acrítica y autoritaria. El hijo no tiene posibilidad de expresarse, dado un contexto despótico, que favorece la postura del padre. La moralina se instaura.
- b) Los tres personajes centrales corresponde cada uno a un nodo o rizoma, en término de Deleuze-Guattari; el Padre, el Hijo, el Indio son un signo cultural que se entrelazan en este texto. El Padre al asumir una posición arbitraria, puede referir al Estado, a sus instituciones: familia, escuela, sociedad; al pensamiento hegemónico, a la mirada monológica. Impone su ley de forma arbitraria, no consensada. El Hijo en su condición no sólo de dependencia del Padre, sino de subordinación a éste, se ve imposibilitado para oponerse al imperio de la figura paterna, a pesar de que en su condición desprejuiciada de los valores de cambio, la xenofobia, el clasismo, las exclusiones se hallen fuera de sus paradigmas; el Hijo representa lo que adelante definiremos como traductores bilingües en los términos de Lotman; ofrece la posibilidad de la intercomunicación. El rol de indefensión y vulnerabilidad que lo construye, podría ser la de cualquiera de nosotros, la de un grupo determinado (mujeres, niños, jóvenes, trabajadores, migrantes, libre pensadores) sujeto a las imposiciones de otro (Estado, patriarcado, economía globalizada, colonización). El Indio representa otro ámbito cultural; se le asocia con la migración, el trabajo, lo repulsivo. En las circunstancias de la obra no tiene posibilidad de ser escuchado, su

¹⁸ Cfr. La ficha de esta obra en el anexo 13.3.

voz es silenciada. Al igual que el Hijo está expuesto al dogmatismo de lo que el Padre representa. Por tanto, el texto concentra tres semiosis que entran en una relación dialéctica, pero no por sí mismos; el lector tiene la posibilidad de activar el dialogismo cultural.

- c) El dilema surge en la obra cuando el Padre, contrario a sus argumentos, exclama: “¡Coño... mil pesetas!” Levanta el billete, lo inserta en el bolsillo y continúa su camino con tranquilidad. Ya el Arcipreste de Hita nos habla de las propiedades que tiene el dinero. El Padre declina toda prevención si media un beneficio económico. El billete, que en el texto es una peseta y en la lectura que hace la directora de la Compañía Teatre´ves Teatro se transforma en un dólar, incorpora la polisemia. El billete verde, símbolo de la gran potencia económica y militar, borra todo recelo en el Padre; quien, como enunciante de los valores xenófobos y clasistas occidentales, renuncia a su idiosincrasia ante el imperio norteamericano, tornándose con docilidad subordinado del poderío americano.

El billete verde podría ser cualquier otra moneda; la cuestión es que al privilegiarlo, el Padre (en la representación queda patente la *lectura* que incorpora Ruiz-Mingorance: en su rol de directora teatral re/significa el texto al elegir un dólar, que podría ser un euro o un yen o...) coloca en la mesa de la discusión el problema del imperialismo económico de un sistema social basado en la supremacía de los valores de cambio sobre los valores de uso.

- d) El lector/receptor actual ante esta situación podrá *leer, interpretar* a partir de su horizonte de expectativas; con intensión o sin ella, recurrirá a su conocimiento de los lenguajes actuales, desplegando una multiplicidad de posibles interpretaciones. Una de ellas podría ser: si fuera el caso que yo estuviera en los zapatos de los personajes, qué haría. La duda cartesiana se instaura como constante de la obra de Moreno Arenas. La relativización de la verdad es lo único firme.

¿Dónde queda el autor? ¿Ha muerto? ¿Se agotan aquí las posibilidades de sentido de la obra? Veamos qué opina Moreno Arenas:

SB: — ¿Qué obras representarían el conjunto de lo que quieres ofrecer a través de tu teatro?

JM: — Por contestarte, yo creo que se resume en *El indio*; ahí está recogido, absolutamente todo, todo mi teatro. El padre que quiere una conducta para el hijo, que trata de educar al hijo; el comportamiento del padre es justo el contrario de aquel que trata de darle al hijo; es más, termina la obra —que tú lo sabes—, de la misma manera que empieza el hijo, la acaba el padre, es decir, la perplejidad del hijo es absoluta. Bueno, nos movemos en unos parámetros de demasiada hipocresía, creo que la sociedad, el ser humano, es bastante hipócrita y pues al final tenemos que decir lo que decía el padre: haz lo que yo te diga y no lo que yo haga (Báez, 2011).

Hemos apuntado algunas de las posibles interpretaciones que *El indio* ha tenido o podría tener. Retomando, ¿dónde queda el autor en este juego semántico? Siguiendo estas ideas, aparece ya no como un Dios omnipresente; posee existencia en cuanto a ser quien crea las opciones polifónicas del texto, al propiciar la participación activa en la co-creación de su obra. Por tanto su re-nacer, no es un calco, no es un Ave-Fenix perenne: su trabajo más que nunca adquiere un valor significativo al favorecer lecturas activas, dialogantes, reflexivas, lúdicas, inteligentes. Son los receptores quienes otorgan el significado a la obra; el autor *desaparece* en términos hegemónicos.

Si el texto es un tejido de signos susceptibles de interpretación por el lector —retomando a Barthes—, éste incorpora la mirada, incluso, del propio autor, quien juega el rol de lector de su propia obra. Las consideraciones del escritor no corresponden a la *verdad absoluta*, sino a *su verdad*. Tal como el pensamiento irradiante, no hay un principio ni un final absoluto; cada uno de los nodos semióticos posee una estructura abierta hacia su exterior como hacia su interior.

La literatura hipertextual se distancia de los discursos unívocos que pretenden mostrar la *palabra* última de su creador. Ahora interesa hallar en su entramado la polifonía. Podríamos añadir con Eco la recursividad de la obra abierta. ¿A qué se debe la pluralidad de esta dramaturgia? No sólo a la incorporación de estructuras abiertas presentes en la dramaturgia contemporánea, sino a los lenguajes hipertextuales actuales. Siguiendo estas ideas, citemos a Mijares:

La visión moderna es unidireccional y valida el mensaje fijado de antemano por el autor: [...] emisor → mensaje → receptor. En el caso de la visión posmoderna, es el académico quien ejerce la autoridad de juicio, de modo que tanto el texto como la lectura dependen de su análisis. Escritor ← crítico → lector. En cambio para la visión hipertextual, el centro es en sí mismo indeterminado, si seguimos los lineamientos teóricos de la incertidumbre

planteados por Werner Heisenberg, o queda en función del punto de mira donde esté colocado el observador, Albert Einstein dixit, y en este caso, cualquiera de los involucrados en el proceso de comunicación es a la vez observador/editor/intérprete de la realidad: dramaturgo ↔ texto ↔ espectador. El elemento esencial en este tipo de estructuras es la interacción o coparticipación del lector, quien en su momento puede ser el propio autor (Mijares, 2010, p. 34).

Los textos hipertextuales aluden a una organización discursiva compleja, en la que los tres nodos principales de la comunicación interactúan de forma constante; quizá el esquema debiera ser triangular, comenta Mijares, en donde en cada una de las intersecciones se encuentre cada una de estas figuras, de tal forma que la interacción sea irradiante. Se aboga, desde los lenguajes hipertextuales, por obras con finales abiertos, fragmentarias, no lineales, rizomáticas. Por tanto, resulta relevante acercarse al concepto de hipertexto.

Considerando los aportes de Iuri M. Lotman, desde la semiótica, en relación al concepto de fronteras y semiosfera; a Michell Foucault con el concepto de poder como fuerzas que interactúan cuando éste se ejecuta, a partir de diversas tecnologías; interesa puntualizar estos aspectos, dado que resultan un antecedente central para las posteriores propuestas de la hipertextualidad, desde la vertiente crítica que une estas tres posturas críticas.

3.2 Fronteras semióticas

Tanto el asunto de la hipertextualidad como el del poder conllevan un necesario acercamiento al tema de las fronteras semióticas; Iuri Lotman ha estudiado el sentido de los signos al interior de lo que denomina la semiosfera, al exterior de ella y la interrelación entre ambas, desde la semiótica de la cultura; Lotman propone la no existencia de sistemas unívocos e independientes:

Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado de formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum* por analogía con el concepto de *biosfera* introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera (Lotman, 1996, p. 22).

La dinámica del *continuum* que ofrece la semiosfera, como espacio de significación fuera del cual es imposible el acto sígnico, se interconecta con lo señalado en relación con la hipertextualidad, en cuanto a la multiplicidad de signos que pueden instaurar el sentido y

que irrumpen cuando el receptor los pone en movimiento. Para Lotman, la semiosfera será un entramado configurado por espacios semióticos y espacios extra o alosemióticos, al interior de los cuales se pueden identificar formaciones semióticas que se comunican a través de los traductores bilingües. Por supuesto la denominación de frontera semiótica adquiere preeminencia si analizamos las lindes textuales y de las fuerzas que interactúan cuando el poder se ejerce.

Considérese la imagen de límites porosos cuando de polifonía y dialogismo se habla; mientras que si de mundos binarios se trata, el cuadro corresponde a dos grandes estancos imposibles de entrar en conexión, no sólo entre ellos, sino con ningún otro. Lotman agrega que “la semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman, 1996, p. 24). Destaca dos rasgos: su carácter limitado y su irregular *continuum* semiótico.

El primero se distingue por su homogeneidad e individual semántica; de donde se desprende la emergencia de la frontera entre lo que constituye lo semiótico y lo alosemiótico. Límite que se debe entender no como una imagen concreta, sino como “la suma de traductores —*filtros*— bilingües [...] a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (*o lenguajes*) que se hallan *fuera de* la semiosfera dada” (Lotman, 1996, p. 24; énfasis del autor). Habrá que poner atención en los mecanismos que ponen en juego los traductores bilingües; que establecen el *link* entre lo que posee sentido desde la mirada de lo hegemónico y lo que carece del mismo por formar parte de lo heterogéneo. Procesos de significación, que se entiende, ponen en acción los individuos en su papel de receptores, de lectores, traductores de un mensaje. Serán ellos quienes asignen el significado a los signos internos o externos a la semiosfera, de acuerdo con su horizonte de expectativas. Lotman señala:

La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial [...] es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacio no-semióticos y alosemióticos (Lotman, 1996, p. 26).

¿Cómo se lleva a cabo ese mecanismo de traducción? ¿Qué elementos entran en juego para su emergencia? ¿Con qué herramientas cuentan los individuos para llevar estos juegos de sentido? Lotman argumenta que depende de los factores culturales que incorporan los individuos, las sociedades para comprender y enunciar su realidad y las que le son ajenas. La frontera y sus traductores bilingües, añade el teórico, se encargan de separar, filtrar y trasladar los lenguajes ajenos a los propios. Por lo que “la frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares” (Lotman, 1996, p. 26).

Si de límites geográficos simbólicos hablamos, las culturas se han ocupado de colocar en ellos a las comunidades bilingües que detengan o faciliten la avanzada de lo desconocido, lo bárbaro, lo caótico, lo incierto, en suma, lo alosemiótico. Así la frontera: “es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas” (Lotman, 1996, p. 28). Ciertamente que lo denominado alosemiótico puede constituir por sí mismo una semiosfera; pero vista desde la mirada hegemónica no es apreciada su estructura de sentido, y puede suceder lo inverso.

La dramaturgia, por su carácter dialógico, podría cumplir la función de frontera semiótica entre lo dicho en el escenario y los sentidos semióticos que poseen los espectadores; allí se intersecan dos mundos, dos realidades complejas, dos maneras de *leer* el mundo, que sólo le es propio al receptor saber qué acción realiza después de asistir a este campo simbólico de interconexión de sentidos.

La segunda característica de la semiosfera, según Lotman, es su irregularidad semiótica; si desde fuera y de manera global se ve como un todo organizado, por dentro se aprecian la no claridad de los límites entre lo nuclear y lo periférico. Los procesos se tornan más dinámicos conforme se acercan a los márgenes, siendo cardinal para la producción de nuevos sentidos al interior de la semiosfera. Lo adyacente posee una estructura menos rígida, flexible; los procesos dinámicos de nuevos sentidos encuentran menor resistencia.

Mientras el núcleo contiene los sistemas semióticos dominantes, la periferia se distingue por “estructuras no cerradas, quizá por fragmentos de las mismas o incluso por

textos aislados” (Lotman, 1996, p. 31). Este rasgo se puede equiparar al rizoma de Deleuze; sólo que Lotman considera que en ese discurso aislado se conservan las huellas del sistema cultural del que proviene; y para Deleuze-Guattari, el rizoma no tiene principio ni fin; no requiere ni siquiera tener un sentido, un significado desde lo hegemónico; pertenece por tanto al campo de lo alosemiótico, ni siquiera al de lo periférico.

La dramaturgia de Moreno Arenas se mueve en ese sinuoso ámbito de lo periférico de la semiosfera, a la vez que pueden pertenecer al campo de lo alosemiótico, visto desde la perspectiva de lo hegemónico nuclear. Este tipo de dramaturgia se desplaza en las fronteras internas de la semiosfera, juega a tensar la relación entre lo dado y lo desconocido o ignorado; no para instaurarse en lo nuclear, sino para promover la autonomía del receptor; quien decide qué hacer después de presenciar y/o leer las tensiones entre esos dos mundos; en ese terreno poroso se desarrollan las acciones de los personajes morenienses.

Lotman agrega como rasgos de la irregularidad semiótica la no sincronización de los procesos de codificación de sentido; cada uno posee su ritmo; no existe una secuencia entre la construcción de un significado y otro; estos procesos responden a una dinámica caótica, aleatoria; la diversidad interna destaca como un rasgo preponderante de la semiosfera a la par que la complejidad en la construcción de sentidos, lo cual permite la emergencia de un sistema dialógico (Lotman, 1996, p. 23). Alude a un complejo sistema de memoria, que bien se puede equiparar a los procesos de intertextualidad, si se considera que el sentido de un texto puede referir a otra multiplicidad de textos (discursos, praxis).

La frontera vista desde la perspectiva de Lotman sirve para analizar el teatro hipertextual como uno de esos traductores bilingües con los que cuenta la semiosfera en su periferia; este discurso hipertextual cumple varias funciones: estética por una parte y de vínculo de comunicación entre lo significativo y lo falto de sentido. Dentro de esta tónica, las relaciones de poder que se entretajan alrededor de estas fronteras semióticas que tanto los receptores ponen en juego como los textos abordados, interesa referirnos a las tecnologías del poder de Michel Foucault.

3.3 Las tecnologías del poder, al escenario

Toda relación de fuerza implica
en todo momento una relación de poder.

Michel Foucault

La dramaturgia de José Moreno Arenas se distingue por los rasgos de hipertextualidad que más abajo se puntualizan. Entre los dilemas que con frecuencia viven sus personajes se halla el tema del poder, la visión convencional de relaciones jerárquicas, autoritarias, unidireccionales, patriarcales, clasistas, xenófobas, racistas, marcadas por la dinámica impositiva del ejercicio de la clase política e inmersas en un sistema económico en el que el capital es la razón más poderosa que mueve a la sociedad y al individuo. Este trabajo se enfoca hacia el desenmascaramiento del poder, por lo tanto los aportes de Michel Foucault permitirán revisar las posibles interpretaciones que el proceso de recepción puede generar ante la imposición de una perspectiva hegemónica sobre los individuos o la sociedad, siendo en todos los casos, el receptor quien pone en movimiento la mirada crítica ante lo que en la ficción acontece, y quizá, en el entorno que lo rodea.

Una de las críticas que Foucault plantea a “los marxistas blandos” es la sacralización que enarbolan de los textos de Marx; les sugiere un reto: “Creeré que usted practica el marxismo como una ciencia el día en que me muestre, en nombre de esta ciencia, en qué se equivocó Marx” (Hasumi, 1999, p. 149). Esta opinión de Foucault remite a las ideas que José Moreno Arenas ha externado en diversas ocasiones (Báez, 2011); el dramaturgo expresa su desazón ante una literatura que se autocensura; sugiere que el periodo de la democracia en España, podríamos agregar de cualquier parte del mundo, requiere voces críticas que lleven a la mesa del debate público las contradicciones y equívocos de los sectores conservadores pero también de los progresistas, sobre todo de éstos últimos. De ahí su interés por ofrecer un teatro crítico, que aun cuando indigeste, provoque en sus receptores una reacción inteligente.

Los trabajos de Foucault respecto al tema del poder se desarrollaron en relación con la sexualidad, la locura, el saber, el racismo; el filósofo entreveró en ellos sus reflexiones en

torno a los mecanismos, fuerzas que se entrelazan cuando el poder actúa. Interesa revisar sus planteamientos en cuanto a los mecanismos del poder como las tecnologías del mismo, herramienta teórica que dará oportunidad a desarrollar el análisis del teatro hipertextual. *Estrategias del poder* compila una serie de entrevistas a Foucault, allí leemos una de sus opiniones:

Debemos desenmascarar nuestros rituales y hacerlos aparecer como lo que son: realidades meramente arbitrarias ligadas a nuestro modo de vida burgués. Está bien —y éste es el verdadero teatro— trascender esos rituales sirviéndose del humor; haciéndolo de una forma lúdica e irónica (Simon, 1999, p. 39).

¿Mediante qué recursos se puede llevar a cabo este propósito? Entre otros, a través del discurso artístico, el cual permite esa mirada crítica; en el caso que nos ocupa, la dramaturgia, lo hace desde el humor crítico, deshilvana en el escenario los rituales burgueses a los que se refiere Foucault. Anota respecto al poder: “Es preciso considerarlo más como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social que como una instancia negativa¹⁹ que tiene como función reprimir” (Fontana, 1999, p. 48). Se trata de estudiar una red, un entretejido de juicios, prejuicios, argumentaciones y acciones que definen las relaciones humanas cuando del poder se trata; sobre todo, el que ejerce el Estado se asocia con actos represivos, ejecutados a través de sus instituciones. Si bien, la historia demuestra que los gobiernos se han apropiado de lo que Foucault denomina la biopolítica del poder — que se abordará más adelante—, otorgándose la facultad de dar la vida a la población que se halla subordinada a ellos, el poder no sólo oprime; actúa como un ejercicio dialéctico de fuerzas que interactúan entre sí. El discurso corresponde a uno de los mecanismos mediante el cual se transmite la hegemonía o se manifiesta la resistencia a la misma, cuando ésta impone su concepto de *la* verdad:

¹⁹ Michel Foucault menciona en *Microfísica del poder* que en un primer momento estudió el poder en su sentido negativo, técnico y jurídico; considera que sus planteamientos al respecto en *El orden del discurso* (1972) resultaban insuficientes; por ello se percata de la necesidad de abordarlo en “términos de tecnología, en términos de táctica y estrategia” (Foucault, 1980, p. 154). Además el estudioso renuncia a analizar temas como la sexualidad o la locura desde una visión dicotómica; procura distinguir la multiplicidad de factores que afectan las relaciones de poder. Deleuze destaca los tres apartados del poder de Foucault: “el poder no es esencialmente represivo (puesto que “incita, suscita y repercute”); se ejerce más que se posee [...]; pasa por los dominados tanto como por los dominantes (puesto que pasa por todas las fuerzas en relación) (Deleuze, 1987, p. 100).

La verdad no está fuera del poder, ni carece de poder [...], cada sociedad posee su régimen de verdad [...] define los discursos que acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos e instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar a unos y a otros; las técnicas y los procedimientos que son valorados en la obtención de la verdad, el estatuto de quienes se encargan de decir qué es lo que funciona como verdadero (Fontana, 1999, p. 53).

La verdad para el canon, única e inamovible, no se discute, no se pone en duda, norma la vida privada y la pública, se refrenda con frecuencia. ¿Cómo descentrar a la hegemonía? Sólo a través de la duda cartesiana. Descartes propone en su *Discurso del método* indagar las *verdades* aprendidas, partir de la duda para hallar nuestras propias respuestas, *nuestra verdad*, sin pretender imponerla a los demás. Su propuesta: “no admitir como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es [...] dividir cada una de sus dificultades [...] conducir ordenadamente mis pensamientos [...] hacer en todo unos recuentos tan integrales y unas revisiones tan generales, que llegase a estar seguro de no omitir nada” (Descartes, <http://www.weblioteca.com.ar>); nos permite guiar nuestros pasos en esta investigación. Si del poder se trata, habrá que indagar en sus presupuestos para arribar a *nuestras verdades*, desde una perspectiva plural; tal como el teatro crítico que nos ocupa lo hace.

De ahí que “es necesario saber bien hasta dónde llega el ejercicio del poder, mediante qué conexiones opera, y a qué instancias ínfimas de jerarquía, de control, de vigilancia, de prohibiciones, y de sujeciones, moviliza. Por todas partes en donde existe el poder, el poder se ejerce” (Deleuze-Foucault, 1999, p. 112). En otro texto leemos:

Cuando me refiero al funcionamiento del poder no [lo hago] únicamente al problema de aparato de Estado, o a la clase dirigente, a las castas hegemónicas..., sino a toda una serie de poderes cada vez más sólidos, microscópicos, que se ejercen sobre los individuos en sus comportamientos cotidianos, y hasta en sus propios cuerpos. Vivimos inmersos en las redes políticas del poder, y este poder está en cuestión (Foucault, 1999, p. 283).

Aclara que al abordar su funcionamiento habría que considerar los aportes de Althusser en relación con los aparatos ideológicos del Estado; al hablar de micropoderes, la corriente semiológica aporta herramientas importantes al llevar este problema al nivel del significado. Al estudiar los micropoderes, añade que el poder puede ser perverso:

El poder es aún más perverso [que el interés de someter a un individuo], no consiste únicamente en reprimir —en impedir, en oponer obstáculos, en castigar—, sino que penetra más profundamente creando el deseo, provocando el placer, produciendo el saber. De este modo es muy difícil librarse del poder [...] A mi juicio el poder no se contenta con funcionar como un superego freudiano [...] trabaja el cuerpo, penetra en el comportamiento, se mezcla con el deseo y el placer, y aquí, en este trabajo, es necesario sorprenderlo (Foucault, 1999, p. 284).

Estos mecanismos de control del poder se incrustan no sólo en la vida política de las sociedades, extienden sus tentáculos hacia la vida cotidiana de los individuos, llega a lo microsocio; allí se afianzan y crean las condiciones necesarias para que a nivel macrosocio rinda los dividendos esperados. Al analizar el teatro, interesa encaminarse hacia estos espacios productores y reproductores del poder. Foucault anota:

¿Qué es el poder, o más bien —puesto que sería justamente el tipo de pregunta que quiero evitar (es decir la pregunta teórica que coronaría el conjunto)—, cuáles son, en sus mecanismos, en sus efectos, en sus relaciones, los diversos dispositivos de poder que se ejercen, en distintos niveles de la sociedad, en sectores y con extensiones tan variadas? (Foucault, 1998, p.22).

Los dispositivos del poder no sólo se manifiestan en las esferas de la política hegemónica, atraviesan de forma horizontal y vertical a la población, hallan su expresión más evidente en los extremos del poder: en las cárceles, los hospitales psiquiátricos, entre otros, que fueron objeto de estudio del filósofo. Se aprecia que el poder no sólo responde a una dinámica económica —aunque es primordial considerarla en su estudio. Habrá que ir, dice Foucault, más allá de este nivel:

¿De qué disponemos hoy para hacer un análisis no económico del poder? De bien poco, creo. Disponemos antes que nada de la afirmación de que el poder no se da, no se intercambia ni se retoma, sino que se ejerce y sólo existe en acto. Disponemos también de la otra afirmación según la cual *el poder* no es principalmente mantenimiento y reproducción de las relaciones económicas, sino, *ante todo, una relación de fuerzas*. [...] Si el poder se ejercita, ¿qué es este ejercicio, en qué consiste, cuál es su mecánica? (Foucault, 1998, p. 24; el énfasis es nuestro).

La propuesta que interesa retomar de esta cita es la idea de que el poder corresponde a un ejercicio y se visibiliza en los actos; en ellos se da una relación de fuerzas²⁰. Ya decíamos

²⁰ Deleuze anota: “se puede concebir una lista, necesariamente abierta, de variables que expresan una relación de fuerzas o de poder y que constituyen acciones: incitar, inducir, desviar, facilitar o dificultar, ampliar o limitar, hacer más o menos probable...” (1987, pp. 99-100).

antes, las redes —ya sean autoritarias o paritarias— que se desprenden de la interacción entre quienes ponen en juego estas relaciones son necesarias de explicitar con el objetivo de desenmascarar al poder hegemónico. Suele estudiársele en “términos de lucha, de enfrentamiento y de guerra” (Foucault, 1998, p. 24). El problema que surge corresponde a la relación entre la dominación y la sujeción; siguiendo con Foucault, éste aclara:

Quando hablo de dominación, no entiendo tanto la dominación de uno sobre otros o de un grupo sobre otros, sino las múltiples formas de dominación que pueden ejercerse dentro de la sociedad. Por ende, no tomo en consideración al rey en su posición central, sino *a los sujetos en sus relaciones recíprocas*; no entiendo a la soberanía como institución, *sino las sujeciones múltiples que tienen lugar y funcionan dentro del cuerpo social* (Foucault, 1998, p. 30; el énfasis es nuestro).

La mirada se ha de dirigir no hacia la focalización de los sujetos, sino al análisis de las “múltiples formas de dominación”; el problema se convierte en una composición cubista²¹: tiene una diversidad amplia de aristas. Foucault puntualiza:

[Interesa] captar en cambio el poder en sus extremidades, en sus terminaciones, ahí donde se hace capilar; tomar el poder en sus formas más regionales, más locales, sobre todo allí donde, saliéndose de las reglas del derecho que lo organizan y lo, delimitan, se prolonga más allá de ellas invistiéndose en instituciones, toma cuerpo en técnicas y se da instrumentos de acción material que pueden también ser violentos (Foucault, 1998, p. 30).

Siguiendo este planteamiento, considérese esta otro planteamiento: “[el poder] es diagramático: moviliza materias y funciones no estratificadas, utiliza una segmentaridad muy flexible. En efecto, no pasa por formas, sino por *puntos*, que siempre indican la aplicación de una fuerza, la acción o la reacción de una fuerza con relación a otras” (Deleuze-Guattari, 1987, p. 102).

La dramaturgia que nos ocupa dirige su mirada hacia esas formas mínimas, extremas del poder; su aspecto relacional se entrelaza con las características hipertextuales en cuanto a sus posibilidades rizomáticas, en la contingencia inagotable y múltiple de conexiones de acuerdo con el interés del receptor; no se detiene tan sólo en revisar el poder que ejerce la clase dominante. Las apreciaciones de Foucault permiten adentrarse en las

²¹ Es curioso que Michel Foucault haya estado interesado en estudiar durante algún tiempo el surrealismo; dado que los movimientos artísticos de las vanguardias, precisamente van en contra de la mirada unívoca del objeto artístico; procuran allegarse a lo diverso, a la multiplicidad de perspectivas en la búsqueda de la interpretación de la realidad y el arte. Cfr. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (1973).

extremidades del poder, en los espacios de la vida del hombre común; no en los grandes acontecimientos, sino en aquellos que parecen tan intrascendentes que no requieren ser documentados. Foucault propone un método para estudiar el poder; define cinco pasos para ello, primero: no analizar las formas reguladas y legítimas del poder a partir de su centro (es decir en sus mecanismos generales y en sus efectos constantes); segundo punto: no analizar el poder en el nivel de la intención o de la decisión, “estudiar los cuerpos periféricos y múltiples, los cuerpos que los efectos de poder constituyen como sujetos”; tercer punto: no considerar el poder como un fenómeno de dominación —compacto y homogéneo— de un individuo sobre otros, de un grupo sobre otros y de una clase sobre otras, el individuo es un efecto del poder y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto suyo, es el elemento de composición del poder. El poder pasa a través del individuo que ha constituido; cuarto punto, se debe hacer un análisis ascendente del poder: partir de los mecanismos infinitesimales (que tienen su historia, su trayecto, su técnica y su táctica) y después ver cómo estos mecanismos de poder (que tienen su solidez y su tecnología específica) han sido y son aún investidos; quinto punto: es posible que las grandes maquinarias de poder hayan sido acompañadas por producciones ideológicas, pero el poder, cuando se ejercita en estos mecanismos sutiles, no puede hacerlo sin formar, organizar y poner en circulación un saber o, más bien, aparatos de saber que no son edificios ideológicos (Foucault, 1998, pp. 31-35).

Este método no implica una sucesión de pasos predeterminados; explicita el interés de analizar a quienes ostentan algún tipo de poder, pero no se trata de adentrarse en el Olimpo y desentrañar el sino que imponen sus habitantes sobre la vida de los hombres, el proceso es a la inversa. Hay que iniciar la revisión desde los individuos que ocupan la más baja escala social en occidente. Los materiales teatrales que forman el corpus de esta investigación visibilizan a estos seres anodinos, en lo que el poder se instaura.

Otro de los temas que aborda Foucault es el racismo; para él, la historia puede analizarse a partir de la guerra entre razas, entendiendo éstas como “etnias, pueblos que se definen por una lengua, por usos y costumbres comunes” (Abraham, 1998, p. 8). El Siglo XXI, frente a la complejidad y desigualdad económica con la que nace, avizora conflictos mayores. Agrega Abraham tomando las ideas de Foucault:

El enemigo no es el extranjero ni el invasor sino el peligroso, aquel que posee la virtualidad de afectar el orden social. La noción de peligrosidad señala el pasaje de lo virtual a lo efectivo en el sistema de las amenazas. El colonizado o nativo, el loco, el criminal, el degenerado, el perverso, el judío, aparecen como los nuevos enemigos de la sociedad. La guerra se concibe en términos de supervivencia de los más fuertes, más sanos, más cuerdos, más arios. Es la guerra pensada en términos histórico-biológicos (Abraham, 1998, p. 10).

Los gobiernos xenofóbicos difunden la idea de que el extranjero pobre, con otra religión, otra lengua, otra cultura es *el enemigo*; el 11-S de E.U.A. y el 11-M de España emergen como fechas simbólicas que determinan las dinámicas de exclusión desde los países occidentales dirigida hacia los migrantes de otras latitudes, considerando que son una amenaza para la seguridad de los pueblos y para su economía.

Foucault señala, en opinión de Abraham: “El racismo es la metafísica de la muerte del siglo XX” (Abraham, 1998, p. 11). La discriminación se traduce en el derecho que se otorgan las culturas dominantes para justificar la inequidad entre los pueblos en todos los órdenes.

Los gobiernos hegemónicos se apropian del saber para justificar su posición excluyente; en palabras de Foucault se interesan por “hacer entrar en juego los saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretendería filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero y de los derechos de una ciencia que sería poseída por alguien” (Foucault, 1998, p. 19). La propuesta de los Estados, que siguen esta directriz, va hacia el totalitarismo. El problema se presenta cuando el discurso y las prácticas racistas mutan su forma; dice Foucault: “estamos frente a un discurso dotado de un gran poder de circulación, de una gran capacidad de metamorfosis, de una especie de polivalencia estratégica” (1998, p. 68).

Las obras que nos ocupan no tratan de las grandes batallas entre los pueblos encabezadas por *héroes* modernos; estos textos llevan a la página o al escenario a individuos que incluso carecen de nombre propio, pueden bien considerarse personajes tipo que recuerdan a los de la comedia del arte: Polichinela, Pantalone, Colombina, Arlequín; sus dramas individuales son los de todos los tiempos y espacios, se llega a ellos a través del aleph borgiano. Corresponden a los seres anodinos que vemos cruzar por la calle, ir al pan o retornar a su hogar después de un día de monótona actividad. Seres que las luces del teatro

hacen brillar un instante. De ahí que las palabras de Foucault sean pertinentes: “Hay que estudiar [al poder], en cambio, a partir de las técnicas y tácticas de la dominación” (Foucault, 1998, p. 35).

Foucault se detiene en el siglo XVII y XVIII para analizar una forma de poder, producto de la clase emergente: la burguesía. Este poder oscila entre el derecho a la soberanía y las mecánicas de la disciplina; ronda sus límites que son heterogéneos (Foucault, 1998, p. 38). Por lo que interesa, agrega el autor, ir hacia las relaciones de dominación, hacia sus dispositivos, hacia las estructuras del poder (Foucault, 1998, pp. 42-43). Propone una especie de análisis de los hilos de la telaraña; la finura de cada uno de ellos da la impresión de un tejido endeble, pero la unión de unos y otros crea una red en la que al final sucumben todo tipo de insectos que serán devorados por la araña: el poder.

Apuesta por el estudio de “la fabricación de los sujetos más que la génesis del soberano” (Foucault, 1998, p. 43). De ahí que la dramaturgia de Moreno Arenas se preste para asumir la metodología propuesta por Foucault, porque el dramaturgo no se centra en las instituciones sino en los sujetos, y no en aquellos singulares, sino en los individuos de clase media y baja, en los que se halla encarnado el poder, porque constituyen parte de ese cuerpo social al que se refiere Foucault.

Por lo tanto incumbe detenerse en esas relaciones de dominación para apreciar cómo funciona el poder en sus diversas vertientes, en los entornos que Moreno Arenas recrea en sus obras. ¿Cómo logra el autor en sus piezas hipertextuales establecer un diálogo con los mecanismos de dominación que rigen a la sociedad, no solo española, en estos principios del siglo XXI?

Si bien Foucault habla de las fronteras geopolíticas, el concepto de frontera puede ser válido para otro tipo de espacios metafóricos o simbólicos, en donde se confrontan dos o más intereses centrados en el deseo de poder y de dominación de instituciones o sujetos diversos. Éste sería el caso de la literatura y la dramaturgia. El interés por detentar el poder que manifiestan los personajes de los textos del autor granadino, da muestra del juego entre dos o más intereses, ya sean propios o impuestos por el sistema en el que se insertan estos personajes.

Dice Foucault: “No existe un sujeto neutral. Somos necesariamente el adversario de alguien” (Foucault, 1998, p. 44). Los sujetos entendidos como los producidos por el sistema

de poder de dominación y represión en los términos de Foucault se ven “obligados” a ser adversarios de cualquier otro. Interesa analizar la creación y reproducción de sujetos que defiendan sus fronteras e impidan la intromisión de todo aquello que ponga en riesgo su hegemonía. De ahí que plantee el filósofo: “debemos ser los eruditos de las batallas” (Foucault, 1998, p. 48).

Los mecanismos de dominación son el objeto de estudio; analizar los brazos o extremos del poder en donde afloran de forma no sólo burda, sino quizá pura, descarnada, el poder, es el propósito de este trabajo. Los personajes de Moreno Arenas, poco o nada se cuidan de su discurso, por tanto exponen su mentalidad a través de la palabra o de las acciones.

Los personajes de la dramaturgia de Moreno Arenas no van tras el consenso o el diálogo, quizá de ahí que gran parte de las obras estén bajo el formato del monólogo e incluso, cuando hay un supuesto diálogo, cada uno de los personajes van detrás de su propia verdad, en este sentido beligerante al que se refiere Foucault.

Otro de los conceptos centrales en el análisis del poder en los estudios de Foucault se refiere a las tecnologías del poder; veamos dos de ellas²²; una nace en el siglo XVII y XVIII, a la que denomina la disciplina y la segunda la biopolítica; las define así:

[La disciplina refiere a las] técnicas de poder centradas especialmente en el cuerpo, en el cuerpo individual. Se trata de aquellos procedimientos mediante los cuales se aseguraba la distribución espacial de los cuerpos individuales (su separación, su alineamiento, su subdivisión y su vigilancia) y la organización —alrededor de estos cuerpos— de todo un campo de visibilidad. Aparte, de todas las técnicas gracias a las cuales se cuidaban a los cuerpos y se procuraba aumentar su fuerza útil a través del trabajo, el adiestramiento, etc. (Foucault, 1998, p. 195).

[La biopolítica del poder] procura regir la multiplicidad de hombres en tanto que ésta multiplicidad puede y debe resolverse en cuerpos individuales, a los que se puede vigilar, adiestrar, utilizar y eventualmente castigar (Foucault, 1998, p. 196).

Las tecnologías del poder se centran en la natalidad y la morbilidad; no le interesa al Estado el individuo y su cuerpo, importa que se promueva la idea de población. Así, esta

²² Apunta el autor a cuatro tipos de tecnologías que representan la matriz de la razón: 1) las tecnologías de producción; 2) las tecnologías de sistemas de signos; 3) las tecnologías del poder; y, 4) las tecnologías del yo; en esta investigación interesa centrarse en la segunda; sin embargo se tendrá en cuenta que interactúa con las otras tecnologías (Foucault, 2010, p. 48).

tecnología trabaja con “la población como problema biológico y como problema del poder” (Foucault, 1998, p. 198).

Mientras que la disciplina²³ se ocupa del individuo, el bio-poder interfiere en la gestión de la vida, de los procesos biológicos, se adueña de su regulación. Determina no tanto la muerte como la mortalidad. Mientras la disciplina se interesa en el cuerpo del individuo, el bio-poder abarca lo social, los procesos biológicos en su conjunto. Aclara el autor:

Para recuperar lo particular tuvo lugar una primera adaptación de los mecanismos de poder, dirigida a la vigilancia y el adiestramiento. Nace así la disciplina [...]. Tenemos entonces dos series: la serie cuerpo-organismo-disciplina-instituciones; y la serie población-procesos biológicos-mecanismos reguladores-Estado. Por un lado un conjunto orgánico institucional: el órgano-disciplina de la institución; por el otro un conjunto biológico y estatal: la bio-regulación a través del Estado (Foucault, 1998, p. 202).

Ambas tecnologías regulan las relaciones de poder²⁴ entre las fuerzas que lo ejercen; por ello los mecanismos de control apuntan, entre otros aspectos del individuo y de lo social, al ejercicio de la sexualidad:

En especial porque por un lado, como comportamiento corpóreo, depende de un control disciplinario, individualizante, llevado en forma de vigilancia permanente (los famosos controles de la masturbación, ejercidos sobre los niños tanto en la familia como en la escuela, son su ejemplo más evidente); por otro lado, mediante sus efectos de procreación, la sexualidad se inscribe y adquiere eficacia en ambos procesos biológicos que no conciernen al cuerpo del individuo, sino a aquella unidad múltiple constituida por la población. Por lo tanto depende de la disciplina, pero también de la regulación (Foucault, 1998, p. 203).

Si la sexualidad, desde estas tecnologías, se define como el origen de las enfermedades individuales y colectivas, entonces, “representa el punto de articulación de lo disciplinario y lo regulador, del cuerpo y de la población” (Foucault, 1998, p. 204). Ambos mecanismos promueven el nacimiento de la norma: esto es “lo que puede aplicarse tanto al cuerpo que

²³ Uno de los conceptos relacionados con la disciplina es el panóptico; para Deleuze es una categoría del poder y cumple una función disciplinaria (Deleuze-Guattari, 1987, p. 101).

²⁴ Las cuales se pueden dar a nivel de micropoderes, siempre y cuando “no se entienda como una miniaturización de las formas visibles o enunciabiles, sino como otro dominio, un nuevo tipo de relaciones, una dimensión de pensamiento irreductible al saber: conexiones móviles y no localizables” (Deleuze-Guattari, 1987, p. 103).

se quiere disciplinar, como a la población que se quiere regularizar” (Foucault, 1998, p. 204).

Analizar los mecanismos a través de los cuales el poder funciona y cómo encarna en el cuerpo individual y social mediante el racismo y sus tecnologías, promueve la posibilidad de hallar la manera de resistir sus embates y desestructurarlo desde sus múltiples formas. De ahí que aunados los conceptos de teatro hipertextual y de poder, en los términos aquí señalados, se pueda incursionar en los textos de Moreno Arenas, en donde se identifica la posibilidad de que el receptor sea quien descubra por sí mismo estas complejidades; quizá las reflexione y realice con sus deducciones una acción significativa para él y su entorno. Deleuze y Guattari retoman las consideraciones de Foucault respecto al intelectual:

El intelectual e incluso el escritor pueden participar tanto mejor en las luchas, en las resistencias actuales, en la medida en que éstas han devenido “transversales”. El intelectual o el escritor devienen, pues, capaces de hablar el lenguaje de la vida, más que el del derecho (Deleuze-Guattari, 1987, p. 121).

3.4 Hipertextualidad crítica

El hipertexto no permite una voz única, tirana.
George P. Landow

Los aportes de Deleuze y Guattari abren el foco de la cámara; los discursos se tornan desde esta óptica objetos en movimiento continuo, dada la imposibilidad de fijar su sentido desde la *opinión sagrada de los expertos*; los intérpretes de la dramaturgia actual se encuentran habituados a enfrentarse con estructuras complejas, múltiples, cambiantes. Varios son los ejemplos que pueden anotarse: *Rayuela* de Julio Cortázar representa el ícono en esta vertiente. Cuando el novelista ofrece la posibilidad de recorrer la obra desde varios senderos, sólo apunta a la práctica que los receptores realizan desde el principio de los tiempos. Las tiradas de los cantares de gesta ejemplifican la actualización de un relato acorde a los intereses del escucha. Sabemos que los juglares recitaban fragmentos de las

obras a petición del público; durante la ejecución el poeta re-creaba el texto, ampliaba, reducía, destacaba, omitía información; bien la repetía tal como la había memorizado. La literatura anónima acepta estas dinámicas. Ciertamente que al emerger el concepto de autor, en teoría se fija el texto. Deleuze y Guattari anotan:

En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. [...] Todo eso, las líneas y las velocidades mesurables, constituye un agenciamiento” (Deleuze-Guattari, 2006, pp. 9-10).

A partir de este concepto de agenciamiento consideramos las opciones que tiene el receptor; Deleuze-Guattari señalan que “Un primer tipo de libro es el libro-raíz [...] la ley del libro es la de la reflexión [...] la lógica binaria es la realidad espiritual del libro-raíz [...] Ni la raíz pivotante ni la raíz dicotómica entienden la multiplicidad” (Deleuze-Guattari, 2006, p. 11). La lectura, en los términos asumidos de manera acrítica, establece relaciones jerárquicas entre autor-texto-lector; el primero, en su papel de demiurgo crea, *define* el texto; objeto-ventrilocuo a través del cual se expresa su creador; el receptor, en su función pasiva, absorbe la información. El libro-raíz genera dinámicas fijas de interpretación. La voz del autor se torna en *la palabra*: inamovible, unívoca, que solo hay que desentrañar para descubrir *la verdad*. Modelos de interpretación que eluden la emergencia de lectores críticos, lúdicos, nómadas.

Los teóricos sugieren la existencia del libro-rizoma, al que denominan escritura nómada: “sigue una máquina de guerra y líneas de fuga, abandona los estratos, las segmentaridades, la sedentaridad, el aparato de Estado” (Deleuze-Guattari, 2006, p. 28). El desplazamiento en términos de los signos y sus connotaciones se torna cambiante, se acerca a la definición de rizoma:

No empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma como tejido es la conjunción “y... y... y...”. En esta conjunción *hay fuerza suficiente* para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿A dónde vais?, ¿de dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas esas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o re-partir de cero, buscar un principio o fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento [...] hay] otra manera de viajar y de moverse, partir en medio de, por el medio, entrar y salir, no empezar ni acabar (Deleuze-Guattari, 2006, p. 29).

Las puertas de llegada y de partida se multiplican; el lector elige por cuáles realizar el viaje, en qué fragmentos dilatar su estancia y en cuáles partir de inmediato. Establece las conexiones y discrepancias con las habitaciones-bloques de la obra; accede a la hipertextualidad acorde con el horizonte de expectativas que posee.

Landow sigue las ideas de Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze-Guattari, que le permiten delinear los elementos que considera distintivos del hipertexto; las categorías empleadas por ellos (enlace, trama, red y entretejer) entreveran los rasgos de “la nueva dinámica de la lectura y la escritura en el medio electrónico, más virtual que físico.” (Landow, 2009, p. 85). Si bien el hipertexto refiere al espacio virtual, consideramos que en la literatura actual —en el teatro en concreto—, se manifiesta una estructura hipertextual en el documento impreso y en la representación teatral en un número cada vez más amplio de propuestas.

¿Qué entendemos por hipertextualidad? Vilariño y Abuín, refiriéndose al ciberespacio, la definen como “el acceso interactivo a cualquier cosa desde cualquier parte” (2006, p. 16). Considerando que el hipertexto “es un conjunto formado por textos y “documentos” (las llamadas *lexías* o *scriptons*) no jerarquizados (unidos entre ellos por *links* o *liens*) que el lector puede activar y que permiten un acceso rápido a cada uno de los elementos constitutivos de ese conjunto” (Vilariño y Abuín, 2006, p. 19). Lo que parece tan novedoso en el internet, no es otra cuestión que la forma en que las personas decodifican todo tipo de información, estableciendo asociaciones, relaciones, vínculos entre una información y otra. Por tanto el hipertexto se destaca por: “ser interactivo, no secuencial, no lineal (o multilineal)” (Vilariño y Abuín, 2006, pp. 19-20).

Landow entiende por hipermedia “el texto hipertextual al incluir información visual, sonora, animación y otras formas de información” (*Apud.* Vilariño y Abuín, 2006, p. 20). Y si de cibertextos se habla, se alude a las obras cuya información depende de un programa computacional que facilita la *escritura* de una historia. Las variantes señaladas tendrían como eje común la habilidad de promover estructuras descentradas²⁵, no jerárquicas,

²⁵ Resulta destacable ver la coincidencia entre Landow (2009), Vilariño y Abuín (2006) y Mijares (2010), quienes apuntan el concepto de rizoma como un elemento central de la hipertextualidad, en la medida que

heterogéneas, múltiples, discontinuas, dinámicas, sin fronteras definidas, obras abiertas al mejor estilo de Eco, que promueven un receptor activo, co-creador del texto.

¿A qué llamamos literatura hipertextual? Aarseth anota que cuando Ted Nelson utilizó en 1965 por vez primera el término se refería “a una nueva manera de organizar [la obra literaria], de tal manera que pudiera ser leída en una secuencia seleccionada por el lector, en lugar de seguir la propuesta del autor” (Aarseth, 2006, p. 94). El crítico agrega que, desde esta modalidad textual, interesa no sólo estudiar el texto en cuestión, sino salirse de sus márgenes físicos y simbólicos para instaurar los *links* necesarios en la interpretación de su discurso.

¿Qué rasgos nos permiten delimitar la literatura hipertextual? Aarseth, siguiendo a Pierre Fontanier, en *Les figures du discours* alude a las figuras retóricas de la *no linealidad*. La bifurcación la halla en los *Caligramas* de Apollinaire, en donde los versos irradian hacia todas direcciones en el espacio textual; una decisión de composición tipográfica, de estética visual se vincula a las posibilidades de interpretación del texto; el receptor bien puede seguir el orden de las manecillas del reloj, usar un camino a la inversa, ir de una línea a otra o quizá leer sólo una frase. Los enlaces o saltos serán uno de las figuras centrales de la hipertextualidad. Aarseth aclara: “Esta figura supone el nivel ‘sintáctico’ de la retórica hipertextual, al ser el dispositivo que ordena y separa las unidades semánticas de información verbal (los nombres de los enlaces, las cabeceras de los nodos, el texto de los nodos)” (Aarseth, 2006, p. 13). Habrá que centrar el interés en los puntos de cruce de la información que el receptor establece, a partir de los conocimientos que posee.

El proceso de comprensión de la literatura hipertextual, consideramos, tendrá la no-linealidad, la bifurcación, lo diverso, lo discontinuo, lo fragmentario, lo aleatorio como punto de partida, de llegada o intermedio, en el que se sitúe el receptor. Si del teatro de Moreno Arenas se trata, en sus obras el receptor puede hallar la diversidad estructural que da pie a la multiplicidad semiótica. Obras como *La pena*, en donde la Madre exige al Hijo

dicha categoría favorece la interacción de la información dejando de lado la estructura arbórea, así el lector, en potencia, tiene la libertad de crear vínculos de acuerdo a sus intereses, conocimientos e inquietudes; o, puede mantenerse en la información concentrada, delimitada entre un antes y un después, un origen y un final que no son necesarios para la interpretación del discurso.

transgredir su ética profesional, aceptaría la inserción de otras microhistorias, tal como aparecen las de los tres hijos que se han sacrificado para darle contento. El texto parte de lo aleatorio, del caos, de lo discontinuo; el receptor descubre el dilema de estos personajes sin que se le ofrezcan antecedentes, tampoco se sabe con certeza qué sucederá al final; el sorpresivo desenlace habla de las diversas posibilidades que podrían darse; el Hijo podría optar por muy distintas soluciones.

Ante la imposibilidad de conocer el todo en una estructura hipertextual, Aarseth se refiere a la relación entre lo que denomina *aporía y epifanía hipertextual*; tropos que pueden promover procesos semióticos dialécticos; si bien la aporía será “una ausente *pièce de résistance* mayor que la habitual resistencia trascendental al sentido (ausente) de un pasaje difícil” (2006, p. 114); continúa señalando que la *epifanía* emerge ante el mecanismo de los enlaces, provocando el hallazgo que permite la interpretación del discurso hipertextual, pero que no se agota ante ello.

En el corpus que nos ocupa en esta investigación, ambos tropos son identificables con frecuencia; *La sugerencia (salida escénica por peteneras)* contiene la información necesaria para que el receptor pueda realizar su interpretación del texto. Los personajes de la obra: Concursante y Presentador corresponden a entidades intercambiables de los textos hipertextuales, cada uno de ellos es un nodo que permite crear enlaces al receptor. Hay en este texto palabras-nodo que al crear entre ellas una red, el lector/espectador puede organizar su interpretación: ser humano, sombrero cordobés, guitarra, silla de anea, lamento —“¡Ay...! ¡Ay...! ¡Ay...!”— (Moreno, 2001, p. 61). Los protagonistas al final lloran, se abrazan y salen del estudio de televisión. ¿Qué significa esto? Podría ser el dolor, la desesperanza por la especie humana que nos decepciona por sus múltiples incongruencias. Cada receptor sacará sus conclusiones a partir de la *aporía y epifanía hipertextual*.

A decir de Landow, el hipertexto se caracteriza por *enlaces-flexibles* que se activan a petición del usuario; este proceso se provoca en la literatura hipertextual: “sólo [por] el interés de un lector —su energía, su interés activo o una relación dinámica con el texto— [surge] plenamente este enlace” (2009, p. 47). El destinatario se halla en un ámbito en el que se favorece su independencia y posibilidades de interpretación dialógica conforme crea

los *links* que le permiten ahondar en el aspecto que le resulta sugerente. En *La tabla*, desde la farsa que distingue los trabajos de Moreno Arenas, se podría entablar un diálogo entre líneas (nodos); los receptores actuales podrían relacionar el absurdo de la obra con el absurdo de la mercadotecnia, de la política, de la hegemonía, de la estandarización a través de la educación, del trabajo en serie que se realiza en las maquiladoras; las posibilidades de crear *links* en esta obra parecen infinitos.

Landow revisa los conceptos ergódico e interactivo que se han empleado para denominar a la literatura hipertextual; retoma los análisis de Aarseth, para quien el uso de la palabra *interactivo* connota una especie de magia inmanente que brota del texto sin explicación alguna; mientras que *ergódico* implica el esfuerzo especial que ejecuta el lector para internarse y atravesar el texto (Landow, 2009, p. 71). No es ahora cuando aparece esta práctica, ha existido desde siempre; pero sí es en los albores del siglo XXI que adquiere mayor visibilidad en los procesos de interpretación textual. Landow utiliza de forma sinónima ambos conceptos. *El encuentro*, una de las obras del dramaturgo granadino, permite abordar este rasgo *ergódico*. Corresponde al receptor la posibilidad de analizar la contradicción entre el título y lo que acontece en la obra. Sólo mediante la voluntad del lector/espectador podría emerger la crítica a una sociedad que se mantiene en el nivel de farsa perenne; no se propicia el diálogo, la cercanía, la solidaridad; por el contrario, las voces monológicas, autoritarias, violentas se apropian del discurso progresista para imponer su voluntad a los otros; la alteridad se borra desde la simulación.

El hipertexto en el internet emerge en cada *link* que los usuarios abren con un *clic* del botón del mouse; mientras que en la literatura, aparece al recorrer las páginas del texto mediante las asociaciones que el lector reconoce en el texto o las que crea a través de los senderos del documento. El receptor contemporáneo, inserto en la complejidad de los discursos actuales y habituado a establecer con ellos un encuentro de manera simultánea, azarosa, discontinua, al entrar en contacto con la literatura hipertextual, suele poseer ya una experiencia en transitar estos códigos. Al decodificarlos forma parte de la co-creación de la obra, dado que cada persona creará interrelaciones con lo dicho o representado mediante la multiplicidad de asociaciones que realice conforme avanza el discurso teatral; si en una sala

pudiesen visibilizarse los enlaces que el receptor entabla entre los signos semióticos de la obra y los que él trae a su pensamiento, aquello sería semejante a una red de redes infinita.

La polifonía que se entreteje en estos materiales se aúna a lo anterior; de ahí que los estudiosos del tema coincidan en la virtud bajtiniana del hipertexto; éste entrelaza una diversidad de voces; en donde, en teoría, la exclusión no queda considerada. La palabra de cualquier emisor puede tener cabida en una estructura de esta índole, incluso aquellas con las que se está en desacuerdo, promoviéndose la polisemia y la diversidad que caracterizan a las obras hipertextuales. Landow postula que “el hipertexto no permite una voz única, tiránica” (2009, p. 89). Ciertamente que la hegemonía procura mantener los discursos unívocos, monológicos; va tras la fijación absoluta del texto; la creación hipertextual convive en forma simultánea con el canon, a la vez incorpora a la experiencia literaria otros senderos a través de los cuales se podría transitar.

La obra moreniense: *El espejo* permite ejemplificar este recurso: los personajes, Caminante 1, Caminante 2 y el Ciclista poseen una mirada diversa respecto a usar o no usar la bicicleta que lleva el Ciclista. El perspectivismo de cada uno de ellos aparece como una especie de caleidoscopio, en el que dependiendo del movimiento que hagamos, del desplazamiento real o simbólico que realicemos, la opinión que genera esta situación será distinta, diversa. Esta obra nos permite un *link* o *enlace* con la fábula *El asno, el anciano y el niño*; en cuya historia se plantea el dilema de los protagonistas: anciano y niño respecto al montar o no en el asno de su propiedad, de acuerdo con la opinión de las personas que los ven pasar. El hombre mayor decide acatar cada una de las opiniones que escucha a su paso, sin embargo ninguna de ellas le permite satisfacer la opinión de los demás. Hasta que termina perdiendo a su amado asno. Al establecer la intertextualidad entre *El espejo* y la fábula anterior, se aprecia el problema de la mirada monológica /representada por la *verdad* expresada por quienes observan (al Ciclista o al Anciano). De donde se infiere la necesidad de considerar el perspectivismo, el dialogismo en la toma de decisiones desde el método cartesiano.

La mirada descentrada de la información es otro de los elementos de la hipertextualidad; a decir de Landow: “A medida que el lector se mueve por una red de

textos, desplaza totalmente al centro, y por tanto el enfoque o principio organizador de su investigación y experiencia” (2009, p. 89). El receptor transita, como diría Benjamin, de un pasaje a otro; Deleuze y Guattari se refieren a los nodos o mesetas. No hay un orden ni lineal, ni vertical, ni de otro modo preestablecido a seguir. Al circular por el discurso hipertextual, los lectores tienen la posibilidad de crear su camino, desde una perspectiva relativizante, en términos de Einstein.

Las formas de interpretación del texto no dependen tan solo de alguna de estas figuras: autor, editor, crítico, estudioso, etc.; el receptor, ya hemos apuntado, desde el libre albedrío que lo define, decide dónde inicia el recorrido, cuándo crea una pausa, si retrocede o se adelanta en la información o si abandona el texto. Acciones que no conllevan la culpa originaria de no leer siguiendo un canon. Este descentramiento abarca la estructura de las obras hipertextuales; señala Landow al respecto: “está compuesto de cuerpos de textos conectados, aunque sin eje primario de organización” (2009, p. 89). *La playa*²⁶, otra obra de Moreno Arenas, puede ser un buen prototipo de discurso descentrado: desde la marginalidad del personaje, nos coloca en las costas andaluzas; éstas alejadas de los ejes políticos, económicos o culturales de la península. El texto aborda el tópico de la migración y la inmigración en la España del siglo XX y XXI. Si bien, el discurso del protagonista enuncia la visión hegemónica, el receptor podría leer en los márgenes el cuestionamiento a esta mentalidad xenófoba del personaje.

Landow reconoce los aportes de Deleuze y Guattari al procurar identificar los tópicos del hipertexto; se percató que los aportes del siglo XX permiten enunciar los lenguajes del siglo XXI; considera el concepto de rizoma central en cuanto a las características del hipertexto. Importa mencionar los aspectos que estos teóricos destacan para el rizoma; hallan seis principios; presento dos de ellos, el de conexión y de heterogeneidad:

Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo [...] Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos,

²⁶ Obra que se analiza en el capítulo IX.

mímicos, gestuales, cogitativos [...] Un método del tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y registros (Deleuze-Guattari, 2006, p. 13).

La interacción entre los eslabones semióticos, además de ser una opción, corresponde a la estructura del hipertexto; propiciando la heterogeneidad en la información que ha de susceptible de ser interpretada el receptor activo. Si a la dramaturgia nos referimos cada uno de los elementos del texto o de la representación teatral corresponde uno de esos tubérculos semióticos que tiene la posibilidad de enlazarse con otros tubérculos o nodos y a la vez contiene otras tantas posibilidades de intratextualidad. Si bien se suele referir a la heterogeneidad de sentidos que en el eje sintagmático y paradigmático de los signos se propician. Aquí las opciones de interconexión no sólo se mueven en el sentido horizontal o vertical, sino cual telaraña se interconectan con el todo a partir de los enlaces que el receptor decide. Otro de los principios del rizoma es el de multiplicidad:

Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborecentes [...]. Una multiplicidad no tiene objeto ni sujeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza [...]. Un agenciamiento es ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones [...]. Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras (Deleuze-Guattari, 2006, pp. 14-15).

La identificación de estos universos de sentido dependerá en todos los casos de las condiciones de recepción que el texto reciba; sin que sea un asunto inmanente, será la mirada del receptor quien cree los múltiples sentidos, sin que se agoten en algún momento, dado que dependiendo de la deixis del receptor las re/lecturas se potencian. Insistimos en la experiencia que los lectores actuales poseen en esta dinámica de interconectar lo que desde la hegemonía pareciera que debiera mantenerse en estancos separados, en donde las fronteras se hallasen no sólo delimitadas sino inamovibles, infranqueables.

El principio de la ruptura significativa del rizoma, se aclara en estos términos: “un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquélla de sus líneas, y según otras [...] El rizoma es una antigenealogía” (Deleuze-Guattari, 2006, p. 15). La literatura hipertextual se caracteriza por este rasgo de ruptura

significante; puede leerse en fragmentos; un poema, un cuento, una novela, un drama aceptan la selección de un apartado o segmento, si éste condensa un dilema; el ejemplo extremo son los *haikus* o los cuentos ultracortos o las didascalias en los textos dramáticos. El rizoma no requiere conocer los antecedentes o consecuentes del instante en el que se expresa un dilema humano; no es indispensable tener los antecedentes del personaje, o esclarecer con detalle las circunstancias en las que encuentra; la mínima anécdota concentra relaciones de fuerzas, de dudas, de inquietudes que experimenta el personaje. La genealógicas decimonónicas se dejan de lado, para centrarse en el fogonazo del dilema humano.

En la mayor parte del corpus que analizamos este rasgo de *ruptura significativa* puede ser identificado. Si tomamos *La gata*, el primero de los textos didascálicos de Moreno Arenas, se aprecian los elementos de indeterminación del texto; el concepto gata, torre, hombre, mujer permiten una estructura abierta, no se requiere conocer de ellos sus antecedentes ni sus consecuentes. Pueden ser cada uno un *link* que se podría enlazar con los otros, pero cada uno de ellos como semiosis cultural contiene una variedad de posibilidades de interpretación.

Si se considera el rizoma como mapa, es decir, en su capacidad de mantener abiertos los márgenes, de establecer conexiones o desconexiones entre las unidades significantes, se distingue por una estructura abierta, cambiabile; puede recibir y promover múltiples modificaciones; si de calco se habla, se clausura la posibilidad de polisemia o al menos queda restringida (Deleuze-Guattari, 2006, p. 18). *El fontanero*, otra obra mínima del autor granadino, nos acerca al polémico asunto de los medios de comunicación; la *fabricación* de noticias, cual si de productos en serie se tratase alude al calco, a la seriación del mundo y sus complejidades; se renuncia a denotar las singularidades de la vida cotidiana o de la vida política, científica o social.

Otro concepto relevante para la literatura hipertextual corresponde al de meseta que acuñan Deleuze y Guattari. Señalan que un rizoma está compuesto de mesetas, y éstas se definen por “una multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma [...]. Cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y

ponerse en relación con cualquier otra. Para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga” (2006, pp. 25-26). Por tanto, se sugiere que sea el receptor quien cree su propio camino en el transitar de una meseta a otra, que elija el intersticio desde el cual iniciará su recorrido o en el cual se detendrá o desde el que avanzará hacia otro espacio textual. El receptor será el responsable de su proceso de interpretación. Deleuze-Guattari apuestan, además, por un pensamiento y una escritura nómada; anotan:

El pensamiento no es arborescente [...]. La discontinuidad de las células, el papel de los axones, el funcionamiento de la sinapsis, la existencia de microfisuras sinápticas, el salto de cada mensaje por encima de esas fisuras, convierten el cerebro en una multiplicidad inmersa en su plan de consistencia o en su glia, todo un sistema aleatorio de posibilidades (Deleuze-Guattari, 2006, p. 20).

Tanto el mundo de las ideas del receptor como el textual implicarían la posibilidad de líneas de fuga en cualquier momento, el abandono de los estratos, la segmentaridad, el sedentarismo (Deleuze-Guattari, 2006, p. 28). Esto es posible, considerando que el pensamiento no parte de un esquema-raíz, no es jerárquico, unívoco, lineal; por el contrario, existe una semejanza entre los procesos que se activan en los momentos en que procesamos la información y la estructura del rizoma; emerge la discontinuidad, lo azaroso, lo indeterminado. Así, las ideas no quedan fijas, se hallan en constante movimiento, su rasgo es el nomadismo.

La dramaturgia que nos ocupa puede ser vista desde la perspectiva de un pensamiento nómada. Si bien los textos de Moreno Arenas describen una realidad determinada, es el receptor quien *ve* en el texto *su propia realidad*; el texto-espejo refleja la existencia de su visitante, no es un texto que se adapte a la mentalidad de su lector; no, es un texto que se mantiene abierto a las interpretaciones de la realidad que rodea al receptor, desde los marcos de éste. De ahí que obras como *El okupa* tengan la posibilidad de dialogar con mujeres de cualquier país, en donde las condiciones de inequidad de género marcan su condición humana. Interesa, entonces, el concepto de hipertextualidad, siguiendo las ideas expuestas, desde las posibilidades que ofrece a la crítica literaria y al estudio de las formas culturales, por un posicionamiento crítico del discurso.

El teatro, desde esta óptica, crea vínculos con sus receptores; entre otras razones, porque utiliza las formas dialógicas del lenguaje actual que reconocen la presencia del lector-autor; descentra todo tipo de poder; crea vínculos horizontales; empodera al lector a quien se le ha visto históricamente como una especie de niño eterno, a quien hay que llevar de la mano de un texto a otro. La teoría crítica contemporánea aboga por “el deseo de liberarnos de las limitaciones del texto escrito” (Landow, 2009, p. 100). ¿Qué caminos seguir? Mijares propone:

La virtualización del texto y la virtualización de la lectura. Un hipertexto que no se deduzca del texto, esto es, que no regrese al pensamiento del autor, sino que sea un campo textual disponible, reconfigurable a placer; un hipertexto que permita construir vínculos entre nodos, módulos o fragmentos que lo constituyen, personalizando así [...] la lectura del espectador (Mijares, 2010, p. 30).

El receptor, al identificar en estos procesos “el dilema humano como mínima anécdota o cifra fractal del desarrollo” (Mijares, 2010, p. 27), que será mínima unidad de un texto dramático, se reconoce en ellos, se apropia de la solución que el texto no ofrece, la construye, si de polisemia se habla. No hay aquí conflicto y resolución. Hay una duda cartesiana, un interés del receptor por preguntarse por los saberes impuestos y hallar su *propia verdad*; sin que ésta se torne absoluta y única. De ahí que cada destinatario se lleve la tarea de indagar, en sí como individuo y en la sociedad a la que pertenece, ¿si estuviera yo en el caso de los personajes qué haría?

Mientras el canon insiste en el conflicto y estructuras fijas: planteamiento, desarrollo y desenlace, Mijares observa la importancia que para la ficción hipertextual ofrecen las teorías de la relatividad de Einstein: nos dice que las unidades aristotélicas (espacio, tiempo y acción) se trastocan, por tanto, la relativización y multifocalidad son otras características relevantes que se aúna a lo señalado por Landow, Vilariño, Aarseth, Deleuze-Guattari. Las estructuras irradiantes, en consonancia con las dinámicas del pensamiento, emergen en este tipo de ficción; si bien aparece un dilema que domina la acción, no por ello la dramaturgia se avoca a este asunto; aquí emerge la intertextualidad, como otro aspecto frecuente, mediante el cual los rizomas-textuales pueden entrar en juego a voluntad del receptor. La teoría del caos que rompe con el concepto de linealidad causa-

consecuencia, se manifiesta en estos materiales, ofreciendo los nuevos descubrimientos del pensamiento complejo.

3.5 La complejidad de lo teórico o la diversidad del pensamiento complejo.

Al seleccionar el marco teórico que permitirá analizar la obra dramaturgica del granadino José Moreno Arenas, nos percatamos de la necesidad de transitar por tres conceptos centrales: frontera, poder e hipertexto; los cuales nos han permitido incursionar en los textos teatrales del autor y dar cuenta de la complejidad que del imaginario social encierran, pero que estas posibilidades de sentido sólo pueden visibilizarse mediante el trabajo crítico, analítico del receptor; quien al conocer, manejar, utilizar los discursos hipertextuales actuales, puede destacar esos sentidos latentes o co-crearlos a partir de la interpretación que del texto y/o una puesta en escena realiza. Uno de los puntos centrales en la obra de Moreno Arenas —que se detiene en analizar la complejidad de las sociedades actuales— es el poder; nos ha interesado estudiarlo desde la perspectiva de Foucault, siempre considerando la complejidad del pensamiento contemporáneo.

4 El teatro breve e hipertextual, en los albores del siglo XXI

4.1 Entre la tradición e innovación

Las últimas décadas han visto la presencia —que no el surgimiento— de una forma teatral no del todo estudiada: el teatro breve. Tal como lo afirma Jerónimo López Mozo, no se puede hablar ni de una crisis ni de una aparición novedosa de la brevedad en el teatro, dado que la praxis viene de muy atrás. Agrega que: “la historia del teatro breve en este siglo (XXI) acaba de empezar” (2011, p. 154).

Abordando esta temática desde el presente inmediato de la literatura española, así como avistando sus antecedentes más significativos, surgen una serie de inquietudes: qué define al teatro breve y mínimo en los albores del siglo XXI; qué trabajos de investigación, ensayísticos, de creación o de difusión permiten apreciar su diversidad; qué autores y textos constituyen un corpus más o menos homogéneo que permita identificar los rumbos de la brevedad en el teatro peninsular; a qué problemáticas literarias, editoriales, de difusión y recepción se enfrentan quienes optan por esta forma dramática. De manera concreta, qué sucede respecto a esta temática en la región de Andalucía, en donde algunos trabajos identifican un repunte tanto de creación como de representación del llamado género chico en el teatro.

Las ideas anteriores guían el estado del arte que aquí emprendemos en relación con el tema central de nuestra investigación: el poder en la dramaturgia hipertextual de José Moreno Arenas. Si bien en este apartado no nos centraremos en su análisis, estará en todo momento detrás el interés de vincular los textos del autor granadino con lo que hemos ido encontrando sobre el tema.

Sin entrar en detalle respecto a cuándo comienza el siglo XXI, parece ya aceptado que éste ofrece su primer llanto con la desaparición de la URSS en 1989 así como con el derrumbamiento del Muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989; se unen al parteaguas histórico el atentado del 11 de septiembre del 2001 a las Torres Gemelas en EUA y el 11-M del 2004 en Madrid, por el atentado al metro de Atocha; el Tratado de la Unión Europea (TUE) en 1993. Además se pueden agregar otros acontecimientos significativos entre

siglos: la invasión a Irak por EUA (así como de otras naciones) en 1991 y en el 2004. Estos acontecimientos histórico-sociales definen en general las nuevas formas de relación entre los Estados y los individuos en el siglo XXI.

Si precisamos el caso español, quizá pueda hablarse de un periodo de entre siglos que va de 1975 al 1986; dos acontecimientos destacan: el fin de la dictadura franquista y la entrada de la península a la Unión Europea; será importante señalar que en 1975 comienza un periodo que abre las compuertas de la imaginación y se desborda en la literatura española contemporánea, a partir de la paulatina supresión de la censura en España con la desaparición de la dictadura, considerando los bemoles de la cuestión. La transición y consolidación de la democracia son el antecedente para la emergencia de un teatro breve, mínimo, que definimos como teatro hipertextual.

Las palabras de Virtudes Serrano permiten enlazar el tenor histórico antes referido y la literatura dramática; anota: “el teatro [breve del siglo XXI se caracteriza por] ser espejo de la vida y costumbres y reflejo de los conflictos de los seres de su entorno” (2004, 24). Intentemos bosquejar el devenir de este teatro en el entorno sociocultural.

La mayor parte de los autores e investigadores coinciden en señalar que el origen de la dramaturgia denominada breve se remonta al origen del teatro, aunque éste adquiere identidad durante la época de oro de la literatura española. De manera particular Eduardo Quiles entabla la relación entre estas formas dramáticas²⁷ y “la loa, el auto, la égloga, la mojiganga y el paso o entremés, por no ir más allá del siglo XVI, y por centrarnos en época donde el teatro breve adquiere entidad propia” (2001). Morales y Marín la emparenta además con las jácaras y los sainetes (2001: p. 7). Este último retoma a Nicolás González Rubio, quien concluye que “la pieza en un acto había nacido en el siglo XIII” (*apud.* Morales y Marín, 2001: 7), con el *Auto de los Reyes Magos*. Agustina Aragón ubica la independencia del teatro breve en el siglo XVIII, cuando se libera de las formas largas, con la aparición de los sainetes de Ramón de la Cruz. (Aragón, 2002) Por su parte Jerónimo López Mozo anota:

²⁷ Agustina Aragón (cfr. 2002) procura definir cada una de las formas breves del teatro a partir del siglo XVII. Por supuesto que un trabajo indispensable para esto es el de Huerta Calvo (2008).

Tampoco cabe saludar la aparición de un género teatral nuevo, pues esta modalidad está íntimamente ligada a la historia del teatro español. Ni, por supuesto, podemos hablar de su recuperación tras un periodo de decadencia, pues no lo ha conocido (2011, p. 127).

Podemos completar la idea citando a Morales y Marín: “las formas artísticas han mantenido siempre para “el pequeño formato” un espacio, un lugar, que está como agazapado en lo más íntimo de la expresión artística” (2001, 7).

Francisco Gutiérrez Carbajo disiente del reclamo de falta de interés de parte de los investigadores en el tema; señala que ya el siglo XII deja testimonio de este tipo de dramaturgia, y coincide con González Rubio al referir el *Auto o Representación de los Reyes Magos*. Cita a Huerta Calvo y Eugenio Asencio quienes convienen en señalar que para el siglo XVI es claro el surgimiento del teatro breve (ya sea al cobijo del carnaval, ya al del trabajo de autores). Agrega Gutiérrez que algunos subgéneros nacen al abrigo de otros, es el caso del entremés dependiente de la comedia. Recuperando las palabras de Asencio, “una de las primeras manifestaciones del teatro breve, el entremés, fue un género inestable en una perpetua búsqueda de su forma” (Asencio, 1971: p. 16, *apud.* Gutiérrez, 2006: p. 227). En definitiva el siglo XVIII con Ramón de la Cruz y sus sainetes abre espacio a los textos breves. El siglo XIX ofrece la opción, por su contexto histórico, de incorporar aspectos sociales a estos materiales. Ya el siglo XX va dando señales en sus diversas épocas de un interés por el teatro corto.

De las opiniones anteriores podemos agregar que las formas breves y mínimas de la dramaturgia española devienen de una muy larga tradición literaria y teatral. Por lo tanto nos acercamos a un campo sólido en cuanto a propuestas y autores, innovador pero no nuevo; sus orígenes tal vez debamos rastrearlos en las pinturas rupestres, que anuncian el teatro gestual de Beckett, paradigma de lo mínimo en la dramaturgia contemporánea.

Siguiendo el sendero marcado por López Mozo y otros investigadores distinguimos, que alrededor de los ochenta, se documenta una estallido de textos publicados y obras representadas en la península concernientes al teatro breve. Por ello autores y críticos coinciden en señalar que las formas breves gozan de muy buena salud en España, hoy por hoy.

Sin embargo estudiosos como Morales y Marín insinúan que el teatro breve de principios del siglo XXI no es el mismo que el del siglo XVI o anterior, procura destacar algunas variantes. El investigador señala que lo breve contemporáneo: “*se basa en una situación, o en un momento íntimo, irrepitable y fundamental para el personaje*” (2001, 7, las cursivas son nuestras). A partir del rasgo de instantánea fotográfica que asemeja se ha procurado hallar una denominación que incorpore los elementos esenciales de esta corriente teatral, considerando que al ser el polo en cuanto extensión textual y de duración en la representación, para muchos resulta un género menor, o ni eso, en la diversidad del teatro.

Por lo anterior, uno de los autores más comprometidos con la brevedad teatral, Juan Mayorga discute el desencanto que algunos muestran por las obras cortas y la exigencia de mantener la duración convencional de dos horas en la representación; anota:

La importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de pared que ocupa, sino por la fuerza con que tensiona la pared. Sin embargo, en el medio teatral domina la opinión de que un texto importante ha de durar por encima de la hora y media (2001, p. 6).

Entrelazando las palabras de Mayorga con las de Eduardo Quiles cabe destacar el elemento innovador que diferencia a los autores de esta corriente teatral: la libertad en la experimentación. José Moreno Arenas defiende con sus trabajos, de ya largo aliento, lo que suele encerrar en una frase que pronuncia no sólo con fuerza sino con convicción absoluta: “Para la creatividad no hay límites”.

4.2 Otra dramaturgia, desde la brevedad

El hispanista norteamericano, John P. Gabriele; al referirse al teatro mínimo de José Moreno Arenas, asienta:

El teatro es el arte de representar obras dramáticas. También hay que recordar que el término “drama” viene de la palabra griega que significa “hacer” y se asocia normalmente con la puesta en escena de una historia que narra la vida de individuos en que hay *conflicto, tensión, oposición y emoción*. (Gabriele, 2009b: 198; el subrayado es mío.)

Si bien el crítico reconoce que en las formas del teatro mínimo de Moreno Arenas no siempre confluyen todos los elementos que tradicionalmente configuran un texto dramático que da pie al texto teatral, *hay teatro y hay drama*. La cuestión ha sido para éste y otros estudiosos intentar acotar los aspectos que caracterizan estos dos afluentes del mismo río: el teatro breve y mínimo en la dramaturgia española contemporánea. Consideramos que es necesario focalizar que esta vertiente teatral rompe con el canon establecido, dando lugar a nuevas estructuras y distintas formas de interpretarlas. Más adelante hablaremos de la hipertextualidad teatral.

Habría que señalar, siguiendo las ideas expuestas en torno a la hipertextualidad que esta dramaturgia breve y mínima (en algunos casos también en obras extensas) rompe con el canon tradicional; sale a deambular por los senderos no explorados o no transitados con frecuencia de la creación, la innovación, la experimentación. Al corresponder a formas de escritura que en los inicios del siglo XXI adquieren presencia continua en publicaciones y escenarios, será importante señalar que responden a las prácticas sociales, culturales actuales relacionadas con los lenguajes virtuales.

Haremos un recuento de las reflexiones vertidas por varios críticos respecto al teatro breve y mínimo. Trabajos ya indispensables en este bosquejo son los de: Virtudes Serrano, Javier Huerta Calvo, Francisco Gutiérrez Carbajo, María Jesús Orozco Vera, Jerónimo López Mozo, Eduardo Quiles, Jesús Campos, entre otros autores e investigadores a quienes citaremos con frecuencia más abajo. Interesa agregar que parte de esta información sale a la luz en el marco de uno de los espacios reflexivos de vanguardia en la academia española: el Seminario Internacional del SELITEN@T; cuyo acierto en su XX edición fue convocar a los especialistas (investigadores y autores) a discutir la temática de “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”²⁸. Algunos de ellos ya poseen documentos en los que han procurado definir esta área teatral así como sus rasgos centrales, autores, temáticas y recursos de teatralidad textual y en el escenario.

²⁸ Reunión celebrada del 28 al 30 de junio del 2010, en la UNED. Sin duda uno de los documentos valiosísimos para los interesados en la temática será el artículo de Isabel Díez Menguez: “Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI” (2012).

Virtudes Serrano, en su ya imprescindible antología *Teatro breve entre dos siglos*²⁹, aborda lo que denomina: “otras dramaturgias, las que pueblan un panorama escrito y no siempre convenientemente mostrado a los espectadores” (Serrano, 2004: p. 11). Es decir para Serrano, el tema que aquí nos concierne corresponde a una variante de la dramaturgia de todos los tiempos. Por lo cual, se distancia de quienes consideran que los textos breves no son teatro.

Serrano, a la par del resto de los especialistas en el tema, advierte que *esta otra dramaturgia* de la brevedad —de finales del siglo XX y principios del XXI— tiene antecedentes muy importantes a lo largo del siglo XX. Vayamos por dicho atajo.

4.2.1 Sí brevísimo... ¿qué nombre lo define?

Una de las discusiones que emergen en cuanto nos acercamos a esta temática corresponde a la valoración que le otorgan tanto autores como críticos e investigadores a la terminología pertinente para denominar el teatro que nos ocupa. Jerónimo López Mozo procura ofrecernos una serie de reflexiones al respecto. Abre su texto: “El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)” (2011) enfrentándonos a la complejidad de la caracterización de esta dramaturgia: “...qué entendemos por teatro breve. ¿Lo es en función de la extensión del texto, del tiempo que dura su representación o de ambas cosas?” (2011: p. 127). Sugiere la posibilidad de ser flexibles en cuanto a la extensión textual y el tiempo de representación de las obras breves, sin que esto se vuelva un cajón de sastre. Distingue entre el teatro breve largo y el teatro breve corto, aunque reconoce la relatividad de esto:

²⁹ Los autores compilados por la investigadora son: Fernando Martín Iniesta, *La falsa muerte de Jaro el Negro*; Alberto Miralles, *El volcán de la pena escupe llanto*; Jerónimo López Mozo, *Puerta metálica con violín (Un escenario para Antoni Tapies)*; Carmen Resino, *Ultimar detalles*; Ana Diosdado, *La imagen del espejo*; Domingo Miras, *La Tirana*; Jesús Campos, *Danza de la última pirámide*; José Luis Alonso de Santos, *Breve encuentro*; José Sanchis Sinisterra, *La puerta*; Ignacio Amestoy, *El seguidor lo sabe (Documento escénico)*; Concha Romero, *¿Tengo razón o no?*; Pilar Pombo, *Sonia*; Ernesto Caballero, *Solo para Paquita (estimulante, amargo, necesario)*; Paloma Pedrero, *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturgia)*; Antonio Onetti, *La puñalá*; Antonio García May, *Últimos golpes de Butch Cassidy*; Juan Mayorga, *El buen vecino*; Raúl Hernández Garrido, *La persistencia de la imagen*; Itziar Pascual, *Varadas*; Laila Ripoll, *El día más feliz de nuestra vida*; Diana de Paco Serrano, *Su tabaco, gracias* (cfr. Serrano, 2004).

Pertenecerían al [teatro breve largo] las obras que, en cuanto a extensión, son fronterizas con el teatro que consideramos de duración normal (...) teatro breve corto puede serlo tanto como su autor quiera. Unas pocas palabras bastarían. Incluso una acotación sin más, a condición, claro está, de que contenga el mensaje que el autor pretende transmitir (López, 2011: pp. 128-129).

No elude la cuestión de la subjetividad en cuanto a las débiles fronteras entre los trabajos convencionales y los breves; es decir, algunos verán el texto medio lleno y, otros, medio vacío. Considera una gran cercanía entre el teatro breve corto (o mínimo como también lo denomina) con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y el cuento breve de Augusto Monterroso. Orozco Vera estudia la cercanía entre las formas breves del relato, el cine (microcortos) y el drama. Anota:

El arte del nuevo milenio tiende a refugiarse en “formas rápidas”, “concisas”, cuya textura artística, brevedad, condensación y ambigüedad, ha planteado un reto a los creadores y también a los lectores, que deben asumir en grado sumo su protagonismo, al enfrentarse a textos de estructura abierta, plagados de sugerencias, de guiños intertextuales, de finales sorpresivos (2006: p. 723).

Podríamos agregar la relación de estos materiales, como apuntamos antes, con los videoclips, los mensajes en las redes sociales y los teléfonos móviles. Sin embargo, la experiencia de autores como Eduardo Quiles da luces para no caer en un pozo oscuro:

Una *minipieza* no lo es por el reducido tiempo que dura una acción dramática, sino porque contiene sustancia teatral y pasó por el filtro de la síntesis. De modo que puede decirse sin riesgo a error que escribir una *minipieza* equivale a un ejercicio de contenido y de síntesis. (...)

¿Qué entendemos por síntesis cuando la citamos? Reducción —no ausencia— de la esencia del drama: (idea, conflicto, personajes...) en una misma unidad dramática (...) La disciplina de cultivar la *minipieza* exige no abusar del tiempo ni de número de folios (Quiles, 2001: pp. 5-6).

Insiste el director de *Art Teatral* en la pertinencia de que el dramaturgo no pierda de vista la importancia de la síntesis textual, pero que desarrolle al máximo la complejidad semiótica.

Quizá uno de los aspectos más ingeniosos sea los términos con los que se ha procurado definir las obras del teatro brevísimo, continúa López Mozo: “han sido bautizadas como minipiezas, teatro mínimo, pulgas dramáticas, nanoteatro, bonsáis teatrales, teatro del suspiro o teatro para gente con prisas” (2011: p.148). Eduardo Quiles

sugiere el término “minipieza teatral” (2001: p. 2). Antonio Sánchez Trigueros incorpora el término minipiezas o miniescenas teatrales (2012, en prensa). Todos estos conceptos refieren a los elementos básicos que permiten a los autores desarrollar su creatividad al ofrecer un teatro ultracorto. La fórmula que acuña López Mozo precisa lo fundamental de la estructura de estos textos: “la obra así planteada es, en definitiva, la suma de lo que el autor ha escrito y de lo que ha callado” (2012: en prensa).

De tal modo que esta dramaturgia exige una coparticipación creativa de quienes se acercan a ella, lo cual no implica una labor incompleta sino abierta. López Mozo señala que tanto Javier García Teba (2001) como Salvador Enríquez (2001) coinciden en la idea de leer entre líneas en estos materiales. Ahora bien, la extensión cortísima de algunos textos no necesariamente implica una facilidad para el autor, agrega López Mozo: “cuando la obra breve se reduce todavía más hasta parecer un fogonazo dramático, las dificultades del autor para transmitir su mensaje son enormes” (2012: en prensa). Esta complejidad surge de lograr la síntesis en todos los aspectos que configuran el texto, que más adelante podrían dar pie a la representación teatral. Más allá de la extensión textual de estas obras, elementos estructurales las acercan, nos referimos a los rasgos de hipertextualidad.

4.2.2 ¿Qué elementos definen a la dramaturgia breve y mínima?

No dejando atrás la diversidad en la dramaturgia corta, López Mozo propone los aspectos fundamentales de una obra corta:

Sus estrictas exigencias, que no son otras que: novedad anecdótica, esclarecimiento de los hechos, ritmo expositivo y sorpresa en la resolución. Son las cualidades que, según el profesor y crítico Santos Sanz Villanueva, debe poseer un cuento y que, en mi opinión, son aplicables al teatro breve. (López, 2012: en prensa).

Por su parte, Adelardo Méndez Moya acuña el concepto *pulgas dramáticas* para referirse a creaciones mínimas, pero que se distinguen por una peculiaridad: lanzar un picor intenso e incómodo a sus receptores, a través de los textos y/o su representación. Aquí sus palabras:

Género sintético que reúne unas características propias, no cerradas (...) ¿Por qué pulgas dramáticas? Pues porque el bichito de marras y la obra de arte teatral coinciden en algunos de sus rasgos esenciales: pequeñez de tamaño, brevedad de extensión; ambas “saltan”, o por sus mordeduras o picotazos a determinadas mentalidades y posturas vitales; por lo general,

suelen ser graciosas. La palabra, su fonética lo es, y el ser al que define, también... (Méndez Moya, 2001: p. 10).

Estas *pulgas* destacan por sus elementos estructurales, tales como el uso del humor, la ironía, el sarcasmo, lo grotesco, lo esperpéntico; su propósito final no es divertir sino confrontar a sus receptores y así provocar el inicio de una conversación dialógica acerca de las problemáticas que abordan los textos.

Los trabajos que hemos consultado suelen integrar tanto las peculiaridades del texto como de la representación dramática al esclarecer sus aspectos constitutivos. López Mozo, por ejemplo, advierte que desde la década de los ochenta se aprecia un grupo de dramaturgos que:

Utilizan el concepto de pequeña escena, con inclinación minimalista, que requiere la imaginación del espectador; el manejo de la acción o acciones dramáticas con la agilidad del vídeo-clip; su interés por otros lenguajes escénicos, como la música, la danza o el cine. (López, 2006: 60-61)

A su vez, Francisco Gutiérrez Carbajo pincela los rasgos del teatro breve en relación con el corto cinematográfico; considera que: “el marbete de brevedad, como todas las denominaciones, no define una realidad cerrada y compacta (...) algo es breve o corto según los términos de mensurabilidad que establezcamos y las circunstancias pragmáticas que contextualicen la medida” (2006: 230). Agrega que ambos géneros no suelen superar los quince minutos de duración en el escenario; además de que han adquirido independencia de otros formatos más extensos.

Entre los recursos que identifica en la construcción de lo breve en Alonso de Santos se hallan: el uso de una temporalidad isócrona y/o temporalidad paradójica: “se respeta — en apariencia— en escena el decurso temporal de los acontecimientos, pero la duración que se propone es la suma heterogénea de momentos, y no de un instante único” (Gutiérrez Carbajo, 2006: 232). Por otra parte, añade: “mediante el procedimiento el resumen, acelera el ritmo y favorece la condensación del contenido dramático” (2006: 233). La elipsis es otro recurso frecuente en estas obras. Alonso de Santos opta por la síntesis, de esta forma “acelera el ritmo y favorece la condensación del contenido dramático” (Gutiérrez Carbajo,

2006: 233). Otro rasgo corresponde a la simultaneidad narrativa en el desarrollo de las acciones.

Gutiérrez Carbajo, al ejemplificar el uso de los espacios en obras de Alonso de Santos, destaca el recurso de “lo sensorial, lo plástico, lo visual y ostensivo, pero también lo ingenioso, lo conceptual, lo elíptico y lo implícito”, (2006: 235-236), en las representaciones; esto mediante la participación de un reducido número de personajes, quienes “han de abordar las cuestiones más profundas, con un tono lúdico o grave, según los casos” (2006: 235-236).

Más adelante, Gutiérrez (2011, pp. 157-177), siguiendo los planteamientos de Ítalo Calvino, analiza los aspectos discursivos del teatro breve; considera que corresponde a un discurso dentro de otro discurso, en cuanto que el texto teatral incorpora al texto dramático, siendo el receptor quien mediante su interpretación complementa las dos creaciones anteriores. Coincide con Todorov en lo anacrónico de la discusión relacionada con los géneros literarios, si al teatro se refieren, apunta la complejidad de los elementos del texto espectáculo. Anota:

Nos interesa más bien el criterio de la diversidad o de la multiplicidad, también señalado por Calvino, es decir, ese muestrario de “estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles” (Calvino, 1989, *apud.* Gutiérrez, 2011, p. 159).

Gutiérrez Carbajo halla los siguientes rasgos centrales en los textos breves: discurso monologado, dialogado, narrativo o épico, didascálico (Gutiérrez, 2011: p. 160). Este postulado lo amplía en la “Introducción” a *Teatro breve actual*³⁰ (2013), en donde agrupa cincuenta textos, considera si obras dialogadas: entre dos personajes, entre tres o más personajes, o monólogos; al interior de estas categorías establece otras subcategorías. Al retomar la cita de Calvino que ofrece Gutiérrez se aprecia cierta coincidencia entre los planteamientos del investigador y lo que hemos delimitado como teatro hipertextual, que se distingue por su estructura fragmentaria, discontinua, *caótica*, entre otras varias; pero sobre todo por su estructura abierta.

³⁰ Carbajo integra, en este volumen, algunas obras de Moreno Arenas: *El ménage à trois*, *La linterna*, *La televisión*, *El móvil* y *Las olas*.

4.2.3 (Des)tejiendo el hilo de la brevedad.

Hemos anotado que existe coincidencia en señalar que el teatro breve no es nuevo en el panorama de la dramaturgia española contemporánea; ya el trabajo arduo de Javier Huerta Calvo (2008) documenta el largo recorrido de lo breve. Aquí nos centraremos en algunos antecedentes del siglo XX para ubicar los inicios del XXI y retomaremos los aportes que ofrecen ya varios documentos al respecto.

Los trabajos suelen referirse a la época de las Vanguardias en España como un antecedente central de la brevedad teatral contemporánea. Como queda dicho se reconoce, entre otros autores³¹, a Gómez de la Serna y a García Lorca³² como maestros de la brevedad llevada a la dramaturgia y el escenario. Andrew A. Anderson se refiere en estos términos a los textos del dramaturgo de Fuente Vaqueros: “los *Diálogos* son textos auténticamente híbridos, ya que no se ajustan exactamente a ninguno de los principales géneros literarios establecidos.” (2002) Se advierte pues su carácter innovador. José Moreno Arenas (2005c) retoma este teatro lorquiano y lo denomina “teatro mínimo del silencio de la palabra”; reivindica el carácter experimental así como la puesta en escena de lo que en su momento parecía irrepresentable.

Dos trabajos resultan de particular importancia en un cortísimo bosquejo, los aportes de Serrano y López Mozo. La primera, resume la problemática planteada por autores y críticos respecto al estado del teatro español (tanto en la cuestión textual como de representación) durante la década de la llamada transición y democracia, en la que no hay condiciones de políticas culturales que permitan visibilizar una muy variada y rica producción tanto de autores ya conocidos como de las plumas nuevas que se incorporan. Agrega la penosa “novedad” de muchos de ellos, dado que ni la crítica ni las editoriales y, por supuesto, menos los responsables de los teatros los consideraron o suponen como parte del quehacer teatral peninsular.

³¹ Agustín Muñoz-Alonso López (2003) ofrece textos del teatro de vanguardia en España; resulta significativo que autores como Antonio Espina ya nos dejen obras muy breves como *Mínimo común múltiplo*. S.W. *Film G.3.* y *Fatum (drama sintético)* en donde el juego de intertextualidad con Shakespeare es evidente.

³² La antología editada por Agustín Muñoz-Alonso López (2003) recopila de Lorca: *La doncella, el marinero y el estudiante*; *El paseo de Buster Keaton*; *Quimera*; *Diálogo de los dos caracoles*; *Diálogo mudo de los Cartujos*.

Serrano ofrece tres cortes en su trabajo³³; al referirse a los autores del *teatro de la rebeldía* observa la confluencia entre dramaturgos de la cuña de un Antonio Buero Vallejo con la emergencia de autores como Carmen Resino, Ana Diosdado o Domingo Miras. Señala la emergencia de un teatro independiente y/o universitario; la presencia del llamado teatro *underground* en el que predomina un teatro experimental. Los autores de este periodo retoman las propuestas del teatro del absurdo de Beckett, un teatro de la crueldad, así como del esperpento valleinclanesco. Sintetiza:

La variedad estética empleada por los autores es grande pero casi todos se preocupan por su entorno y profundizan con frecuencia en temas que tienen que ver con la política, con la sociedad y los individuos, con la situación del teatro y sus componentes, y con la recuperación de la memoria histórica. (Serrano, 2004: 16)

Serrano se refiere a *la dramaturgia del perdedor* cuando se sitúa en los años 80, pues considera que describen a “una sociedad que aparentemente brinda la igualdad de oportunidades” para los creadores, pero no es así. (Serrano, 2004: 16). Siendo uno de los rasgos centrales de los grupos de la transición la autoproducción teatral, por lo que Serrano agrega:

Todo ello conduce a un formato modesto en cuanto a la producción espectacular, que suele contar con pocos personajes, espacio único o casi único y un sistema expresivo funcional válido para tratar problemas de un *aquí y ahora* de individuos del tiempo de la escritura (Serrano, 2004: 17).

Otro rasgo de esta generación, agrega Serrano, es su confluencia en talleres dramáticos al cobijo del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), de ahí que se valora la experiencia de autores como José Luis Alonso de Santos o Fermín Cabal; se defiende la importancia de la palabra, hay una exigencia de parte de los autores para que sus textos sean por lo menos leídos. Allí nace el lema de la Asociación de Autores de Teatro (AAT): “El teatro también se lee”. Destaca la incorporación de las mujeres en el

³³ Anota: “Hemos seleccionado primero algunas piezas recientes de representantes del teatro de rebeldía nacido al calor del 68, cuyas trayectorias se inician entre 1964 y 1970. El segundo segmento lo ocupan quienes se dan a conocer como autores a comienzos de los años 80. En tercer lugar, serán analizadas las expresiones dramáticas surgidas entre los 90 y el 2000.” (Serrano, 2004:14) Se distingue en los cortes históricos la coincidencia con la llamada transición y consolidación de la democracia española posterior al franquismo.

quehacer dramaturgico español. Sintetiza la escritura de esta generación con las siguientes palabras:

Los autores y autoras de esta década dan la cara a la realidad como lo habían hecho sus antecesores de la década de los 50 y los 60; sin embargo, difieren de ellos en el enfoque individual y en que la mirada de estos *nuevos* es crítica pero no trágica (...) ahora, el personaje busca su realización como individuo y encuentra un resquicio en el proceso dramático en el que ha tomado parte, adoptando decisiones que cambian, aunque no solucionan, su futuro. (Serrano, 2004: 18)

Cuando la autora dirige nuestra atención hacia la generación de los 90`s, destaca como rasgo central de su escritura la preferencia por las *obras abiertas*, que incorporan las enseñanzas de la vanguardia, los aportes de Samuel Beckett, Harold Pinter, Heiner Müller y los talleres impartidos por José Sanchis Sinisterra. Las problemáticas que abordan suelen referir a las dificultades sociales en “clave realista o simbolista”; es frecuente que recurran a “todo signo identificador concreto”. (Serrano, 2004: 22) Es decir ni el tiempo, ni el espacio, ni los personajes adquieren rasgos diferenciadores. Estos elementos se acercan al teatro hipertextual, rasgos recurrentes en la obra de Moreno Arenas.

Los trabajos de López Mozo ofrecen información pertinente en este recuento; el dramaturgo ofrece cuatro caras del teatro breve reciente. Uno de los aspectos más valiosos de su mirada sobre el tema lo expresa de la siguiente manera:

He creído oportuno que en la cala realizada sólo figuren dramaturgos para los que el teatro breve no es un género menor ni el pariente pobre de la escritura dramática, sino un fin en sí mismo o que satisface su vocación experimental (2010: p. 142).

A la primera la define como *los veteranos*, en la que ubica a Antonio Martínez Ballesteros, Alberto Miralles, Manuel Martínez Mediero, Jesús Campos, José Sanchis Sinisterra, Eduardo Quiles, Alfonso Vallejo, Carmen Resino y a él mismo; considera que mantienen el impulso original: romper moldes y transitar por territorios desconocidos. La segunda cala la ubica en la década de los ochenta, periodo de la transición española; el autor no ofrece una denominación para ella; sin embargo, aprecia una continuidad de la primera, pero también cambios:

Se percibe, desde luego con notables excepciones, el paulatino abandono de lo experimental y un alejamiento de los asuntos de carácter político, más evidente a medida que la dictadura y los años de la transición han ido quedando atrás. La comedia de humor y el drama personal han ganado terreno y hoy aparecen totalmente afianzados (López Mozo, 2011: pp. 136-137).

Entre los autores que integran este conjunto ubica a Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Paloma Pedrero, Ignacio Amestoy, Luis Araujo, Rafael Gordón, Itziar Pascual, José Luis Alonso de Santos.

La tercera cala corresponde a los autores que inician su labor en las postrimerías del siglo XX. López Mozo incorpora un subapartado en torno a las mujeres de entresiglos que toman la bandera del teatro breve³⁴, entre ellas cita a Margarita Reiz, Laila Ripoll y Antonia Bueno. Reúne en este amplio grupo a Juan Mayorga para quien la brevedad posee la mayor seriedad que la creación pueda tener. Además se refiere al grupo de *El Astillero*, integrado por José Ramón Fernández, Raúl Hernández Garrido y Luis Miguel González Cruz, al que se unen posteriormente Guillermo Heras, Inmaculada Alvear y Ángel Solo. Entre los más comprometidos con lo breve destaca a Raúl Hernández Garrido y Guillermo Heras.

López Mozo integra en sus reflexiones a dos autores que no entran en los grupos que él visualiza, pero que no pueden quedar fuera de nómina: Salvador Enríquez y Antonio Álamo. Advierte la emergencia de dos autores que pueden dar muy valiosas sorpresas: Pedro Vállora y Borja Ortiz de Gondra. Cierra el recorrido refiriéndose a dos destacados autores novísimos del siglo XXI: Diana de Paco Serrano y Juan Pablo Heras, además agrega a otros que hoy mismo se halla estudiando John P. Gabriele: Xavier Puchades, Isaac Rosa Camacho, Miguel Morillo, Luis Fernández de Julián, Fernando J. López Irene Mazariegos y Antonio Rojano.

³⁴ En esta revisión incorporamos las ideas de López Mozo respecto a la participación de las mujeres en el teatro breve más abajo.

4.3 ¿Teatro breve andaluz?

Si de teatro se habla, habrá que distinguir la pluralidad de cortes que se pueden plantear para acercarse a él. Uno de ellos, el regional, permite apreciar múltiples aspectos: qué autores nacidos o radicados en la provincia escriben teatro; si los temas que abordan se vinculan con la región; si los personajes integran marcas lingüísticas, léxicas, discursivas propias de la zona; si existe una determinada propuesta estética, ética en los planteamientos de los autores; la complejidad puede extenderse a los hacedores del espectáculo: directores, actores, compañías, espacios escénicos, de investigación y divulgación teatral, etc.

Aquí, tan sólo referimos el tema, en virtud del que nos ocupa en el trabajo extenso. Se retoman algunos trabajos que exploran la problemática, pero es evidente la necesidad de un estudio amplio.

Chus Cantero (2012) sostiene que el teatro andaluz goza hoy día de un momento saludable; considera que la apertura de más de doscientos espacios escénicos habla de ello; además destaca los reconocimientos obtenidos por autores en los últimos años: Gracia Morales, Miguel Romero (García) Esteo, Paco Becerro; Cantero integra una amplia nómina de autores de distintas generaciones que forman parte de este cosmos literario³⁵. Refiere al ensayo de Sedeño, quien expresa de la siguiente premisa:

Las bases del nuevo teatro andaluz parten de los elementos de la cultura popular y poseen una fuerte carga ideológica. Andalucía comienza a tomar conciencia de su propia identidad en el calor de la lucha política contra un franquismo que desprecia lo andaluz, al mismo tiempo que lo manipula como un conjunto de tópicos que oculta y distorsión la auténtica imagen de nuestra tierra (Sedeño, 2006: pp. 285-286).

Sedeño menciona que antes de 1972 no hay un teatro experimental en Andalucía; propone que treinta años después se puede documentar un trabajo amplio, el cual distribuye en tres etapas: la tradición cultural popular (Salvador Távora, Paco Sánchez y Alfonso Zurro);

³⁵ Cf. Jesús Campos, Alfonso Zurro, Antonio Estrada, María Manuela Reina, Mercedes León, Antonio Onetti; Marilo Seco, Antonio Álamo, Juan García Larrondo, Dámaris Martos, Carmen Pombero, Carlos Álvarez-Ossorio, Javier Berger, Antonio Hernández Centeno, José Manuel Mora Ortiz, Juan Alberto Salvatierra, Sergio Rubio, Antonio Ullén Couso, Antonio Raposo Hidalgo, Antonio Rincón-Cano (Cantero, 2012)

renovación de lenguaje escénico y compromiso con la modernización de la escena (Ricardo Iniesta, Sara Molina y Emilio Goyanes); los márgenes de la teatralidad menor (Thomé Araujo, Ángel Calvente y Pepe Quero).

Considera que las “nuevas dramaturgias andaluzas llenaron nuestros escenarios de desheredados rebeldes, grotescos, tristes o ingenuos” (Sedeño, 2006, p. 286); mención que en el caso de Zurro corresponde, agrega, a héroes menores [vemos aquí la cercanía con los protagonistas de Moreno Arenas].

Otra aportación relevante es la de Jerónimo López Mozo, quien bordea el tema, desde un ángulo poco explorado: la presencia de lo breve y lo mínimo en la comunidad de Andalucía, en cuanto a dramaturgia se refiere. El autor escribe:

No sé si es acertado hablar de la existencia de una escuela andaluza de teatro breve, pero lo cierto es que existe un grupo de dramaturgos que, nacidos o no en aquella tierra, pero residentes en ella, se han volcado con notable entusiasmo en el ejercicio de todas las variantes del género (2011: p. 148).

Cita entre otros a Javier García Teba, Tomás Afán Muñoz, Javier Berger y Gari León Aliaga. Destaca los aportes de Alfonso Zurro, autor, director y fundador de la compañía *Jácara* (1981); lo considera el pionero en la región. Uno de los trabajos relevantes de este dramaturgo es el arriba citado: *60 Obras de 1 Minuto de 60 Autores dramáticos andaluces. 1 hora. Día Mundial del Teatro*³⁶, llevado a las tablas el Día Mundial del Teatro del 2006 en Sevilla. Alfonso Zurro anota en el prólogo:

³⁶ Incorpora las siguientes obras: 1. “Un apocalipsis... o algo” de Tomás Afán Muñoz; 2. “La última vez” de Antonio Álamo; 3. “Esbozo de señores con perrito” de Fernando Almena; 4. “Pouco en la Cadena Poque” de Carlos-Álvarez-Nóvoa; 5. “El último minuto” de Carlos Álvarez-Ossorio; 6. “Encuentro” de María Jesús Bajo Martínez; 7. “Monólogo del señor X” de Emilio Ballesteros; 8. “Al teléfono” de Francisco Benítez; 9. “El fin del mundo” de Pascual-Antonio Beño Galiana; 10. “Al pasar la barca...” de Javier Berger; 11. “Es sólo una enfermedad” de Jesús Campos; 12. “Artículo primero” de José Cañas Torregrosa; 13. “El teatro” de Juan Cobos Wilkins; 14. “Chopin y la política” de Omero Cruz; 15. “Escena” de Pepa Díaz Meco; 16. “La entrevista” de Francisco Díaz Velázquez; 17. “Cosecha añeja” de Jesús Domínguez; 18. “¡NO...! (didascalia de mimo para ser leída.)” de Salvador Enríquez; 19. “Dog Chow” de Antonio Estrada; 20. “Poco carácter” de Miguel Gallego; 21. “Querencia” de Juan García Larrondo; 22. “El harague” de Antonio Daniel García Orellana; 23. “La bóveda 1” de Javier García Teba; 24. “Esquinas” de José Luis Gärtner; 25. “Ataduras (un guiño a la vida)” de Carlos Góngora; 26. “La cita del sábado” de Antonio Jesús González; 27. “Apartamentos Riverview” de Gerald Guidera; 28. “Un minuto = 60 segundos” Antonio Hernández Centeno; 29. “El minuto de gloria” de Juan Hurtado; 30. “Ataque al corazón” de Jaime Jiménez Velázquez; 31. “Tres deseos” de

Sesenta autores teatrales se han atrevido (con la dificultad que ello tiene) a escribir una minipieza de aproximadamente un minuto de duración [...]

En esta suerte de encuentro, o de fiesta teatral, están reflejadas las tres generaciones de autores que señalan los estudiosos; los autores de la postrimerías del franquismo, los llamados del “teatro en libertad” que empiezan su andadura ya en la democracia, y los del nuevo milenio. Autores que dan cabida a todo el arco creativo teatral y a las más variadas experiencias artísticas y dramáticas en cada uno de ellos.

El teatro andaluz, en su conjunto, tiene un vigor creativo al que hay que darle salida para que llegue en las mejores condiciones al público, y necesita de buena dosis de imaginación para activarlo desde sus poliedras posibilidades” (Zurro, 2006: s/p).

Alfonso Zurro al compilar los textos mínimos de sesenta autores andaluces no sólo argumenta, sino demuestra la vitalidad de la dramaturgia del sur de España. Aunque no desarrolla el concepto, alude al “teatro andaluz”.

López Mozo hace hincapié en el trabajo de autor, estudioso y difusor del teatro breve de Adelardo Méndez Moya; quien cuenta con una amplia producción de obras en esta modalidad; una de ellas, *Retal.les*, reúne un conjunto de catorce textos mínimos. Cierra, López Mozo, estas pinceladas refiriéndose a José Moreno Arenas; a quien aprecia como “el más genuino representante de lo que yo llamaría la greguería teatral” (2011: p. 150). Hace referencia al volumen *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (2003), del dramaturgo de Albolote. A los tres autores, los considera los pilares de lo que podría denominarse teatro breve andaluz. En este sentido, resulta significativo que los referidos hayan obtenido el premio Andaluz de Teatro Breve en el año 2000, cada uno por el conjunto de su obra (Márquez, 2000).

Mercedes León; 32. “Mi madre fue artista” de Juan Alberto López Rodríguez; 33. “Yorick responde a Hamlet (un minuto de teatro)” de Fernando Macías; 34. “La rendija” de Fernando Mansilla; 35. “Un minuto dramático” de Julio Martínez Velasco; 36. “¿Educación ¿Quién dijo educación?” de Damaris Matos; 37. “¡Vamos a ver!” de Cristina Medina; 38. “Atracando” de Adelardo Méndez Moya; 39. “Ella y la otra” de José Luis Miranda; 40. “Un minuto por delante, todo un minuto” de Andrés Molinari; 41. “El uno y el otro” de David Montero; 42. “Manos” de Gustavo Montes; 43. “En una décima de segundos” de Gracia Morales; 44. “El indio” de José Moreno Arenas; 45. “Esto no es teatro” de Alex O’Dogherty; 46. “Un minuto” de Manuel Pedro Olmedo; 47. “Naturaleza muerta” de Antonio Onetti; 48. “Esperando una idea” de José Francisco Ortuño; 49. “Ellas ya no se aman” de Carmen Pombero; 50. “¡Ay, qué malitas!” de Rafael Portillo García; 51. “Un ojo” de Pepe Quero; 52. “El bello durmiente” de Antonio Rodríguez Almodóvar; 53. “A ciegas” de Sergio Rubio; 54. “El esqueleto de la confesión fue roto” [“La confesión”, sic.] de Andrés Ruiz; 55. “El eclipse” de Juan Alberto Salvatierra; 56. “Amor de madre” de Marilia Samper; 57. “El arcón” de Mariló Seco; 58. “La decisión del doctor Cat” de Jorge Sosa; 59. “Con Bécquer en la sangre” de Salvador Távora; 60. “Perra” de Alfonso Zurro (Zurro, 2006: (s/p).

Otro trabajo anterior, en esta línea, es el volumen *Teatro breve andaluz* (2005). Ramón Espejo Romero apunta “casi podría afirmarse que estamos viviendo una de las épocas doradas del teatro breve de la comunidad (andaluza)” (2005: p.7). El criterio de selección de la antología que nos ofrece responde al lugar de nacimiento y/o residencia de los dramaturgos, todos ellos vivos. Así, incorpora doce autores³⁷.

Espejo Romero entra a la discusión respecto a la canonización de esta dramaturgia, advierte que al ser vinculado el teatro breve con un ejercicio de aficionados no siempre ha gozado del interés entre los autores andaluces. Explica la imposibilidad de integrar la nómina completa de esta otra dramaturgia de Andalucía, pero alude a “otros destacados cultivadores del teatro breve en la actualidad en Andalucía: José Antonio Garriga Vela, Francisco Villalba, Antonio A. Gómez Yebra, Juan Carlos Martín Ramos, José Moreno Arenas, Isaac Rosa, Juan del Arco o Jesús Campos” (2005: 9).

Coincidimos en lo limitado de los trabajos compilados en este volumen. Con independencia del tema central de este trabajo, habría que señalar que el autor más prolijo de lo mínimo en Granada está siendo punta en este rubro a nivel internacional, por lo cual se echa de menos su presencia en compilaciones de este tipo o historias del teatro breve español recientes.

Los aportes en difusión que ha realizado Eduardo Quiles no pueden ser omitidos aquí, tal como queda dicho antes y es reconocido por los especialistas del tema. Ya en *Art teatral* dio cuenta del volumen: *Monográfico andaluz*³⁸ coordinado por Andrés Molinari (2001); el ensayo, que el compilador ofrece, da luces acerca de su mirada respecto al devenir de la brevedad en el sur de España: "Teatro breve andaluz: una larga historia". El

³⁷ Ofrece la selección a partir de un orden alfabético: Tomás Afán, *El siglo veinte*; Antonio Álamo, *Dos exiliados*; Fernando Almena, *Quiero compartir tus sueños*; Jesús Domínguez, *Función única (pieza breve para representar en salas desoladas)*; Salvador Enríquez, *El ascensor*; Antonio Hernández Centeno, *Una tarde de agosto*; Juan Larrondo, *Ecce Hommo (que tú ves ahí)*; Dámaris Matos, *En la noche*; Adelardo Méndez Moya, *Comprensión*; Antonio Onetti, *Librame, señor, de mis cadenas*; Concepción Romero, *Allá él*; Alfonso Zurro, *En el monte del olvido*. Cabe agregar aquí el trabajo presentado por Cremades (2011), quien analiza la propuesta escénica de Zurro: *60 obras en un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*.

³⁸ Además de otros números dedicados al teatro gallego (1998, núm. 8); valenciano (1998, núm. 11; 2005, núm., 20); asturiano (2000, núm., 14); aragonés (2008, núm., 2008). Otros ejemplares que tocan el teatro breve en Francia, México, Norteamérica, Argentina, Italia, Portugal y Alemania. Trabajos relevantes en esta línea son los que se han ido desarrollando en el SELITEN@T de la UNED: Martín Bienvenido Fons Sastre “El teatro breve en la escena balear actual: los proyectos Història(es) y Seqüències”;

número integra a quince dramaturgos³⁹. Parece que estamos ante uno de los hilos de Ariadna, habrá que tomar la punta e ir deshilvanando para esclarecer esto de la brevedad en Andalucía.

EL *Pequeño diccionario de teatro andaluz*, de Andrés Molinari (1994), es uno de los trabajos pioneros indispensables en el acercamiento a autores, directores teatrales y espacios escénicos de la provincia; el historiador teatral refiere, por ejemplo, a Moreno Arenas (2004: p. 202), dando la información de sus publicaciones y premios primeros.

Habría que preguntar a los autores de la comunidad de Andalucía, si ellos se perciben como parte de un conjunto de autores que se ocupan de crear un teatro breve andaluz. Por lo menos, al dialogar esta cuestión con Moreno Arenas, éste considera que se puede hablar de un teatro breve en Andalucía, en donde se concentran autores de gran relevancia, citados arriba, así como actividades que incentivan el auge de este teatro breve y mínimo, pero no observa un movimiento organizado. Por ahora lo dejaremos aquí, y daremos paso a una mirada discursiva del teatro breve español.

4.4 Discurso abierto... estructuras semióticas del teatro breve

Uno de los aspectos relevantes en lo concerniente a la dramaturgia breve y mínima se vincula a sus elementos semióticos y estructurales. Más allá de la cuestión de folios (quince, más o menos, para lo breve; cinco, para el mínimo) algunos trabajos se detienen más en la elaboración de los significantes y significados de los textos escritos, a la vez que en los teatrales. La pregunta que subyace es cómo mantener la tensión en pocas líneas.

Varios trabajos dan luces al respecto. Los creadores coinciden en señalar uno de los rasgos centrales de estos textos es el discurso abierto. En esta tesitura, Alfonso Zurro

³⁹ Fernando Almena, *Tontos del capirote*; Javier Berger, *Las tres edades*; Belén Boville, *Monólogo del calvo*; Jesús Campos, *Primer recuerdo*; Jesús Domínguez, *Enrique Morente se deja las ventanas abiertas*; Salvador Enríquez, *La próxima, Prosperidad*; Antonio Estrada, *Un hombre íntegro*; García Larrondo, *De la misericordia*; Hernández Centeno, *De vez en cuando la vida*; Mónica López, *Blanca y radiante*; Adelardo Méndez Moya, *Réquiem de soledad*; José Moreno Arenas, *El dos mil*; Mariló Seco, *La bicicleta*; Alfonso Zurro, *Un mordisco en el corazón*.

expone que no sabe, en algunos momentos, cómo resolver problemas de montaje de sus obras; ante el extrañamiento de sus compañeros, agrega:

Soy un autor literario. Por ejemplo, mis farsas hay que inventarlas encima de un escenario. Pero hay otros autores que escriben todas las acotaciones clarísimamente (...) A veces me llaman compañías para decirme que van a cortar o eliminar algunas partes de mis obras, y les digo que hagan lo que quieran (2001).

Los autores de esta dramaturgia defienden la coautoría de los hacedores del teatro: directores, actores e incluso del público. Lo anterior no quita la importancia que los autores dan a su propia creación. Tanto José Luis Alonso de Santos como José Moreno Arenas coinciden en insistir en el laborioso trabajo de selección de las palabras que realizan cuando escriben una obra; los conceptos elegidos para crear los aspectos estéticos y semióticos del sentido en sus textos les ha implicado un trabajo de análisis, de reflexión complejo. Por lo anterior, para ellos no se trata que se borre de un plumazo un término ampliamente cavilado, sino de utilizar un criterio de pertinencia semántica.

Francisco Gutiérrez Carbajo propone indagar en la estructura discursiva de los textos breves con el propósito de analizar los rasgos característicos de los mismos. Coincidimos en su estudio en cuanto a poner el acento en ello y no meramente en la extensión textual de las obras dramáticas. Por la misma línea van las opiniones de Moreno Arenas; el autor diferencia con claridad las exigencias de un tipo y otro de teatro:

Son técnicas distintas, es como escribir un cuento o una novela. No me atrevo a decir que el teatro breve y el largo sean dos géneros distintos, estamos hablando de dramaturgia; pero la técnica para construir una obra larga o corta no es exactamente igual. Se requiere una capacidad de síntesis para lo mínimo; en una obra larga a nadie se le ocurre hablar de síntesis, porque se trata de desarrollar un tema, allí no se mantiene la misma tensión a lo largo de toda la obra; sin embargo, en un texto breve la tensión permanece, no decae (Báez, 2010c).

Es evidente con las palabras anteriores la importancia que adquiere el uso del lenguaje en esta dramaturgia; la sintaxis juega un papel central al buscar decir mucho en pocas palabras; por ello, apunta Moreno Arenas en la dificultad del autor, el reto para sintetizar, para sugerir, para connotar en vez de denotar; al ser un experto del teatro breve y mínimo agrega: “El teatro mínimo es un golpe, es una bofetada rápida; mientras que en el breve se

busca la sorpresa del final sin necesidad de recurrir a los elementos de la síntesis extremada y radical” (Báez, 2010c). Se aprecian los distintos requerimientos estructurales, sintácticos al momento de crear uno u otro discurso. De ahí la importancia que cobra el uso cuidadoso del lenguaje. Agrega Moreno Arenas,

Hay que evitar las oraciones subordinadas, hay que ir a lo directo; dentro de la misma oración buscar las palabras justas. ¿Qué se pretende con el teatro mínimo? Crear un fogonazo. Preguntarse, si soy capaz en un abrir y cerrar de ojos de comunicar algo que sea realmente teatro (Báez, 2010c).

Se puede afirmar, por lo anterior, que el teatro breve y mínimo ofrece particularidades sintácticas vinculadas a lo semiótico interesantes de analizar. Entre los recursos más o menos frecuentes que se pueden identificar en la elaboración discursiva de la brevedad y lo mínimo teatral, Orozco Vera sugiere que:

Todos [los autores] asumen la brevedad como premisa artística de sus obras, de sus comedias y dramas que se orientan hacia la estética neorrealista, que incorporan, en ocasiones, el mundo de los sueños y del subconsciente, la dimensión metateatral y simbólica, sin olvidar su preocupación por plasmar otros lenguajes escénicos que asumen un mayor protagonismo frente a la palabra (2006: 724).

De lo anterior destacamos la importancia que poseen los textos en juegos inter/intra/textuales, metateatrales, simbólicos. La recurrencia a signos semióticos polisémicos permite en poco sugerir/percibir lo máximo. De tal manera que se mueven en la línea fronteriza entre lo dicho y lo no dicho. Por lo cual los lectores/espectadores podrían interpelar al texto, hacerle preguntas o darle continuidad. De ahí, la capacidad de encuentro que gozan estos textos, los cuales pueden ser leídos de manera “superficial” y no pasan de ser breves anécdotas, pero en el nivel connotativo los elementos simbólicos adquieren capacidades borgianas, se emparentan con los universos del Aleph. El perspectivismo, en esta línea, juega un papel relevante.

A pesar de su estructura y discurso abierto, se aprecian ciertos rasgos comunes; suelen organizarse las obras en un solo acto; el uso del monólogo es frecuente; hay coincidencia en la variación textual y la posibilidad de juego en el tiempo de la representación. Así por ejemplo, José Moreno Arenas gusta referirse a *La cantante* para señalar cómo un texto brevísimo en el espacio textual, en el momento de llevarlo al

escenario, dependiendo de la dirección, puede jugar con el tiempo de la representación; esto puede ir de unos segundos hasta cinco minutos, tal como lo ha hecho Carmen Ruiz-Mingorance en sus puestas en escena de esta obra⁴⁰. Otro aspecto que resalta es la ausencia o el mínimo de acotaciones en los textos (Orozco, 2006); se destaca la relevancia semiótica de los títulos, (Gabriele, 2009b) pues en ellos se contienen los tópicos centrales para su interpretación.

Los personajes suelen responder más a tipos que individuos; pueden o no poseer nombre; en el caso de carecer de apelativo, son denominados por sus creadores con números o sustantivos que denotan sus roles genéricos, sociales o de otra índole (Hombre, Mujer, Madre, Padre, Policía...) Los espacios y tiempos no siempre se delimitan. Los objetos mencionados poseen mayor carga de teatralidad, de ahí su importancia. Orozco Vera destaca que el teatro breve se distingue por “su carácter multiforme y proteico, su perfil renovador constituyen un reto que asumen los dramaturgos y dramaturgas” (2006, p. 733). Agustina Aragón añade que:

El teatro corto (...) no puede ser dominador, sino crítico, de denuncia y de negación de la sociedad. De ahí que los textos dramáticos se hayan planteado la disolución del conflicto, del personaje, de la historia, de la palabra, en su intento por evitar un discurso racional identificador y científico. Por eso tiene a la fuerza que ser enigmático, porque niega las formas de comunicación y percepción habituales, frustra nuestras expectativas de comprensión en tanto que permanece como un enigma irresuelto que difiere su sentido último (Aragón, 2002).

Es evidente la coparticipación del receptor de estos textos. Si vamos al asunto de las temáticas, Orozco Vera anota que:

Se denuncian las carencias de una sociedad deshumanizada sumida en la rutina, el inmovilismo y el desencanto. La pérdida de identidad, la incomunicación, el racismo y la intolerancia en general, la violencia, la crueldad y la locura constituyen las lacras de un mundo contemporáneo que el teatro breve somete a una honda reflexión (2006: p. 725).

Agrega el tema de la violencia de género, la guerra, el terrorismo, etc. Pareciera que en realidad, la dramaturgia breve integra la diversidad de los asuntos posibles de abordar en

⁴⁰ Puesta en escena del espectáculo *Urgencias (textos de José Moreno Arenas)*, 2010 y *Esto es lo que hay...*, 2012.

cualquier texto dramático. Por ello, no sería en este sentido distinta a las otras dramaturgias convencionales.

Los recursos estilísticos del teatro breve y mínimo se enlazan con el teatro de larga tradición; los trabajos que analizan esta dramaturgia destacan la cercanía de la dramaturgia de entre siglos con el teatro del absurdo, el esperpento, los siglos de oro, el teatro experimental... no hay límites. La publicación de estos textos no se halla exenta de las vicisitudes propias del género. Sin embargo, Virtudes Serrano cierra su estudio introductorio refiriéndose a la cada vez más frecuente presencia de volúmenes de teatro breve, señala:

Observamos que el teatro de pequeño formato va ganando terreno y que no son pocos los espectáculos y los libros que se componen de textos de un solo acto e incluso de una página⁴¹ o de pocas líneas de un autor o varios, como propuesta colectiva para tratar un tema o como recopilación antológica; breves pinceladas sobre la realidad o destellos imaginativos, como ensayos de plástica abstracta (2004: P. 78).

Serrano, como otros investigadores, suele hacer referencia al trabajo de Eduardo Quiles en *Art teatral*; quien desde 1987 se ha ocupado en publicar teatro breve en su revista. Por otra parte, hemos citado ya que antologías temáticas han favorecido la difusión de estos materiales. La Asociación de Autores de Teatro beneficia en mucho estas ediciones: *Maratón de monólogos*, *Teatro expres*, *La confesión* (2001) y *Teatro contra la guerra* (2003).

Arriba hemos referido a Alfonso Zurro, quien ha organizado diferentes proyectos de teatro breve: a través del Centro Andaluz de Teatro para la celebración del Día Mundial del Teatro la presentación, la ya mencionada *60 obras de 1 minuto...* (2006) y *Hotel Casa Romana. 25 Autores andaluces* (2010); antes estrenó *Los siete pecados capitales*⁴² (2004),

⁴¹ Orozco Vera apunta las siguientes obras como ejemplo de lo mismo que señala Serrano: “Estas piezas dramáticas más breves simplifican al máximo las acotaciones, reduciéndolas a un mero apunte, como sucede, por ejemplo, con “El buen vecino” de Juan Mayorga, “Sin título” de Luis Merchán, “Guor” de Javier Maqua, “Dadnos la paz y la palabra” de Jesús Fernández y “Ciegos en un desierto estrellado” de Sergio Rubio” (Orozco, 2006: p. 726).

⁴² Antonio Álamo (ira), Juan García Larrondo (soberbia), Fernando Mansilla (envidia), Antonio Estrada (avaricia), Jesús Domínguez (pereza), Alfonso Zurro (lujuria) y Antonio Onetti (gula).

en donde siete autores abordan cada uno un pecado. Actividades en las que involucra además a los estudiantes de la ESAD en Sevilla.

A partir de acciones de difusión como las anteriores, advierte Gutiérrez Carbajo (2006, 2011), la autonomía de los textos breves suele ser relativa; se integran volúmenes o espectáculos con obras de un mismo autor o diferentes colaboradores, ya sea bajo un tema común o a partir de la extensión de los textos. Se refiere a las puestas en escena de diversos directores de teatro, entre otros a Fermín Cabal con *Los cuadros de amor y de humor al fresco* de Alonso de Santos; lo anterior se hermana con las complejidades de la representación. López Mozo se refiere al trabajo de creación y dirección de Jesús Campos, leemos:

A pesar de ser concebidas [algunas obras breves] como juegos o ejercicios dramáticos no destinados a ser representados, muchas de ellas, sin embargo, han sido llevadas a escena bajo su propia dirección, siguiendo su costumbre de responsabilizarse de todo el proceso creativo, desde la escritura del texto hasta su puesta en pie. En principio, son piezas independientes, pero al menos en una ocasión el autor decidió unir quince de ellas en un solo espectáculo, haciendo buena la idea expresada por Alberto Miralles de que por muy bellas que sean las piezas de un puzzle, sólo tienen sentido cuando se ordenan (2011: p. 133).

Ya antes, López Mozo ha destacado lo difícil de llevar un teatro de esta índole a escena; un aspecto central es la falta de salas para una puesta en escena alternativa (López Mozo, 2006: p. 38); se cuestiona “¿qué posibilidades tiene un autor de no verse marginado si se propone abordar un teatro socialmente comprometido o estéticamente innovador?” (2006: p.39) No obstante lo anterior, estos trabajos han ganado espacio en los escenarios debido a lo que Carlos Etxeba enuncia:

Son fáciles de memorizar para los actores, porque el tiempo de la representación es mucho más corto que el de las obras convencionales. El tiempo mínimo de representación que en las obras convencionales es de una hora, en el teatro breve se reduce a media hora o veinte minutos. No hablo aquí de las obras de teatro mínimo, donde el tiempo de representación suele ser de diez y aún menos (Etxeba, 2006: p. 9).

Sugiere que se integran varias obras cortas equivalentes al tiempo de representación de una obra convencional, lo cual a él le ha dado muy buenos resultados, tanto con los actores como con el público. Adelardo Méndez Moya sabedor de la materia, agrega:

La minipieza teatral resulta un género extraño. En potencia, tiene muchas posibilidades de subir a las tablas, bien sea junto a otras minipiezas, bien a modo de entre acto o entremés... Pero en realidad muy pocas ocasiones, por no decir nunca, son las que verifican tal posibilidad. El motivo, evidente: la pieza mínima requiere de los mismos componentes que un texto mayor, esto es, elenco, dirección, escenografía, etc. Y un productor prefiere invertir en algo más ortodoxo y más probable generador de beneficios (Méndez Moya, 2001: p. 9).

Al final sale la cuestión de los recursos económicos que se requieren para llevar a las tablas estas obras. No obstante se han creado concursos que promueven la continuidad de este género. Eduardo Quiles menciona cómo influyó en su proyecto editorial la creación de concursos semejantes en Francia:

En Francia un certamen de teatro breve que en 1983 se llamó *Concours National de l'Acte à Metz* y en 1985 pasó a denominarse Festival de *L'Acte à Metz*. Sin duda, cinco años fructíferos para la dramaturgia francesa. La experiencia de Metz pasó luego, como matiza Camp, a la ciudad de Valenciennes⁴³ (2001: p. 7).

Otra publicación relevante en el impulso de lo breve y mínimo es la *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*, cuya sede se encuentra en Albolote; se funda en 1999. La sección de dramaturgia es coordinada por José Moreno Arenas. Virtudes Serrano refiere el concurso de Premio Teatro Breve de Valladolid, (Serrano, 2004: 29) Está además, el festival de Teatro de Chiclana de la Frontera, “Premio *Rafael Guerrero* de Teatro Mínimo” y el recién creado “Certamen de Teatro Dramaturgo José Moreno Arenas” en su vertiente de mínimo y breve.

Si bien el recorrido que hemos realizado en torno a la categoría de teatro breve y mínimo da cuenta de cómo estos conceptos poseen vitalidad en los espacios teatrales actuales: sea en la edición, la representación y/o la recepción, interesa proponer el concepto de teatro hipertextual para referirnos a estos materiales; considerando que más que la extensión mínima o convencional, la dramaturgia actual en España posee rasgos de carácter estructural que permiten un acercamiento de forma global, en donde los elementos que abajo mencionaremos aparecen de manera constante en los trabajos de los dramaturgos y, en específico, de Moreno Arenas.

⁴³Quiles cita los siguientes trabajos de Adré Camp. *El Teatro Corto en Italia. Art Teatral*, 2000; “Una experiencia de teatro breve en Francia: l'Acte de Metz”. *Art Teatral*, 1992; y, “La historia de las obras de diez minutos.” En *Actors Theatre de Louisville. Art Teatral*, 1996.

4.5 Teatro hipertextual en la escena actual.

La dramaturgia abordada se halla inserta en los nuevos lenguajes y códigos hipertextuales; ya en la introducción hemos dedicado un espacio para desarrollar estos puntos; Aarseth se cuestiona qué es la literatura hipertextual; parafraseándolo nos preguntamos: ¿qué es el teatro hipertextual? Parece válida la respuesta para ambas inquietudes: “una nueva manera de organizar [la obra literaria], de tal manera que pudiera ser leída en una secuencia seleccionada por el lector, en lugar de seguir la propuesta del autor” (Aarseth, 2006, 94).

Textos dramáticos y representación teatral van acordes con la significación que adquiere el destinatario en el proceso comunicativo de la creación teatral. Estamos frente a espectáculos pensados para provocar la voz y la acción del receptor. No quiere decir esto, que en momentos anteriores, el autor o el director no tuvieran en cuenta a su destinatario; la diferencia reside en que ahora estos suelen tener una posición activa, reflexiva, analítica frente a la información que reciben; mientras que en otras épocas se les contemplaba como sujetos pasivos, receptáculos de las ideas del escritor o del director de la escena. No había más expectativas que recibir el aplauso al concluir el espectáculo.

Sin embargo las habilidades de los sujetos en la decodificación de los discursos se han diversificado de manera significativa en los últimos años por razones múltiples, entre otras por la cercanía entre los receptores y el lenguaje del Internet. La posibilidad que se tiene ahora mismo de entrar al ciberespacio como si fuese un escenario teatral, permite al receptor visualizar en instantes uno o varios temas de su interés; saltar de una temática a otra, revisar su correo electrónico, el Facebook, chatear, escuchar música, ver videos en el *youtube*, etc., no sólo en la realidad virtual acontece esta dinámica; en la vida cotidiana la gente dialoga a la vez que contesta el celular, manda un mensaje de texto, ve la televisión, escucha la radio, conduce el auto, realiza una actividad física o intelectual.

De ahí que en las artes los discursos incorporen estructuras complejas como las anteriores en la comunicación; algunos rasgos frecuentes en la dramaturgia actual serán: la no-linealidad, la bifurcación, lo diverso, lo discontinuo, lo fragmentario, lo aleatorio como

punto de partida, de llegada y/o intermedio, en el que se sitúe el receptor. La experimentación, por tanto, destaca como el factor central de esta espiral creadora.

El hipertexto se caracteriza por *enlaces-flexibles* que se activan a petición del usuario; este proceso se provoca en la literatura hipertextual: “sólo [por] el interés de un lector —su energía, su interés activo o una relación dinámica con el texto— [surge] plenamente este enlace” (Landow, 2009: p. 47). El destinatario toma conciencia de su independencia y posibilidades de interpretación dialógica conforme crea los *links* que le permiten ahondar en el aspecto que le resulta sugerente.

Considerando lo anterior, apuntamos a una serie de rasgos que definen la dramaturgia actual española. Mijares (2010) y Galicia (2010) consideran una serie de aspectos que dan cuenta de la estructura hipertextual en el teatro de la frontera norte de México; retomaremos su propuesta para el caso del teatro breve y mínimo que nos ocupa.

Los personajes múltiples e intercambiables. Refieren a aquellos personajes que no responden a rasgos realistas; suelen carecer de nombre propio, aparecen como: Mujer, Hombre, Político, Accidentado, Madre, Amigo, Uno, Dos, A, B, C, etc.; se acercan más a los personajes tipo que al héroe o la heroína de las grandes géneros: comedia, tragedia, drama. Pueden aparecer de forma polifacética, jugar diversos roles: Madre, Hermana, Hija, Amante, Vendedora, etc. Una de sus riquezas es que al dejar un amplio abanico para los juegos semióticos de la indeterminación, los espectadores pueden identificarse con uno u otro, con todos o con ninguno. “Los personajes de la dramaturgia virtual proceden de miradas distintas que van a dar la posibilidad de plantear una estructura irradiante” (Galicia, 2010: 14). Cada uno de ellos puede contener múltiples significados y emitir cada uno de ellos de forma simultánea como haces de luz que se dirigen en distintas direcciones.

La intertextualidad. Emerge en el momento en el que el lector establece crea el *link* entre el discurso que lee o escucha y otros diversos. Puede ser que haya una cita textual, que aparezca un personaje traído de otros textos, o que se cree un vínculo con otros discursos históricos, políticos, científicos, etc. La presencia, de esos fragmentos que tienden puentes de significación entre dos o más discursos, adquiere un matiz peculiar, al sumarse o conjuntarse la información, hay condiciones para que emerja otro significado a partir de la

dialéctica que se ejerce en este proceso interpretativo. Moreno Arenas mediante mínimos guiños al lector crea estos links con Ionesco, por ejemplo en *La cantante*.

Lo polisémico. La interpretación depende del receptor; si éste es un sujeto vacío, en los términos de Jenaro Talens (2000), cada ocasión en que se le presenta enfrentar un texto, tendrá que recurrir a su horizonte de expectativas para aprehender su sentido y otorgarle el que surge de su reflexión. Cada persona que se enfrente a la obra teatral hará su lectura que puede o no ser coincidente con la de otros. Margit Frenk, en entrevista radiofónica, sostenía que cada época y cada lector nuevo tiene una interpretación que ofrecer de *Don Quijote de la Mancha*; si bien existen lecturas acuciosas de Cervantes, esta novela adquiere el status de clásica porque acepta la interpretación individual y colectiva de cada época. *El progreso* (2003) de Moreno Arenas dialoga con *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II* de Beckett y a la vez nos adentra a la discusión del concepto *progreso*.

La multifocalidad. “Una mínima anécdota se ramifica en función de las distintas versiones” (Galicia, 2010: p. 16). Los significados en la interpretación dependerán de la perspectiva que se asuma al deconstruir la información. El dilema que se expone en una representación, será leído de forma distinta dependiendo de quién lo observa y desde que posicionamiento lo hace. No será igual en una situación de violencia ser el victimario o la víctima. No es el interés entrar aquí a analizar la obra de Moreno Arenas, pero una de sus obras que es pertinente para ejemplificar este punto es: *El accidente*. No se percibe la realidad de la misma forma si se es el Accidentado o el empleado público cuya jurisdicción por milésimas de centímetros impide apoyarlo, dado que ya no está en su jurisprudencia o si se es el reportero de televisión, o el político en busca de un voto o un sacerdote. Cada microfragmento corresponde a un nodo teatral.

El perspectivismo. La pluralidad de voces que convergen en el escenario o texto se asemejan a los *talk show*, en donde cada participante expone su visión frente a los acontecimientos.

El videoclip. El texto teatral incorpora la: “discontinuidad, simultaneidad, retrocesos, fragmentación, etc.” (Galicia, 2010:17) de los videoclips. Los discursos y las acciones pueden sucederse con el vértigo de las imágenes de un videoclip; la simultaneidad

de escenas se presenta a la vez en el escenario; las historias se fragmentan, no se conoce el antecedente ni el consecuente de ellas, se nos ofrecen como breves flashazos, imágenes instantáneas, que es al lector a quien corresponde interpretar, darle un sentido o diversos sentidos o mantener la información en esta forma discontinua. Esto permite que las obras de Moreno Arenas se puedan intercalar en espectáculos como *The Perfect Human*, *Urgencias (textos de José Moreno Arenas)* o *Esto es lo que hay...* espectáculos representados por Teatre´ves Teatro, bajo la dirección de Carmen Ruiz-Mingorance⁴⁴.

Las estructuras irradiantes. “El término irradiante parte de las asociaciones que el cerebro humano establece como líneas de pensamiento que se disparan a partir de un número infinito de datos” (Galicia, 2010:17). La información que los textos irradiantes ofrecen emerge como haces de luces que se disparan hacia distintas direcciones, siguiendo un tópico, una idea, una imagen; la recomposición del todo corresponde al receptor, será éste quien interprete y reorganice lo expuesto.

Lo fractal. “Figura que mantiene su forma aunque se le cambie la escala” (Galicia, 2010:17). En matemáticas corresponde a las imágenes que de la naturaleza recibimos en microfragmentos o macrofiguras, las cuales permiten observar cómo al reproducirse las formas, se mantiene una estructura semejante entre ellas. Si se observa el reverso de la hoja de una planta cualesquiera que sea, tendrá una línea principal a partir de la cual se ramifican otras nervaduras; lo mismo acontece por ejemplo con la forma de las venas y las arterias del cuerpo humano; con las figuras que el oleaje deja sobre las arenas de la playa o el viento en las dunas de los desiertos. El teatro refleja en los dilemas humanos que ofrece esa posibilidad de fractalidad, de continuidad de las formas, de las ideas, de las problemáticas que afectan a los seres humanos con independencia del cronotopo que lo defina.

La teoría del caos. La realidad se caracteriza por su discontinuidad, complejidad y diversidad. La dramaturgia no escapa a estas estructuras, no hay en la experiencia humana y su percepción de lo humano la posibilidad de establecer visiones lineales, de causa y efecto continuados, de predictibilidad absoluta. La complejidad de las relaciones humanas se halla

⁴⁴ El análisis de estas propuestas teatrales, las analizaremos en el capítulo décimo primero.

signada por estos elementos; por tanto el teatro al indagar en lo humano expresa en su lenguaje: discurso, acción, corporalidad, escenografías, manejo de luces, etc., esa diversidad.

El *tiempo*. La no-linealidad, el manejo no cronológico, no continuo del tiempo en el relato se torna uno de los elementos constantes de esta dramaturgia; su presencia no aparece marcada por las manecillas de un reloj, sino por la percepción, la subjetividad de los personajes. Por tanto la unidad de tiempo que exige el canon literario para la dramaturgia queda en otro tipo de propuestas teatrales. *El ciclista* de Moreno Arenas, no indica ni época, ni momento de la acción. Hay una atemporalidad en los trabajos de este autor que se convierte en uno de sus rasgos significativos.

La *convención teatral*. Las propuestas actuales rompen con la exigencia de las tres unidades canónicas: tiempo, espacio y acción. Establecen como punto de partida la connivencia entre el receptor y el espectáculo. El texto o el escenario ofrecen una realidad ficcional, virtual, posible dentro de mundos posibles; por tanto, si el personaje enuncia que se halla flotando en las olas embravecidas del mar, el receptor asume la posibilidad mientras sea pertinente para lo que se plantea en el texto o la representación. No se exige la literariedad, el receptor confía en el otro, comparte su ficción.

El *dilema humano*. Otros elemento que podemos agregar, será lo que Mijares denomina dilema humano, entendido como: “acepción plural de duda filosófica, de pregunta auténtica que supone y admite diversidad de opciones” (Mijares, 2011). Los personajes no se guían más por el conflicto, prorrumpen la duda cartesiana; esa necesidad de hallar una respuesta personalísima a un problema humano prevalece en esta dramaturgia. En ese periplo se colocan en un cronotopo irradiante, los caminos, las opciones que transitan en micro décimas de segundos son tantas, que el personaje en un cerrar de ojos puede recorrer todos los tiempos y espacios que el aleph borgiano le sugiere. No van estos trabajos tras la verdad absoluta, entreveran lo complejo, lo diverso, tal como es la concepción de lo humano actual.

Lo *dialógico*. La pluralidad de voces se convoca en estos materiales dramaturgicos, siguiendo a Mijares. No llegan a un cuadrilátero preparado para un enfrentamiento; se

insertan en el escenario de las perspectivas múltiples, no dicotómicas, no monológicas, no simples, no fútiles. Van tras un concierto de visiones dialécticas, en donde la visión *a* en conjunto con la visión *b* promueve la emergencia de la visión *c*; a la vez ésta en conjunción con las anteriores u otras visiones propicia la emergencia de la visión *n*. Por tanto las imágenes que pueden representar de forma visual este proceso son las pinturas de Escher, en las que una forma geométrica puede reproducirse *n* veces, sin perder su carácter innovador y estético.

La mínima anécdota. La historia que sustenta la acción dramaturgica no va tras el origen, desarrollo y desenlace de la problemática de los personajes; centra su atención en un instante de la vida cotidiana de estos seres envueltos en dilemas humanos. Ese momento crítico se asemeja a un rizoma; un fragmento del todo que no incorpora el antes ni el después; que condensa la intensidad de la fuerza de un continuum humano.

El lenguaje hipertextual. Mijares observa que el teatro actual va tras la “virtualización del texto y la virtualización de la lectura” (Mijares, 2010: 30) Esto implica la posibilidad de que el lector/receptor no retorne al texto; surgirán *links*, ligas, enlaces entre los diversos *nodos*, *nódulos* o *fragmentos* que lo constituyen. Esos elementos mínimos lanzarán la red hacia otros discursos, y estos a otros, así hasta donde al lector le interese llegar. Estos discursos aparecerán como ventanas en el ciberespacio, una enlazará a la otra y así sucesivamente.

Los rasgos enunciados, queda dicho, los apunta Mijares para el caso de la dramaturgia mexicana, pero bien pueden aplicarse a la dramaturgia española actual, sobre todo si nos referimos al teatro en su formato breve y mínimo. El dramaturgo que opta por estos formatos de lo breve incorpora en sus textos estas estructuras hipertextuales, de forma consciente o inconsciente, logrando que receptor contemporáneo cree de inmediato el *clic* con la propuesta del autor.

4.6 Otras dramaturgias excluidas, teatro breve de mujeres

No podemos cerrar este apretado recuento sin referirnos a una de las complejidades de la literatura contemporánea; por ello, relevante es acotar lo que Virtudes Serrano (2011) viene

trabajando de tiempo atrás, la revaloración de la dramaturgia escrita por mujeres en la España contemporánea; la marginación del teatro breve y mínimo de los cánones tradicionales ya de por sí es censurable en el contexto de un nuevo milenio (tras la historia del siglo XX con el avance de tantas reflexiones filosóficas y acontecimientos histórico-sociales, entre ellos el feminismo en su vertiente activista y teórica); allí quedan enclavadas autoras de la relevancia de una Carmen Resino, a quien Serrano insiste en anotar la pertinencia de divulgar (2004, 2010). Otra investigadora que va por la misma línea es Patricia O'Connor. El trabajo del colectivo teatral *Las Marías Guerreras* no se queda atrás en este compromiso feminista-político, así mismo la Asociación de Autoras Españolas.

No es poco el recorrido que en este subtema posee hoy por hoy; sin embargo no deja de ser descalificada la literatura feminista cuya temática central es la problemática de las mujeres desde una perspectiva feminista o de género. Baste citar a Morales y Marín, cuando comenta el texto *No men land* de Itziar Pascual, y entra en el debate de la dramaturgia de mujeres. Leemos: “Ahora hablo de una mujer y yo creo que el arte –me lo argumenta una gran escritora y amiga, Carmen Laforet– no tiene sexo sino categoría” (2001: p. 13). López Mozo también aborda el tema:

Aunque con distinto entusiasmo, otras autoras se han subido en los años finiseculares al tren del teatro breve. Algunas lo hicieron buscando vías eficaces para difundir su discurso feminista. Para otras, no militantes de esa causa, su interés estaba en reclamar para la mujer creadora el papel que le corresponde en una sociedad que tradicionalmente la ignora. En uno y otro caso, sus afanes acabaron desembocando, ya en este siglo, en la creación de asociaciones que encauzaran y dieran mayor proyección a sus aspiraciones, como la recién citada *Las Marías Guerreras*, creada en 2001, a la que seguiría, en 2005, *Dones en Art*, en la Comunidad Valenciana. Su labor a favor del teatro y de otras manifestaciones artísticas ha sido, sin duda, importante, pero para muchas la escritura dramática no ha pasado de ser una herramienta o un medio (2011: p. 144).

Entre las autoras que han incorporado el teatro breve a su creación reconoce a Margarita Reiz, Antonia Bueno, Laila Ripoll. Tema que da mucha tela de donde cortar.

5 La transgresión, el teatro hiperextual

El gran teatro, de todas las épocas,
ha nacido de la rebelión.

José Monleón

5.1 Del teatro convencional al mínimo

¿Podemos hablar, a partir de una didascalía, de una obra dramática? M. del Carmen Bobes ubica las acotaciones como textos secundarios, a excepción del uso poético o narrativo que algunos autores les han otorgado, refiere a Valle Inclán, entre otros (1997: p. 296). Desde este punto de vista, los diálogos corresponden al discurso principal que se materializa en el escenario a través de los parlamentos de los actores.

La dramaturgia española actual ofrece textos en los que tan sólo aparece una didascalía; es el caso de algunas obras de José Moreno Arenas, compiladas en el volumen *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (2003), en el que integra diecinueve trabajos de este tipo y cierra con otro dialogado. ¿De qué modo se integran estos materiales a las consideraciones de Bobes? ¿Las didascalías del autor granadino son teatro?

Al acercarnos a la dramaturgia actual en la península española destaca la diversidad en las propuestas teatrales; se editan y representan obras en formato largo, breve y mínimo; textos que siguen el canon a la par que de los que van por la línea experimental. Se aprecia que la pluralidad signa los albores del siglo XXI. En ese universo, las obras didascálicas constituyen una variante más del teatro, que son tal porque responden a la convención teatral.

Hemos abordado antes la inserción del teatro breve y mínimo en los inicios de este nuevo siglo; nuestra propuesta se ha centrado en señalar que estos materiales se distinguen, más que por su extensión, por su estructura hipertextual; la cual incorpora los lenguajes concisos actuales, en equilibrio con el umbral de recepción que la dinámica de vida impone a las personas.

Hasta entrado el siglo XX, la vida cotidiana favorecía que las actividades de recreación y culturales, como el teatro, abarcarán varias horas e incluso días. En cambio, en las últimas décadas la diversificación de actividades en las que se ve inmersa la gente se ha multiplicado, mientras que el tiempo de ocio se ha reducido; lo cual implica receptores cada vez más selectivos; al disponer de horas, quizá minutos, las personas optan por lo breve, lo mínimo. Considérense los videoclips, los cortometrajes, la comunicación en redes sociales, en las que el *twitter* acepta sólo 140 caracteres. Esta dinámica favorece, a la vez que exige, individuos activos, quienes a partir de elementos que sugieren, simbolizan o interconectan con otros, se ocupen de hallar sus propias interpretaciones a la información que recibe. La dramaturgia de Moreno Arenas se inserta en este contexto: dinámico, ágil, cambiante, diverso.

Las investigaciones en torno a la obra moreniense han destacado sus cualidades de crítica social; en este sentido, Méndez (2001) denomina la dramaturgia breve del autor como “pulgas dramáticas”, por la agudeza de lo dicho y la polivalencia de lo sugerido. Gabriele (2009a, 2009c) lo designa “teatro para reflexionar”, “teatro relámpago”, “teatro flash”. Sáinz-Pardo (2010) se refiere a este teatro como las “formas del compromiso ético”. Sánchez Trigueros lo llama “teatro de humor inteligente”. Orozco (2010) alude a un “teatro de humor y compromiso social”.

Se enfatiza, además, la capacidad de síntesis del autor. Los libros o publicaciones que compilan esta propuesta son: *13 Minipiezas* (2001) *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (2003), *Trilogías mínimas* (2005), *Pulgas de hotel* (2010) y la edición bilingüe *Dramatics Snippets / Pulgas dramáticas* (2010), la “Trilogía mínima de pulgas del hotel” (2010 / 2011), *El deseo* (2011c, inédita) y *Las olas* (2013); además interesa contar con el teatro breve del autor⁴⁵, que mirado desde la teoría de los géneros dramáticos, en particular desde la semiótica teatral, nos permite entrar a la discusión de lo que Virtudes Serrano denomina la *otra dramaturgia* (2004).

⁴⁵ Cfr. Anexo 13.3.

Los trabajos didascálicos de Moreno Arenas han generado la inquietud de explicar sus rasgos dramaturgicos; entre los académicos, resalta el acercamiento a este teatro gestual por parte de John P. Gabriele, quien ha dicho al respecto: “es difícil hablar de equilibrio e interacción de elementos cuando se trata de una escasez de estos mismos. Sin embargo, hay teatro y hay drama” (2009b: p. 198).

Al diálogo anterior, sumamos la propuesta de este trabajo. Si bien los textos de Moreno Arenas destacan en el teatro español actual por su brevedad, humor y mirada crítica; sostenemos que sus obras se distinguen, de forma especial, por ser estructuras hipertextuales: fractales, rizomáticas, polisémicas; desde las cuales se vinculan a la convención teatral, al condensar dilemas humanos que se conectan con otros, creando una red, a la manera de las páginas del ciberespacio, en donde los receptores pueden detenerse y explorar sus múltiples posibilidades de interpretación y/o desplazarse a otra obra-nodología y de ésta a otra y/o retornar a las anteriores. Los textos didascálicos del autor granadino, se hallan en este conjunto; incorporan los elementos de los lenguajes contemporáneos (fragmentación, intertextualidad, entre otras), sin perder de vista que su propósito es crear la convención teatral.

Es evidente que el corpus aquí estudiado se destaca por su capacidad de concisión; más que desarrollar los dilemas humanos, sugiere su complejidad; responde, de esta forma, a las dinámicas actuales en las que se desenvuelven los posibles receptores; en las cuales se manifiestan los imperativos de una cotidianidad en la que los individuos diversifican sus actividades y el tiempo que dedican a ellas. La polifonía discursiva se entreteje en esta praxis social.

5.2 Signos semióticos de teatro mínimo

Interesa adentrarnos en el teatro breve y mínimo de Moreno Arenas, ya sea gestual o dialogado, en donde exploramos los signos semióticos que se potencian a partir de su estructura hipertextual, lo que sostiene la diversidad de interpretaciones que favorecen los textos.

Bobes (1997) refiere que al teatro suele destacar de los otros géneros literarios por el uso del diálogo tanto en su vertiente textual como escenográfica. Sin embargo, al haber formas dramáticas que carecen de este rasgo, surgen problemas teóricos y metodológicos que abordar, es el caso del teatro gestual de Moreno Arenas. Si fuese lo primero, es evidente que estos materiales deberían quedar fuera de los estudios referidos al drama.

Mas, la semiótica teatral nos permite abordar la pluralidad en el conjunto denominado dramaturgia y teatro; nos movemos pues en las fronteras de la multiplicidad de los discursos dramatúrgicos. De ahí la utilidad del objetivo principal de esta ciencia: “estudiar todos los sistemas de signos que pueden dar sentido a una obra” (Bobes, 1997: p. 299). Bajo el paradigma de esta ciencia, surge, de entrada, la discusión respecto a si se debe considerar el texto dramático o si habría que centrarse en el espectáculo teatral.

Tadeusz Kowzan sugiere que: “los resultados más interesante se obtienen (...) cuando el análisis semiológico de un espectáculo estudia a fondo la base textual, y cuando el análisis de un texto dramático tiene en cuenta la realización escénica, virtual y/o efectiva” (1997, p. 246). Aquí vamos a tomar la punta de la madeja por el texto y la discusión respecto al valor suplementario o principal que tienen las didascalias en el texto dramático. Es evidente que apostamos por el valor de teatralidad que éstas poseen desde la lectura o el *performance*. La misma Bobes agrega: “el drama es representable directamente” a diferencia de la poesía o la novela que para llegar al escenario requieren de una adaptación (1997, p. 246).

Si para algunos teóricos como Ingarden (*apud*. Bobes, 1997: p. 302), las acotaciones atañen a un discurso secundario, que corresponde a la función pragmática o funcional del texto, Bobes agrega que:

[Dicho discurso] se dirige al director de escena o a los mismos actores, y desaparece, como lenguaje verbal, en la representación, siendo sustituido por signos de sistemas semióticos muy diversos: trajes, movimientos, objetos, decorado, etc., aparte de los paralingüísticos y quinésicos que exigen la realización de los diálogos (1997: p. 296).

La autora destaca la relevancia que esta información adquiere en la puesta en escena; diríamos que favorece que “el texto dramático literario es (...) polivalente semánticamente” (1997: p. 302).

De lo anterior surge el problema ya señalado arriba. ¿Qué sucede con los textos didascálicos, dejan de ser teatro por esto? Pongamos por caso el aporte de Samuel Becket, quien nos lega *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II*. Insistimos, en estas obras se hallan los elementos de la virtualización del teatro. Los receptores, especializados o no, vislumbran los aspectos mínimos para una posible puesta en escena. El texto es pre-texto para la representación.

El teatro breve o mínimo, didascálico o dialogado, suele verse como un mero ejercicio académico de las escuelas de dramaturgia, para que los involucrados en crear textos/espectáculo se fogueen y no como una propuesta estética en sí misma. Marie-Clarie Romero se pregunta: “¿qué sucede cuando la palabra ha desaparecido y con ella, el discurso principal, es decir los diálogos?” (2003: p. 8). La investigadora responde que emerge una nueva forma de creación dramática: las didascalecturas, en los términos de Issacharoff. De ahí, defiende que lo específico de este discurso recaerá en “su aspecto comunicativo y semiótico” (*idem.*) Pero, ¿cuáles son esos elementos? Romero agrega:

La función melódica será una de las características de estos textos breves (...) el dramaturgo explota simultáneamente el canal gestual y el canal sonoro para resaltar el aspecto visual (2003: p. 9).

La investigadora sugiere un entramado de signos que se entrelazan para bordar el espectáculo teatral desde el texto literario que Moreno Arenas nos ofrece. Ella destaca el elemento “visual esperpéntico”.

Si bien es verdad que el texto dramático, en su aspecto literario, no materializa estos canales en una lectura en silencio —como la entendemos en términos tradicionales—, no quiere decir que en el imaginario, el lector no las actualice acorde a su horizonte de expectativas. Si el texto sugiere determinados sonidos o gestos, el receptor tendrá ciertos referentes con los cuales dar sentido al discurso que se le ofrece, logrando de esta manera

aprehender la unidad semántica de la obra. Desde la mirada de Moreno Arenas para conseguir lo anterior, lo central de una obra es el conflicto teatral:

El teatro sobre todo nace del conflicto: habiéndolo, hay teatro (...) ¿Qué se pretende con el teatro mínimo? Crear un fogonazo. Preguntarse, si soy capaz en un abrir y cerrar de ojos de comunicar algo que sea realmente teatro. (Báez, 2010)

¿Pero qué entender por este aspecto central dramático? Veltruský nos ofrece una definición:

La tensión entre los contextos semánticos, que no se puede liquidar absorbiendo uno de ellos a todos los demás, provoca el conflicto dramático que se desarrolla en el tiempo: cada uno de los sujetos se esfuerza, mediante una presión sistemática, por cambiar las actitudes de todos los demás sujetos, de modo que los contextos semánticos expresados por esos sujetos no se opongan a su propio contexto (1997: p. 36).

El teatro gestual del autor granadino deja de lado los diálogos, ofreciendo los signos semióticos que permitirán a los receptores interpretar las obras, como queda dicho.

Desde la propuesta que sustenta este trabajo, consideramos que, estos textos sin palabras parten más que del conflicto, de dilemas humanos: “mínima anécdota o cifra fractal de desarrollo” (Mijares, 2010, p. 27); lo que permite que desde su aspecto rizomático (instante, sinécdoque) ofrezcan los elementos para ser representados. El teatro hipertextual al incorporarse en el abanico de las dramaturgias actuales, dialoga con el canon, fragmenta las posturas dicotómicas: esto es teatro, esto no lo es.

Los textos mínimos de Moreno Arenas, desde su estructura hipertextual, van tras el reconocimiento de la pluralidad en el ámbito de la creación teatral. Desde este ángulo, transgreden las miradas hegemónicas que norman la creatividad; colocan en la mesa de la discusión la necesidad, de una vez por todas, de reconocer que coexisten en nuestro aquí y ahora (como en el de todos los tiempos y espacios) una multiplicidad de posibilidades en la escritura y representación teatral.

A decir de Bobes, además de estudiar desde la semiótica la fábula, los personajes, el espacio, el tiempo y el discurso lingüístico en el texto dramático, importan dos tipos de discursos: el diálogo y las acotaciones. Agrega:

El texto principal [diálogos] es de carácter literario y lo realizarán verbalmente los actores en la representación ante el público, traduciendo a signos paralingüísticos o quinésicos las acotaciones que están en el texto escrito, y las que se derivan del sentido del diálogo, aunque no hayan sido explicitadas directamente. El texto secundario tiene un carácter funcional, no artístico (1997: p. 296).

Sin embargo la estudiosa prefiere ocuparse en el texto dramático escrito de dos aspectos: el texto literario y el texto espectacular. Destaca las propuestas experimentales, tales como la eliminación del discurso por parte de Beckett; si bien, no desarrolla este punto, de ello desprende dos preguntas que aquí nos permiten apuntar a nuestro eje:

1. *¿El texto solo es teatro? / ¿La representación sola es teatro?*
2. *¿Es posible una obra (primero en el texto y luego en la representación) sin fábula? / ¿Es posible un teatro sin personajes? / ¿Es posible un teatro sin coordenadas de tiempo y espacio? / ¿Es posible un teatro sin lenguaje verbal?* (Bobes, 1997: 298; el subrayado es nuestro.)

Sin ahondar en las posibles respuestas a cada una de ellas y retomando los trabajos de Beckett y de Moreno Arenas, tan posible es un teatro sin palabras, que los textos del primero se han convertido en obras universales por la relativización de la deixis; lo mismo sucede con los trabajos del autor granadino.

5.3 Un teatro sin palabras

Moreno Arenas ha explorado tres caminos en la dramaturgia: el teatro largo, el breve y el mínimo. La crítica ha documentado este transitar del autor. Méndez Moya considera que el dramaturgo ha vivido una evolución al peregrinar del formato convencional hasta lo que Marie-Claire Romero (2003) denomina didascalecturas, apuntadas antes.

Varias son las denominaciones que ha recibido este teatro del autor granadino: suspiros dramáticos, minipiezas dramáticas, didascalecturas, miniteatro; el más difundido es el de “pulgas dramáticas”, acuñado por Méndez Moya; término con el cual el autor mismo se identifica:

Género sintético que reúne unas características propias, no cerradas. En virtud de ellas, yo denomino “pulgas dramáticas” a las que componen este tipo de teatro. ¿Por qué pulgas? Pues porque el bichito de marras y la obra de arte teatral coinciden en algunos de sus rasgos esenciales: pequeñez de tamaño, brevedad de extensión; ambas “saltan”, o pueden hacerlo,

en la mente del receptor; *son molestas, si no dolorosas, por su mordedura o picotazos a determinadas mentalidades y posturas vitales*; por lo general, suelen ser graciosas. La palabra, su fonética lo es, y el ser que definen, también... (2001: p. 10; el subrayado es nuestro).

El crítico incorpora el término para la antología *13 Minipiezas* (2001) de Moreno Arenas; entre ellas sólo una responde a lo que más adelante explorará el autor con profundidad: la estructura didascálica. Nos referimos a *El chanquete (primera parte de la Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito)*. Son textos de una extensión de entre uno y cuatro folios; creados a lo largo de dos décadas. El volumen abre con *El tranvía*, escrito en Milán el 28 de octubre de 1980 y cierra con *El encuentro*, Albolote, 3 de agosto del 2000.

A la inversa de esto, el libro titulado *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* acuna veinte obras, de las cuales solo la última mantiene la forma de diálogo. Estos materiales poseen un curioso y aparente fortuito origen:

Una tarde mientras esperaba a Marie-Claire Romero tracé en una servilleta *La gata*. Pensé que eran unas notas para desarrollar más adelante. Al mostrársela a Marie-Claire, ella opinó que era un texto acabado. Más tarde me reuní con José Rienda, opinó de forma parecida. Es más, me propuso que escribiera veinte textos bajo el mismo formato para publicarlos (Báez, 2010).

Este es el principio de uno de los trabajos más sorprendentes del teatro contemporáneo español. Una aparente casualidad, un fortuito encuentro con dos expertos en la obra del autor el día en que *el duende* inspira la creación. Pero también es la suma de una experimentación escritural desde los comienzos del teatro de Moreno Arenas. Pudiera sorprender que ya en 1985, Sánchez Soto, en el prólogo a *La mano / La oposición* escribiese:

Pero... ¿quién es José Moreno Arenas? (...) un incansable buscador de formas de expresión para la escena.

La característica que más me ha impresionado del teatro de Moreno Arenas es la capacidad de síntesis. Me atrevo a afirmar que *podría este dramaturgo escribir una obra de teatro — con todo lo que lleva consigo— en una página*. (1985: p. 10; el subrayado es nuestro).

Nada más lejos en aquel momento del imaginario del autor, escribir un texto mínimo; sin embargo, cuenta Moreno Arenas, la lectura temprana de Beckett, del teatro clásico español y el teatro grecolatino esperaban el momento propicio para emerger. No es que el autor haya leído al dramaturgo irlandés y buscarse emularlo. No. La influencia se asentó y dio sus frutos, más de una década después. Ahora, los textos más conocidos del granadino son los breves y mínimos.

Hemos señalado que destacamos la dramaturgia de Moreno Arenas por su estructura hipertextual, dado los juegos semióticos que se dinamizan a partir de los aspectos que tanto en el intra como en el extratexto ubican estos materiales en consonancia con los lenguajes contemporáneos; a partir de los cuales se crea el *link* entre el texto literario y/o espectacular y sus receptores. Los estudios que, en torno a estas obras mínimas de Moreno Arenas, se pueden consultar son diversos; no obstante, no existe un trabajo exhaustivo entorno a ellas. Intentaremos incorporar los aportes de críticos e investigadores así como nuestra perspectiva respecto a estos materiales.

5.4 Ausencia de la palabra, teatro gestual

Bobes refiere que en el teatro nos enfrentamos a signos movedizos, los cuales emergen del texto y se integran al espectáculo dependiendo de cada lectura (1997: p. 320). El teatro de Moreno Arenas responde, como lo hemos dicho antes, a una red de signos que se intersecan para crear la semiosis individual y colectiva de sus trabajos. Diversos autores han hecho referencia a aspectos tales como: los títulos, los personajes, los objetos, los animales, la alegoría, el humor, lo grotesco, el esperpento, los elementos escatológicos, la violencia física y verbal que ejercen sus personajes, etcétera. (Carmina Moreno, John P. Gabriele, Orozco Vera, Sáinz-Pardo); también es constante el interés por explorar la metateatralidad (Doll, Moreno, Orozco, Linares, Sáinz-Pardo); casi ninguno deja de referirse a la crítica social que encierra la obra del autor (Delgado, Moreno, Orozco, Gabriele, Sáinz-Pardo, Méndez Moya, Bueno, Hodge, Sánchez Trigueros.)

No obstante queda pendiente ver cómo se borda la polisemia en la síntesis, la brevedad, lo mínimo; esta es una de las tareas de las que ahora nos ocuparemos, siempre en relación

con los sentidos semióticos de la obra, en donde apreciamos la complejidad de las relaciones de poder, en las que se hallan insertos los personajes.

5.4.1 *La gata, origen de lo mínimo*

Siendo *La gata* el primer texto didascálico que abre *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* valdrá la pena detenernos en él. Señalemos que es la primera obra escrita bajo estas características en la dramaturgia del autor. Integra, en gran medida, los elementos lingüísticos y semióticos que se reiteran en los demás textos de esta índole. En ella, asistimos a la lucha de poder entre lo que representa la Gata y la Torre, personajes de la obra. El sentido rizomático que cada uno de ellos incorpora, permite a los receptores la relación con el texto a partir de su horizonte de experiencias. Las posibilidades de significación se incrustan en la complejidad, por lo cual la síntesis convoca a polisemia.

Los adjetivos, que definen a los personajes, refuerzan la posibilidad de la brevedad textual, a la vez potencian los sentidos que cada personaje ofrece; favorecen el planteamiento del dilema humano. La Torre “inexpugnable” se contrapone a la Gata “provocadora” e “ingenua”. La posibilidad de desplazamiento de la Gata se puntea con la inmovilidad de la Torre. Asistimos al derrumbamiento de la Torre mediante las estrategias de sensualidad de la Gata, que acaba transformándose en la sombra de una silueta femenina.

Al partir de los mecanismos del poder, desarrollados, por Foucault y los postulados de De Lauretis respecto a las tecnologías del género, se aprecia cómo se crea una relación de fuerzas entre ambos sujetos (Torre y Gata) en el texto. Lo masculino en la cultura occidental se entrelaza con una larga historia de abuso y control sobre los subalternos, sea esto por cuestiones económicas, sociales, de raza, de género, religiosas o ideológicas. Si bien la Torre domina el entorno e impone su presencia (léase patriarcado), la Gata utiliza su micropoder para resistirse a la imposición del otro, e incluso para derrumbarlo. Se da, por tanto, un juego de poderes. Las posibles interpretaciones de la ruina del patriarcado, a partir de las habilidades, argucias y conocimientos del personaje femenino, quedan incorporadas en este texto.

Desde otra mirada, bajo los mismos marcos teóricos, la Torre podría representar al poder en abstracto o algún tipo particular, por ejemplo el político. Después del 11 de septiembre del 2001, la Torre queda vinculada necesariamente al poder que ha ido acumulando la primera potencia económica mundial: EUA. El texto podría ser visto, desde la intertextualidad⁴⁶, como una interpelación a los Estados imperialistas, dictatoriales, antidemocráticos. Parece anunciar que nada es absoluto, el poder económico y político que ostentan un grupo de naciones en perjuicio de la mayoría del orbe, no es inamovible.

La gata podría sugerir que lo construido por *el hombre civilizado* puede ser deconstruido, derrumbado; hay posibilidad de exhibir “el cadáver de un hombre”, como sucede en el texto; siendo el Hombre metáfora de la hegemonía, llámese patriarcal, económica, militar, política o de cualquier otro tipo. José Monleón se pregunta:

Si un personaje actúa de forma distinta a la que marca la norma, podría parecer que está incitando a los espectadores a que hagan otro tanto. ¿Cómo encarar el problema? ¿Pueden los personajes elegir sus decisiones y rebelarse contra los comportamientos establecidos sin sentirse culpables? En esa pregunta es donde el teatro encuentra su grandeza (Monleón, 2010: p. 3).

¿Cómo es que la obra sostiene múltiples interpretaciones? Mirado desde las estructuras hipertextuales se denota que la polisemia, el perspectivismo y el relativismo configuran al texto abierto, en el que predomina la interpelación del receptor, para que éste formule preguntas e indague respuestas, acordes a su deixis. Si nos apoyamos en Veltruský pareciera que no hay duda al respecto:

La base de la construcción semántica del drama es la pluralidad de los contextos semánticos: en el drama se van desarrollando al mismo tiempo varios contextos semánticos (al menos dos) y cada unidad semántica que aparezca como componente de cualquier contexto se incorpora inmediatamente en todos los demás contextos (1997: p. 34).

Las consideraciones anteriores permiten evidenciar que las didascalecturas poseen los elementos necesarios para ser consideradas teatro (literario y espectacular). Las unidades semánticas se tornan aquí polivalentes. Tejen el dilema humano y agregan un desenlace sorpresivo en la obra. Da la impresión que el autor sigue a Procházka en estas ideas: “una obra literaria debe ser autónoma y, considerada en sí misma, debe satisfacer el requisito

⁴⁶ Considerando que los vínculos semióticos de una obra se establecen con todo tipo de discursos, no exclusivamente literarios.

der ser *poética* (entendido que) el lenguaje de la poesía debe ser creado *artificialmente* para que funcione estéticamente” (1997: 62).

Al dialogar con Moreno Arenas (Báez, 2010, 2011c), señala que una de sus preocupaciones es la revisión minuciosa del texto. Al ser obras breves, se ocupa de elegir las palabras que le permitan sugerir más que desarrollar las ideas en sus trabajos. El maestro de las greguerías dramáticas, como lo denomina López Mozo, corrobora la opinión de otro de sus críticos, Manuel de Pinedo, quien anota: “El teatro es palabra, pero... (...) En *El chanquete*⁴⁷ hay dos personajes que no dicen ni una sola palabra. He aquí el mérito del autor granadino, nacido en Albolote: que no se echan en falta los diálogos” (2001: p. 74).

Antes hemos destacado que Moreno Arenas posee algunos títulos de teatro largo; uno, *Te puedes quedar con el cambio, muñeca* (2008), muestra la habilidad del autor para crear un trabajo de extensión amplia. Sin embargo, insistimos en que su teatro, con independencia de la extensión, posee una estructura hipertextual, la cual favorece los procesos intra y extratextuales, dimensionando las posibilidades de comunicación entre la obra y el receptor. Gabriele asevera el rasgo “subversivo y transgresor” de estos materiales:

Como todo autor posmoderno, Moreno Arenas reinventa la teoría de la expresión estética oponiéndose a las normas establecidas, pero no abandona las esencias encapsuladas en ellas. Sus *pulgas dramáticas* no son obras que se puedan juzgar de acuerdo con las categorías y expectativas tradicionales; *son textos que buscan nuevas reglas y nuevas categorías y que obedecen a distintas expectativas*. Son piezas intencionalmente subversivas y transgresivas, en el mejor sentido de los términos. Se trata de un teatro que deriva su razón de ser y de hacer artístico de la contestación de las prácticas tradicionales y de la participación del lector-espectador en el propio acto creativo (Gabriele, 2009b: p. 199, el subrayado es nuestro).

Desde la lectura del hipertexto, esas “esas nuevas reglas y nuevas categorías” se hallan en la posibilidad de que el lector establezca un “acceso interactivo a cualquier cosa desde cualquier parte” (Vilariño y Abuín, 2006: p. 17). De donde, los elementos mínimos de las

⁴⁷ Incorporada en la “Primera parte de *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*”, en *13 Minipiezas* (2001). Esta obra ofrece como fecha de composición el 14 de agosto de 1999, en Florencia. Se aprecia cómo ya en el inconsciente o tal vez en el consciente del escritor iban forjándose los cimientos de lo que es uno de sus aportes centrales: el teatro gestual. Cfr. Anexo13.3 para ver la ficha bibliográfica de este texto.

obras ofrecen una mirada crítica de los dilemas humanos que se entrelazan en los textos. Ya los títulos de las obras corresponden a signos lingüísticos con sus correspondientes connotaciones históricas, sociales, culturales, etc. Éstos no sólo tienen la peculiaridad de ser símbolos (*La gata*); sino de introducir micro-realidades sociales de la vida cotidiana que no suelen ser visibilizadas en los espacios escénicos o textuales. Otro de los especialistas, sintetiza los aportes del autor en los siguientes términos:

Su teatro (el de Moreno Arenas) se define en virtud de unas características fundamentales: reconocibles e identificables en sus pulgas: brevedad en la acción y su desarrollo, mantenimiento de lo imprescindible, desarrollo textual alegórico, situaciones límite —extrapolables a actos cotidianos—, ataque frontal y virulento contra los preceptos de la sociedad burguesa, distancia del realismo y proximidad al disparate, multiplicidad temática, personajes “tipo” desprovistos de individualidad (Méndez Moya, 2001: pp. 10-11).

Otro aspecto, relevante para la concisión, corresponde a la construcción de los personajes. En palabras de José Monleón:

El teatro vale la pena cuando nos hace sentir la libertad del personaje y su capacidad para afrontar las opciones de que dispone (...) la liberación del personaje es un tema vital en el teatro moderno. Quizá deberíamos entender que detrás de cada personaje, sujeto a unas determinadas circunstancias, hay una persona, *que se debate silenciosamente en el interior del personaje* (2010: pp. 3-4; el subrayado es nuestro).

Mientras en el caso de la dramaturgia convencional, los personajes pueden mostrar una diversidad de facetas, en el teatro breve, pero sobre todo mínimo, sólo aspiran a enunciar sus rasgos simbólicos, metafóricos. Proponemos que cada uno constituye un rizoma, nodo o lexía; es un fragmento del todo que al interconectarse con otros rizomas, nodos o lexías, a voluntad del lector, diversifica sus significados posibles.

Un rasgo de los personajes, del teatro de Moreno Arenas, corresponde a su posibilidad de ser entes intercambiables, otro elemento de la estructura hipertextual. Si bien hay un predominio de figuras masculinas en estos materiales frente a un mínimo de personajes femeninos, hay otros que carecen de marcas de género (Actor 1ª., Actor 2º.). Los directores que han representado las obras del autor han cambiado el sexo del personaje, sin por ello alterar los significados del drama, en virtud a que los lectores hallamos en estos materiales dilemas humanos universales.

Los personajes morenienses corresponden a la multiplicidad propia de lo humano, existe en ellos lo diverso, lo múltiple. De ahí que permitan explorar el vacío en el que la sociedad contemporánea se mueve, a partir de los modelos impuestos por la hegemonía. Si bien los temas que integra el dramaturgo pueden enumerarse más o menos con exhaustividad, interesa destacar que lo hipertextual en este teatro adquiere las mismas posibilidades que cualquier otro discurso artístico. No hay límite alguno. Así responde a la pregunta de Gabriele sobre los temas constantes en su obra:

Escribo sobre lo que me rodea. Llevo a mis piezas lo que le sucede a la gente de la calle, lo que piensa el ser humano y no se atreve a decir, lo que el hombre de la calle exige a los demás pero es incapaz de hacer él mismo por miedo, pereza, falta de iniciativa, hipocresía (...) en mi teatro denuncio los abusos del poderoso, las corruptelas del político, las miserias del ciudadano medio (2009a: p. 276).

Los textos mínimos, abordados desde la perspectiva foucaultiana, exploran los mecanismos de las relaciones del poder hegemónico, a la vez que permiten vislumbrar las pistas de los contrapoderes o micropoderes que interpelan a la autoridad. Abordan la discusión de la estructura y desestructuración del poder hegemónico, monológico.

Entre los recursos discursivos que aparecen en los textos podemos citar el relativismo, el humor, el sarcasmo, los juegos de contrarios. Por ejemplo, en *El exhibicionista* se parte de los prejuicios vinculados con el cuerpo y su desnudez; sin embargo, mediante la ambigüedad y el humor, la obra incorpora otras posibilidades de sentido. El protagonista aparece: “(Embutido en una mugrienta gabardina que le llega a los pies)” (Moreno, 2003: p. 61). Cuando el personaje abre la gabardina ante el público, el extrañamiento formalista se actualiza, dado que nos enfrentamos a otro tipo de exhibicionismos: la presunción social y/o económica de la gente enajenada por el consumismo.

Al considerar los textos del autor andaluz como obras hipertextuales, cada una de ellas acepta una diversidad de interpretaciones, con base en las posibilidades de interconexión que las distinguen. Por ejemplo, *Las raíces* (2003) expone el dilema que viven los tres personajes al trasladarse de un modelo cultural a otro; la identidad de los

sujetos se ve condicionada por los mecanismos de la disciplina y la biopolítica, en términos de Foucault:

[La biopolítica del poder] procura regir la multiplicidad de hombres en tanto que ésta multiplicidad puede y debe resolverse en cuerpos individuales, a los que se puede vigilar, adiestrar, utilizar y eventualmente castigar (Foucault, 1998, p. 196).

En esta obra, la boina y el sombrero de copa aparecen como íconos de un antes y un después. El intercambio de estos elementos por parte de los personajes, Paisanos 1.º, 2.º y 3.º, puede aludir a la imposición que los modelos de pensamiento unilaterales exigen a quienes migran de un ambiente rural a otro urbano; estos individuos, en su condición de cuerpos individuales son vigilados y adiestrados. El panóptico lo ejerce no sólo el Estado, sino las personas comunes, quienes asumen este rol como una acción *natural*, desde la actitud acrítica para cuestionar los supuestos idiosincráticos.

Al intercambiar los personajes la boina por el sombrero de copa, desechan sus raíces culturales, renuncian por tanto a la memoria, a su microhistoria. La estructura abierta e intercambiable del texto alude a una interminable serie de Paisanos, que denuestan de sus orígenes para trastocarse individuos que olvidan en un momento la conciencia de sí mismos y engrosan la masa indiferenciable. *Las raíces* podría referirse a quienes cambian de estafeta política, de acuerdo a intereses materiales, más que ideológicos; desde ese posicionamiento, como lo señala el texto: “(...El nuevo trío, muerto de risa y apunto de rodar por el suelo, señala a un perplejo Paisano 4º. Cae el Telón)” (Moreno, 2003, p. 63). Como se aprecia las lecturas pueden ser múltiples. Antonio Sánchez Trigueros aborda el asunto del sistema de signos en los textos mínimos de Moreno Arenas anota:

Observamos cómo en sus obras la propuesta se concentra fundamentalmente en tres sistemas de signos, todos ellos naturales: la mímica del rostro, los gestos y los movimientos [...] Después habría otro sistema que Moreno Arenas utiliza, prácticamente, en todos los textos: los accesorios. Como he dicho antes, es el ejemplo de la escoba, el periódico, las gafas, el móvil, etc. (2012, en prensa)

Los accesorios, como destaca Sánchez Trigueros, se tornan centrales en la semiótica de estas obras; constituyen signos lingüísticos, culturales, históricos que permiten una interpretación; desde lo hipertextual, cada objeto juega el rol de un nodo, es decir condensa

información que se despliega a voluntad del receptor, quien relaciona los signos del texto y de esta forma diversifica las posibilidades dialógicas de estas obras.

5.4.2 Trilogías mínimas

Uno de los problemas a los que se enfrenta el teatro mínimo es a la casi imposibilidad de ser representado de manera autónoma en un escenario, de ahí que el autor haya optado por integrar algunas de sus didascalecturas en trilogías mínimas. Ante la inquietud de conocer la motivación de esta decisión, la respuesta del autor refiere el propósito de facilitarle las cosas a los grupos de teatro que se interesan por sus obras. Por ello en el 2005a, en la *Revista EnteRíos* edita una selección de siete trilogías mínimas⁴⁸. Todas ellas publicadas y la mayoría representadas. Lo curioso es que —nos apunta el autor— cuando los grupos deciden montar sus minipiezas eligen las obras de acuerdo con criterios muy diversos.

La posibilidad de seleccionar los textos desde distintas perspectivas, considerando de nueva cuenta sus rasgos hipertextuales, refieren a sus rasgos rizomáticos. Cada obra posee independencia y es susceptible de ser intercambiable, en consideración a la mirada del lector. Recuérdese lo mencionado respecto a que cada texto equivale a una venta del ciberespacio que establece un *link* con otras ventanas (obras).

5.5 El teatro mínimo dialogado

Los trabajos citados a lo largo de esta investigación focalizan la mirada en el teatro gestual arriba abordado; mas se deja de lado que el concepto “pulgas dramáticas” lo acuña Adelardo Méndez Moya para referirse al volumen *13 Minipiezas* (2001). Doce de ellas recurren a la estructura del diálogo para indagar en los dilemas humanos, al igual que la vigésima del volumen *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*. Si bien la mayoría posee una

⁴⁸ *Trilogía mínima de la torre inexpugnable (La gata, La serpiente, El perro); Trilogía mínima de la caída rápida del telón (La escoba, La escobilla, El cepillo); Trilogía mínima del cuarto poder (La noticia, La televisión, El titular); Trilogía mínima de la pícaro sonrisa (Las gafas, La agenda, El exhibicionista); Trilogía mínima del malafollá del acomodador (La propina, El acomodador, La linterna); Trilogía mínima del mínimo teatro (El móvil, El payaso, La cantante).*

extensión de hasta cuatro folios, otros textos dialogados del autor como las *Trilogías mínimas* o las *Pulgas de hotel* llegan a ser más amplios.

Aquí vale la pena incorporar la discusión respecto a la extensión de lo mínimo. Moreno Arenas se pregunta si obras como *El cuchitril*, que llegan a tener más de cinco folios pero menos de diez, aun entrarían en esta categoría. Si bien, la amplitud textual ha sido un parámetro que define al teatro breve; en este trabajo apuntamos a los lenguajes actuales que sintetizan la información, considérese la estructura de los *twits* (140 caracteres), los *post* de *Facebook*, los mensajes en *WhatsApp*, en el móvil, los correos electrónicos, etcétera. Prevalece el discurso rizomático en todos ellos, es decir son fractales que se interconectan con otros fractales.

La hegemonía suele preocuparse desde el canon literario por asuntos como la extensión; inquietud que desde la teoría del hipertexto queda rebasada, ya que importa focalizar lo diverso, lo múltiple en el arte, en el teatro, incluyendo las formas tradicionales del teatro.

De ahí que, la discusión centrada en si un texto elaborado a partir de una didascalía y/o un diálogo breve es o no teatro, resultan irrelevante. Si los textos favorecen la convención teatral, no hay más que pedir. Dentro del universo de opciones que ofrece la dramaturgia actual, los textos breves parten de una premisa central: la condensación, la síntesis; son obras que sugieren, connotan, aluden, siendo el receptor quien se ocupa de llenar los amplios espacios de indeterminación que entretejen los textos.

Morales Lomas define el teatro de Moreno Arenas como *un teatro de insinuaciones y sugerencias*, en lo que denomina *la alegoría del asombro* en el ámbito cotidiano (2010: p. 9). Consideramos que con independencia de páginas más / menos los textos que el autor ha dado a conocer bajo este rubro se apoyan en esa capacidad de sugerir, de enunciar entre líneas, de ofrecer un texto abierto, un documento hipertextual.

Uno de los materiales que representan esta cualidad puede ser *La sugerencia. (Salida escénica por peteneras)* (2001). La obra incorpora dos personajes: Presentador y Concursante. El espacio escénico aparece marcado como un estudio de televisión, en donde

aparece en el fondo el nombre del concurso: “El juego de las sugerencias”. De nueva cuenta los objetos (un sombrero cordobés, una guitarra y una silla de anea) crean el con-texto y la intertextualidad con otros discursos (el cante flamenco) y de esta forma con la historia de un pueblo (español-andaluz), que alude a la historia pasada y futura de la humanidad. El uso de la parodia, el sarcasmo, la relativización ambigüedad otorgan al texto posibilidades semióticas universales.

La obra crea un *link* desde la hipertextualidad, recurre al conocimiento previo de los receptores; ellos identifican la estructura de los concursos de televisión. Formato desde el cual se toma un instante de la complejidad humana, signada por los modelos de la hegemonía. Los individuos se aprecian seres determinados por el mercado de consumo. El aturdimiento en el que hallan no es gratuito. La hegemonía crea las condiciones para la prevalencia de la alienación social e individual, para que las personas respondan a las exigencias de los otros.

La sugerencia, considerando los elementos de la bio-política foucaultiana, permite estudiar los muñones del poder. El escenario muestra a un sujeto anónimo que representa a la humanidad sujeta, dominada por los intereses de Estados que responden a los mecanismos del neoliberalismo, la globalización económica.

Un concurso televisivo en apariencia *inocente, trivial*, en el que se pide representar a la humanidad, se torna un discurso filosófico a los receptores. Ante la pregunta, quién es: “¡El ser humano...!” (2001: p. 69), el Concursante ejecuta su interpretación y nos lanza tres hondos: “¡Ay...! ¡Ay...! ¡Ay...!” continuados en el texto; el universo hermenéutico se instaure en el receptor. Esa queja honda, dramática, profunda se dispara en distintas direcciones.

García Teba califica este material como: “minipieza de lo existencial simbólico. Existencial por el asunto y el tono, que presentan una absurda, pesimista y hasta grotesca visión de la condición humana” (2001: p. 67). Agreguemos, con Foucault, que esta condición humana se ve determinada por las normas de la hegemonía. Lo humano, desde este matiz, conlleva los resultados de los mecanismos de la disciplina y las tecnologías del yo. Los individuos no responden a una voluntad individual, ésta se ha definido a partir de

los intereses de quienes ostentan el poder económico (mismo que establece los otros poderes). La obra concluye con una acotación en la que se hermana a los personajes en el sentimiento y la visión que sobre lo “humano” denota el texto: “(El Presentador y el Concursante lloran desconsoladamente. Abrazados, salen del escenario. Cae el telón)” (2001: p. 67).

Los demás textos que forman parte de lo mínimo dialogado suelen aparentar la misma ligereza que el teatro gestual; sin embargo cada uno de ellos requiere un tratamiento específico para analizar sus elementos estéticos y éticos. Sólo referiremos aquí a *La pena*, procurando ahondar en las consideraciones previas. Señalemos que teatro es y solo es el de la escena con todos sus atributos. El texto es pre-texto para la representación.

*La pena*⁴⁹ (Foto, 2) es uno de los textos más logrados del autor en cuanto a la estructura dramática; Gabriele concluye: “las obras de Moreno Arenas tienen todos los elementos que se asocian con textos teatrales más largos: conflicto, verosimilitud, catarsis, causalidad y causa y efecto” (2010: p. 86). Si bien la organización interna del texto puede plantearse de esta manera; aquí, agregamos, esta obra, al igual que las otras del autor, parte del dilema humano; en ella, el Hijo se debate en la duda cartesiana. Frente a la petición de la Madre de transgredir los valores éticos que guían al personaje masculino, el protagonista se enfrenta a un esquema socio-ideológico que lo impele a responder a sus intereses materiales, exigiéndole el distanciamiento con la ética que guía su actuar profesional. La hegemonía busca los mecanismos para *disciplinar* a los individuos.

Elementos que se suceden con rapidez y sorpresa; dando pie a una de las acciones recurrentes del teatro hipertextual: la participación del receptor (el público). Una de sus tareas será desentrañar la discrepancia entre la Madre y el Hijo para decodificar la tensión con la que abre el texto/representación. Leemos:

⁴⁹ Cfr. En el Anexo 13.4 de este trabajo la ficha bibliográfica de la obra; destaca por su vitalidad en el escenario y en publicaciones.

ACTO ÚNICO

El escenario carece de decoración.

(La MADRE, a lágrima viva, no encuentra consuelo ante su Hijo.)

Madre: ¡Ay, Dios mío...! ¡Qué pena más grande...!

Hijo: Pero, mamá yo...

(... Y acude presto a consolar a su Madre, que rechaza los abrazos de aquél.)

Yo no pretendo ofenderte.

Madre: ¡Calla, mal hijo...! (2001: p. 116).



Foto 2. Rodríguez, M.^a Dolores (2010). Juan Vinuesa y Carmen Hernández en una escena de *La pena*, durante la representación del espectáculo *Urgencias* en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España, junio) por Teatre'ves Teatro y con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance.

Los conceptos madre-hijo en un contexto lingüístico como el anterior nos colocan en una práctica discursiva de fácil reconocimiento: una disputa. Las lágrimas de la madre poseen en la cultura occidental una carga simbólica: sufrimiento, impotencia, dolor ante las injusticias cometidas hacia los hijos; sólo que aquí, sabemos que es el Hijo quien provoca el sufrimiento de la Madre.

Conforme se sucede la discusión, la información de la identidad de los personajes sufre un fuerte trastoque. La *verdad* que aparenta la primera parte de la obra se torna pantanosa. Las descripciones del llanto de la Madre van derrumbando esta otra “Torre”: “verraquera de inútil contención.”; “(La Madre es un surtidor de lágrimas.)”; “(Lágrimas y más lágrimas de cocodrilo.)”; “(... Y arranca otra verraquera.) [En el fondo parece que oímos a Julio Cortázar en “Instrucciones para llorar”].

El receptor ya no posee los hilos de la madeja; estos se tornan escurridizos, sorprendidos, absurdos, grotescos, paródicos, esperpénticos, violentos, inusuales. El final sorprendente e inesperado por consecuente nos deja sin habla. Presenciar el matricidio en escena lanza remembranzas a *La familia de Pascual Duarte* de Cela. Ya aquí va delineándose una cierta interpretación del texto.

Jenaro Talens propone que “desde la perspectiva dialógica (...) un texto no *dice* nada, sino que responde a las preguntas que se le hacen” (2000, p. 14; las cursivas son del autor). Es evidente que uno de los retos semióticos del dramaturgo es propiciar la duda en sus receptores. La *verdad* con mayúsculas se desmorona. El icono Madre se mueve de sus márgenes. Cruza la frontera de los sistemas de significación establecidos. La Madre ya no corresponde tan sólo al individuo femenino con el que se tiene un parentesco biológico o social. La Madre puede ser interpretado de diversas formas: gobierno, patria, partido político, institución social (cualquiera que ésta sea) en donde la corrupción se instaure. El símbolo de protección que implica el concepto madre desaparece; en su lugar se sobrescribe el de abuso, autoritarismo, intransigencia, ambición, egoísmo.

El Hijo, presionado por la Madre (que bien puede ser Padre)⁵⁰ se ve impulsado a trastocar los valores universales y religiosos: no matarás, respetarás a tu madre y a tu padre. La Madre alimenta la oscura boca de las cárceles españolas: Picassent, Alcalá-Meco, Yeserías y Carabanchel. El Hijo, atípico personaje social en su rol de Ministro, ofrece un rostro no propio del imaginario social: un individuo incorruptible. El acoso de la figura materna concluye por convertirlo en infractor, en matricida. El personaje femenino cual figura goyesca se torna una devoradora de sus propios hijos, tal como lo sugiere esta obra. Paco Téllez escribe acerca de esta obra:

La reflexión intrínseca, no exenta de complejidad, que nos propone Moreno Arenas no ha necesitado de la pomposidad de un drama histórico, en donde los grandes personajes deambulan por una escenografía de cartón-piedra, sino todo lo contrario: “el escenario carece de decoración” (2001: pp. 113-114).

El crítico insinúa en su lectura una diatriba ácida al gobierno español, pero que puede ser cualquier otro, de ahí la universalidad de Moreno Arenas. Todo a partir de oraciones cortas, rápidas, escurridizas. A manera de acercamiento, parece demostrado el ganado lugar de este teatro dialogado (o a veces monologado) en la dramaturgia contemporánea.

Antes de cerrar este apartado es necesario aludir a los últimos aportes del autor en este género de lo mínimo, nos referimos a su *Trilogía mínima de las pulgas de hotel: El problema, El ménage à trois y El fantasma* (2010). Textos en los cuales el autor mantiene la estructura dialógica; discute e interpreta algunos de los temas candentes en nuestro presente: en la primera, la injerencia del Estado en la vida privada y el ejercicio de la sexualidad masculina (y de paso femenina) —que con Foucault da para un amplio análisis; la discusión en torno a la edad adecuada para que las mujeres ejerzan sus derechos sexuales y reproductivos; aquí interpela el autor la polémica desatada en la última versión de la Ley de Reproducción Sexual y Reproductiva y de la Interrupción Voluntaria del Embarazo en España, aprobada en el primer semestre del 2010. Atañe al punto cuarto del artículo 13, del

⁵⁰ Sería muy interesante una puesta en escena, en la que este personaje fuese caracterizado como andrógino, borrando los rasgos de género y dejando al descubierto la alegoría de quien busca dictar la conducta de los otros, pero sobre todo que busca la transgresión a los valores universales, humanistas para el provecho personal.

Capítulo I, en donde se autoriza a las mujeres de 16 y 17 años para la interrupción voluntaria del embarazo, con algunas limitaciones.

Al conversar con Moreno Arenas acerca de esta obra, responde que la motivación central al escribirla es ofrecer su punto de vista respecto a las decisiones políticas que surgen al calor de una coyuntura en la que se actúa de forma “políticamente correcta” con el propósito de hacerse o mantenerse en el poder un determinado grupo; agrega que desde su perspectiva, es necesario interpelar incluso los discursos y las prácticas que nacen de los más próximos (Báez, 2010). Los receptores podemos o no coincidir con la mirada del dramaturgo, pero de lo que no se duda un segundo es de la mirada crítica del autor, que subyace en el texto.

El texto *El fantasma*, juega con sus receptores, los desorienta. El género de lo fantástico se sugiere desde el título de la trilogía como de la minipieza. De nueva cuenta el texto a sus receptores. Uno de sus personajes favoritos: un político es expuesto ante el público en la privacidad de una habitación de un hotel; los juegos lingüísticos acentúan el ridículo de este personaje; el Cliente (político) refiere a El Empleado que la denominación correcta ahora es: servidor público.

El hombre se hospeda allí, dado que al día siguiente dará un discurso acerca del gran fantasma (parafraseando) que recorre al mundo en la primera década del siglo XXI, pero que lo persigue desde sus orígenes: la crisis económica. De nueva cuenta el humor, lo grotesco, la parodia emergen en esta obra y dan como resultado ser parte de ese teatro de urgencias, difícil... de digerir que ya distingue la dramaturgia del autor y que está llamado a ser llevado a la escena.

5.6 *La cantante*, de didaslectura al escenario teatral



Foto 3. Rodríguez, Ma. Dolores (2010). Carmen Ruiz-Mingorance en una escena de *La cantante*, durante la representación del espectáculo *Urgencias* en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España, junio) por *Teatre'ves Teatro* y con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance.

Veltruský señala que al poner en escena un texto dramático las acotaciones desaparecen, emergiendo blancos en el texto que serán llenados por medios no lingüísticos; pero esto no puede ser arbitrario, agrega: “durante esta trasposición, por más precisa que sea, el significado sufre varios cambios y toda la construcción semántica de la obra se reorganiza” (1997: p. 39). ¿Hasta dónde la reelaboración mantiene la fidelidad semántica con el texto dramático, hasta dónde ofrece —desde la interpretación del director y/o actores— otras connotaciones en la representación?

*La cantante*⁵¹ es uno de los textos llevados al escenario por la compañía Teatre´ves Teatro, dirigida por Carmen Ruiz-Mingorance; partamos de la puesta en escena que nos propone para explorar algunas de las interpretaciones que sobre el texto se han vertido o pueden ofrecerse. Para iniciar, consideremos las palabras de Moreno Arenas:

Yo procuro en el teatro mínimo, en las pulgas dramáticas, contar una historia; pero a la vez, ser respetuoso con el director, incluso con el actor, quienes también son creativos. ¿Por qué ellos, a la luz de un pequeño texto que yo le doy, no van a ver en esa historia una chispa y sin tergiversar lo que yo digo en el texto, enriquecerlo? Como lo hace Carmen Ruiz en el tema de *La cantante*. La actriz entona una canción, porque así lo decide la directora, pero en ningún momento contradice el texto.

Lo que sí debe quedar claro es la reflexión a que da lugar la obra: trata de que estamos detrás de Dioses con pies de barro, nunca mejor dicho; vamos tras el mito; pero nos damos cuenta que son personas como nosotros, con los mismos problemas; lo único que hacen allí para encandilarte es una representación, ni siquiera son ellos mismos. Salen a dar el pelo, en realidad están haciendo teatro. Cuando la actriz se queda a solas en el camerino, comienza a actuar como es realmente; ante el espejo no tiene a quien engañar, ya impresionó a su público, ofreció una imagen de lo que no es. El mundo vive a través de esta gente: “Yo quisiera ser cómo...” Pero se trata de que el ser humano se encuentre a sí mismo. (Báez, 2010)

El dramaturgo ofrece en estas palabras su interpretación de la obra; desde su mirada, la protagonista representa un papel en el escenario que no corresponde al de su vida privada; considera que las personas suelen moverse en dos esferas: lo que en realidad son y lo que

⁵¹ Para este punto tomamos como referencia: la representación realizada el 29 de junio de 2010, formando parte del espectáculo *Urgencias*, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, por Teatre´ves Teatro y Nada Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance y Eduardo Gutiérrez, durante la celebración del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”. Cfr. La ficha histórica de esta obra en el Anexo 13.3.

aparentan ser. La protagonista se muestra una en el escenario, mientras que en el interior del camerino al despojarse de la máscara, mira en el espejo a quien en realidad es. En la intimidad, no hay engaños, la actriz se halla ante sí misma.

Veamos la lectura que de la didascalia realiza Ruiz-Mingorance; presenta en el escenario a una mujer que despliega *sus encantos femeninos* ante el público que la aclama; quien al arribar al espacio privado del camerino se despoja de la imagen de triunfo, conforme se desprende de varios postizos: peluca, pestañas, dentadura, etcétera.

Ruiz-Mingorance añade en los espacios de indeterminación los elementos que constituyen su texto espectacular. Los elementos de teatralidad que la directora identifica en la obra dramática, los lleva a la escena mediante diversos sistemas de signos: escenografía, gestualidad, accesorios, maquillaje, sonido, etc., que se entrelazan en la representación. El conjunto de ellos da como resultado la paráfrasis que del texto realiza Ruiz-Mingorance.

La puesta en escena integra una serie de semas dirigidos al espectador; por un lado, la ausencia de decorado en el escenario⁵²; si en un teatro es complejo que el espectador se aísle de la realidad concreta para establecer la complicidad con la propuesta de ficción que se actualizará en el escenario, en un espacio sin las condiciones óptimas, pareciera difícil de lograr la convención teatral.

El texto inicia con esta acotación: “El escenario carece de decoración”; enseguida comienza la didascalia en donde se contiene la mínima anécdota que sustenta la obra, el tiempo y el espacio de lo representado. Leemos: “(vestida con traje largo de lentejuelas, inicia su actuación musical la Cantante. *Play-back*. Cuando finaliza, saluda, aplausos grabados...)” (2003: p. 69).

La directora decide que la actriz arribe al escenario por una de las puertas del salón de seminarios, mientras de fondo se escucha la música de la pieza que interpretará la protagonista; el vestuario, indicado como “traje largo de lentejuelas”, es traducido por un

⁵² Interesa anotar que la representación se realizó en la sala de conferencias de la UNED, sin que se haya realizado una intervención específica en el espacio para la puesta en escena.

vestido largo, de color amarillo, entallado, con los hombros descubiertos y el escote pronunciado; la dirección intenta dotar al personaje de una gran carga erótica, sensual; a través del maquillaje se intenta reforzar esta imagen: pestañas alargadas, profundas, negras que resaltan la blancura del cuerpo y del rostro, una boca carmesí que insinúa deseos contenidos. El autor no especifica la canción que entonará el personaje. La directora selecciona el bolero *Quizás, quizás, quizás*⁵³, de Osvaldo Farrés e interpretado por Sara Montiel.

El texto continúa: “(...Como si se encontrara sola en su camerino, extrae la dentadura de su boca y la guarda en una cajita; le toca el turno a los párpados; más tarde a la peluca rubia...)” (Moreno, 2003: p. 69). La Cantante (cfr. Foto 3 y 4) deja atrás la figura arrolladora que presenta antes; con paso cansino se derrumba en la silla del camerino (sugerido por las luces proyectadas en la pared). Desde ese cobijo privado, se *desnuda* ante los espectadores, se muestra tal cual es. Bachelard en su *Poética del espacio* nos dice que el interior de la casa (habitación) se considera como el lugar de protección; sin embargo, en la representación se deja al personaje ante la indiscreta mirada de los otros (público). Ruiz-Mingorance ve un personaje decadente, esperpéntico.

⁵³ Siempre que te pregunto / que, cuándo, cómo y dónde / tú siempre me respondes / quizás, quizás, quizás. // Y así pasan los días / y yo, desesperando / y tú, tú contestando / quizás, quizás, quizás. // Estás perdiendo el tiempo / pensando, pensando / por lo que tú más quieras / ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo? // Y así pasan los días / y yo, desesperando / y tú, tú contestando / quizás, quizás, quizás. / Por lo que más tú quieras / ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo? // Y así pasan los días / y yo, desesperando / y tú, tú contestando / quizás, quizás, quizás. // La canción y la letra datan de 1947.



Foto 4. Rodríguez, Ma. Dolores (2010). Carmen Ruiz-Mingorance en una escena de *La cantante*, durante la representación del espectáculo *Urgencias* en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España, junio) por Teatre'ves Teatro y con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance.

La obra, por otra parte, puede leerse desde los marcos teóricos de Foucault, como un cuestionamiento a las estructuras del poder hegemónico de la sociedad de consumo actual, globalizante. La Cantante como sujeto social se ve orillada en el escenario a responder a los supuestos paradigmas de éxito y belleza que la estructura económica requiere para obtener ganancias de los cuerpos; sobre todo de aquellos que responden al concepto de femineidad con posibilidades de mercantilizar. El personaje se enviste de una identidad determinada desde el valor de cambio.

Una vez concluida la representación, la protagonista —en el camerino— se desprende de la identidad impuesta a través de los postizos (peluca, pestañas); en ese ámbito privado podría darse la posibilidad de que la mujer vea ante el espejo la imagen astracanésca que ha representado antes, se desprenda de ella para rescatar el valor de uso de sí misma.

Si la obra se lee a través de la mirada de hipertextualidad se aprecia que tanto texto como espectáculo favorecen múltiples interpretaciones; por un lado las ya mencionados; a la vez, se puede agregar otra lectura desde lo representado. La Cantante al desempeñar el valor de cambio asignado, se inviste de una identidad grotesca, burda, sórdida; ante el espejo, metáfora de la conciencia del individuo, recupera la dignidad humana. La cara sin afeites, el cuerpo sin postizos, la identidad sin las imposiciones de la hegemonía se reconfigura desde los márgenes, desde lo liminal, lo alosemiótico.

El cuerpo femenino se construye como signo cultural. Carga significados impuestos por los intereses del mercado, del poder patriarcal, de las visiones hegemónicas sociohistóricas (en este caso occidentales). Lo femenino se determina por la mirada y el deseo del otro. Dados los mecanismos de consumo de lo femenino, sólo en la privacidad de la habitación, la máscara desaparece; la mujer calva⁵⁴, de senos no protuberantes, de estatura media, de pestañas no alargadas, ni labios bermejos, etcétera, recupera no sólo una belleza natural sino la dignidad ante sí misma. Acto de resistencia, desde el micropoder que este acto libertario le concede, ante las tecnologías del poder.

Cuando al autor le cuestiona John P. Gabriele la presencia de los objetos en *La cantante*, responde:

Los objetos, por el contrario, proliferan en mis textos. El ser humano se ahoga en su propia soledad. El hombre y la mujer necesitan comunicarse con los demás, pero hablan solos cuando descubren que viven en un mundo de sordos, recurren al monólogo cuando advierten su soledad en la muchedumbre (...) ya que el protagonista busca un “algo” adonde dirigir sus palabras, demanda una respuesta a una máquina (2009a: p. 269).

⁵⁴ Ciertamente que este rasgo es un guiño al lector para que se establezca el diálogo con Ionesco, tal como lo sugiere la didascalía del autor.

En *La cantante*, los objetos⁵⁵ no interpelan a la protagonista, dialogan con los lectores/espectadores. La actriz se mira en un invisible espejo colocado a la altura de donde se halla el público; aquí entra un juego metafórico: ¿en quién se observa la Cantante?, ¿qué imagen recibe del espejo?, ¿qué visión de sí mismos ven en el escenario los receptores? Este juego de perspectivas, sugerido, rápido, casi imperceptible se queda en los partícipes de la escena. Allí surge el dilema humano: ¿quién es la Cantante?, ¿quiénes son los receptores?: un vacío, una oquedad, una falsedad, un ser incompleto —pero no en el sentido platónico, aquí no hay otras mitades. Las fuerzas entran en un proceso dialógico, se virtualizan, ofrecen múltiples senderos, la duda cartesiana busca cobijo en los receptores: ¿quién se es frente al otro y quién frente a sí mismo?

De nueva cuenta el diálogo Gabriele-Moreno; frente a la inquietud del hispanista por lo fragmentario de los personajes del autor de Albolote, éste responde:

... No es que mis personajes pertenezcan a un mundo irreal, fragmentario e inestable (es que...) Hemos creado una convivencia basada en el esperpento, en el surrealismo, en lo grotesco. Es lo que yo llamo “el absurdo de la realidad”, concepto muy presente en toda mi obra dramática (2009a: 274).

De donde el juego de espejos nos devuelve en primera instancia lo que deseamos ser para los otros; pero la trastienda, el camerino en su insoportable soledad nos despoja de la máscara, nos desvela ante nosotros y a la vez hace lo propio con los demás. La imagen de la Cantante en esa fragmentariedad, en ese no ser, resulta un filón de sentido distinto para el receptor. Lo grotesco se acentúa cuando la actriz: “al espectador salido de la primera fila le arroja sus enormes pechos de plástico.”

Las posibilidades interpretativas continúan por la misma línea, sólo que la tensión va en aumento a partir de este elemento de teatralidad, ya sello de Moreno Arenas: la interpelación directa al lector, al espectador, al público. La materialización de la descomposición humana representada en los “enormes pechos de plástico”, reafirma la exigencia de no desviar la mirada, de tomar conciencia de la visión hegemónica que se impone a los individuos. Los receptores a partir de esta obra podrían cuestionar, analizar,

⁵⁵ Cfr. Sánchez Trigueros, 2011.

dialogar con lo dicho y lo no dicho; la libertad que la estructura hipertextual ofrece en estas obras es inalienable.

Cierra el texto con el decrecimiento del personaje: “(... por último hace disminuir su estatura –aproximadamente, medio metro– apeándose de esos rascacielos que son sus zapatos de tacón.)” La directora de Teatre´ves Teatro decide enunciar estas indicaciones en el momento en que la actriz se encuentra sentada aún en el camerino despojándose de lo que no es; con lentitud, la intérprete se va quitando una zapatilla, se soba los pies denotando cansancio y dolor a través de la gestualidad del rostro y el movimiento de las manos sobre la planta y el dorso del pie. La directora decide acentuar lo grotesco haciendo transitar a la actriz por el pasillo entre las butacas para abandonar el escenario.

Al finalizar la actuación la Cantante, desde la mirada hegemónica tiene una retirada nada digna ni trascendental. La vemos andar con una zapatilla puesta y la otra en la mano; el vestido ha perdido su supuesto erotismo al ir medio bajada la cremallera; la peluca va arrastrándose en la otra mano, mientras la actriz desaparece por la entrada del salón de seminarios de la UNED.

Visto desde otra perspectiva, la mujer recupera valía, dignidad, sensualidad y erotismo desde la otredad asumida; el margen en el que se mueve sino deconstruye al poder, al menos halla un filón en el cual moverse, sin responder a las imposiciones sociales.

Vemos cómo la directora ha utilizado el espacio escénico de tal manera que no se traicione el texto, pero a la vez que pueda ser representado en dichas condiciones. Al final la didascalía agrega: “(... Cae el telón... o lo que sea.)” En este caso, la Cantante sale por la puerta y la cierra tras de sí. El público aplaude.

El autor se vale del género de la farsa⁵⁶ para ofrecernos esta obra; la directora recupera los elementos de teatralidad que sugiere el autor y llena los espacios vacíos al interpretar el texto y llevarlo a escena de la manera antes planteada. Es evidente aquí una

⁵⁶ “La farsa es asociada ordinariamente con la idea de *comicidad* grotesca y bufonesca, de una risa gorda y de un estilo poco refinado (...) debe su popularidad eterna a una fuerte teatralidad y a una atención concentrada en el arte escénico y en la técnica corporal extremadamente elaborada del actor” (Pavis, 1998: p. 205).

de las preocupaciones centrales del autor: respetar y propiciar la coautoría del director y del actor en la representación de sus obras. Aclara Moreno Arenas:

Yo procuro en el teatro mínimo, contar una historia; pero a la vez, ser respetuoso con el director, incluso con el actor, quienes también son creativos. ¿Por qué ellos, a la luz de un pequeño texto que yo le doy, no van a ver en esa historia una chispa y sin tergiversar lo que yo digo en el texto, enriquecerlo? Como lo hace Carmen Ruiz-Mingorance en el tema de *La cantante*. La actriz entona una canción, porque así lo decide la directora, pero en ningún momento contradice el texto.

Lo que sí debe quedar claro es la reflexión a que da lugar la obra: trata de que estamos detrás de dioses con pies de barro, nunca mejor dicho; vamos tras el mito; pero nos damos cuenta que son personas como nosotros, con los mismos problemas; lo único que hacen allí para encandilarte es una representación, ni siquiera son ellos mismos. Salen a dar el pelo, en realidad están haciendo teatro. Cuando la actriz se queda a solas en el camerino, comienza a actuar como es realmente, ante el espejo no tiene a quien engañar, ya impresionó a su público, ofreció una imagen de lo que no es. El mundo vive a través de esta gente: “Yo quisiera ser como...” Pero se trata de que el ser humano se encuentre a sí mismo (Báez, 2010).

Si bien el autor en las palabras anteriores ofrece su visión acerca de *La cantante*, la obra mantiene otros tantos blancos para ser interpretados por los receptores. La obra puede interpelar al individuo en su contexto individual pero también en el social. La actriz adquiere rasgos andróginos al poder codificarse como un individuo que pronuncia un discurso para enajenarse a sí mismo y a los otros en el ámbito privado pero también en el público. Parece que podemos ligarlo a los *mass media*, a los discursos políticos, educativos, religiosos, cualquiera que sea, que posea un fondo vacío.

Entre los recursos retóricos aprovechados por el autor ya hemos señalado el asunto de lo grotesco, el esperpento para desde un discurso cargado de humor negro lograr interpelar al receptor y que éste asuma un papel activo en la interpretación y reflexión de su identidad. Otro aspecto significativo corresponde al trabajo de intertextualidad que utiliza con frecuencia Moreno Arenas a manera de guiños a sus receptores. La didascalía de *La cantante* incorpora un diálogo con el lector (avezado o no); entre guiones el autor incorpora parte de su estética teatral:

(... -¡Coño! ¡Es calva! ¿Será la que muchos andan buscando desde el estreno de Ionesco?...)

La interpelación cumple distintas funciones en el texto literario y otras en el texto representado. Apunta hacia una corriente teatral, pero más que nada al trastoque en el que la humanidad se halla inmersa en los albores del Siglo XXI; considérese la fecha de escritura de la obra: 21 de septiembre del 2002. De tal manera que no sólo es un guiño pícaro entre el dramaturgo y los concedores del teatro, además refuerza la posición crítica de lo que leemos y vemos representado en el escenario.

5.7 El teatro hipertextual, transgresión al canon

Hemos señalado antes que la dramaturgia actual, tanto en México como en España, se halla inserta en los nuevos lenguajes y códigos hipertextuales; Aarseth se cuestiona qué es la literatura hipertextual; parafraseándolo nos preguntamos: ¿qué es el teatro hipertextual? Parece válido: “una nueva manera de organizar [la obra literaria], de tal manera que pudiera ser leída en una secuencia seleccionada por el lector, en lugar de seguir la propuesta del autor” (Aarseth, 2006, p. 94). Destaca la participación del receptor, por ser quien re/organiza el discurso (textual o espectacular); la relación autor-texto-receptor se entabla de manera horizontal; la voz y la interpretación de cada uno de ellos *crea* su propia verdad, cuando entran en juego, surgen un sinnúmero de posibilidades de interacción semántica.

El hipertexto se caracteriza por *enlaces-flexibles* que se activan a petición del usuario; este proceso se provoca en la literatura hipertextual: “sólo [por] el interés de un lector —su energía, su interés activo o una relación dinámica con el texto— [surge] plenamente este enlace” (Landow, 2009: p. 47). El destinatario toma conciencia de su independencia y posibilidades de interpretación dialógica conforme crea los *links* que le permiten ahondar en el aspecto que le resulta sugerente.

La dramaturgia hipertextual responde a estructuras complejas; Cesar Morín cuestiona el pensamiento hegemónico, monolítico; considera que todos sus engranajes se encuentran en un colapso; las personas del siglo XXI, ya no confían en los discursos avalados por instituciones o Estados hegemónicos; el acceso a la información, permite, más que nunca recurrir a la duda cartesiana, indagar en las verdades a priori para hallar la

nuestra, la cual se distinguirá por un desplazamiento continuo; atrás queda la cosificación del signo (aunque en realidad nunca existió tal univocidad).

Cierto que el analfabetismo cultural adquiere un rango amplio en la brecha de las inequidades; sin embargo, en potencia existen los medios y las condiciones para romper las cadenas de las *verdades* eternas. Uno de los discursos y praxis que promueve esta reinención de la realidad y sus representaciones es el teatro, en su vertiente literaria y espectacular. Allí se encuentra la obra toda de Moreno Arenas, de manera específica su teatro mínimo o breve, al cual aquí denominamos teatro hipertextual, por las razones anteriores.

¿Qué rasgos, qué características semánticas y formales aparecen en esta dramaturgia? Siguiendo el concepto de Jenaro Talens (2000) de sujeto vacío y las reflexiones foucaultianas, partimos de la idea de que el sujeto hegemónico crea y reconfigura los mecanismos de poder para mantener su estatus; mientras que las identidades no hegemónicas, marginadas por aquel, buscan, construyen, las condiciones para su existencia; pueden o no confrontar lo hegemónico, conseguir mayor o menos presencia en un nivel ideológico, político y social; en todo caso, importa destacar que en cualquier deíxis la pluralidad existe, a pesar de que quienes ostenten el poder procure borrar lo diferente, ocultarlo, censurarlo o destruirlo.

Las obras de Moreno Arenas transitan por el sendero de lo plural, lo diverso, lo plurisignificativo; no hay caminos únicos; las posibilidades de interpretación son infinitas, en la medida de la infinitud de personas que pudieran frecuentar estos materiales. Hemos anotado algunos de los rasgos de la hipertextualidad en el capítulo teórico; aquí retomamos los aspectos señalados para analizar los textos de Moreno Arenas. Partamos de esta idea:

Un multiverso que en la incertidumbre del caos anda en pos del punto de vista del observador, esto es, un fluido multifocal y expansivo más cercano a la teoría cuántica que a cualquier otra preceptiva literaria; una *estructura hipertextual abierta a la exploración aleatoria haciendo clic* en cualquiera de los enlaces de ese cúmulo de situaciones de la realidad que son los dos libros⁵⁷ [de Moreno Arenas] (Mijares, 2011; el subrayado es nuestro).

⁵⁷ Se refiere a *Monólogos* (2005) y *Dramatics Snippets / Pulgas dramáticas* (2010).

La literatura posee una materialidad virtual, lo que acontece en sus palabras es posible dentro de la virtualización de esa realidad ficcional, su materia prima. Los textos de Moreno Arenas facilitan el ingreso de los receptores a su universo / ciberespacio semiótico a partir de la “estructura hipertextual abierta” que los distingue, tal como lo asienta Mijares.

Tomando en consideración este aspecto, analizaremos los aspectos que permiten denominar la dramaturgia del granadino como hipertextual, desde un posicionamiento crítico que (des)enmascara las relaciones de poder que se entablan en los extremos, los muñones de los sistemas de poder que entran en contacto, desde los planteamientos de Foucault.

5.8 El teatro hipertextual, discurso crítico

Si el ambiente del hipertexto en el ciberespacio se caracteriza por la multiplicidad de *links* que un usuario puede realizar en sus visitas a la realidad virtual; el teatro hipertextual posee esa misma posibilidad de interconectar la información recibida con una ya conocida o con otra a la que se arriba por las inquietudes que genera el texto leído y/o la obra representada. ¿Cómo se produce esa red de redes de significados? ¿Qué relevancia cobra para los participantes en la construcción y deconstrucción de los sentidos, desde la perspectiva de Lotman, considerando sus conceptos de lo semiosfera y lo alosemiótico?

Los aspectos que abordamos enseguida, no poseen un orden secuencial; podría muy bien iniciarse el recuento por el último de ellos, sin que se afecte la pertinencia de considerar el hipertexto como la base de las obras de Moreno Arenas.

5.8.1 La polisemia e intertextualidad.

Los textos pueden adquirir significados diversos, desde el imaginario personal y colectivo de quienes re-elaboran sus semas en el proceso de interpretación; los textos de Moreno Arenas favorecen el dialogismo con el público, porque poseen una forma abierta, polisémica; el dramaturgo parte de una estructura hipertextual que acepta la diversidad en la interpretación. Talens al abordar el problema del proceso de recepción considera que:

No se trata de transcribir el monólogo [que] un sujeto (autor) realiza a través del objeto poemático, sino de establecer un dialogo con el objeto mismo (entendido éste, a su vez, no como un universo cerrado, *sino como un momento en el devenir procesual de la red dialógica real-discursiva en que se inserta*) en la medida en que es él quien nos habla, en respuesta a nuestras interrogantes (2000: p. 26; las cursivas son nuestras).

Asumir el texto como la palabra *verdadera*; casarse con las *supuestas ideas* del autor; implica: negar la *red dialógica* a la que se refiere Talens, considerar al receptor como una especie de cesto en el que se depositan ideas que no serán cuestionadas, borrar la historia del pensamiento humano, hacer a un lado el contexto de quien se enfrenta al discurso literario o escénico.

Talens al discutir en su ensayo “Imagen y tecnología” los efectos de los *mass media* en la literatura, expresa una idea central; señala que con independencia de los aportes de las nuevas tecnologías, no se toma en cuenta que “tal vez las prácticas [de manipulación] no han cambiado más que de soportes, *pero lo que sí ha cambiado es la tipología de sujetos que se enfrentan con dichas prácticas*” (Talens, 2000: p. 368). En estos términos, habría que ahondar en los mecanismos de interpretación que poseen los receptores del siglo XXI cuando se enfrentan a los discursos culturales, en este caso, al teatral.

Si partimos de que la mayor parte del teatro breve y mínimo de Moreno Arenas se escribe y representa en la primera década del siglo XXI, se podría plantear (al menos en teoría) que estos *sujetos* poseen rasgos distintos a los de un siglo atrás; es decir, los lenguajes hipertextuales favorecen las habilidades de enlazar los semas o signos culturales que interactúan en cada obra; esto, desde el horizonte de expectativas de cada persona.

En el proceso de resignificación del texto, la intertextualidad entra al juego de la interpretación (en el sentido de reescritura). Podemos referirnos a dos obras de Moreno Arenas. *La cantante* y *El progreso*, en las que el autor establece un link con *La Cantante calva* de Ionesco y *Acto sin palabras I* y *Actos sin palabras II* de Beckett.

El progreso y *Acto sin palabras II*. Moreno Arenas reconoce la influencia de Beckett en sus textos. En ambas obras, el lector/espectador, además de la estructura didascálica, podría interpretar el cuestionamiento de los autores de expresar el sinsentido de la vida en sociedades en donde la sinrazón prevalece. Los personajes ofrecen el ciclo de la

vida: despertar-vivir-dormir (morir). Beckett coloca a sus personajes: *A* y *B*, en el interior de unos sacos; ambos son agujijoneados y salen de una especie de capullo; después de realizar actos rutinarios y hasta grotescos (gags) retornan a su saco:

De los dos personajes, el primero *A*, es lento y poco habilidoso (gags cuando se viste y se desviste), el segundo, *B*, es preciso y vivo. Por esta razón las dos acciones, aunque *B* tenga que hacer más de *A*, tienen, poco más o menos, la misma duración.

(...)

A, vestido con una camisa, sale a cuatro patas del saco, queda inmóvil, piensa, junta las manos, reza, piensa, se levanta, piensa, saca del bolsillo de la camisa un pequeño frasco de píldoras, piensa, traga una píldora, guarda el frasco, piensa, va hasta el montoncillo de ropa, piensa, se viste, piensa, saca del bolsillo de su chaqueta una zanahoria grande mordisqueada, la muerde, mastica brevemente, escupe con asco, guarda la zanahoria, piensa, recoge los dos sacos y los lleva, titubeando por el peso, al centro de la plataforma, los deposita en el suelo, piensa, se desnuda (conserva su camisa), arroja la ropa por el suelo sin importarle cómo, piensa, vuelve a sacar el frasco, traga otra píldora, piensa, se arrodilla, reza, vuelve a entrar a cuatro patas en el saco y queda inmóvil (Beckett, 2006, pp. 298-299).

El personaje de Beckett, *A*, realiza una serie de acciones que bien pueden ser una metáfora de la existencia humana; muestra un vivir sinsentido, sin mayor finalidad que una sociedad individualista, consumista y, por ende, egoísta; la cual al final de su recorrido, sólo encuentra el silencio, el vacío. A decir de Talens esta obra se halla relacionada con el cine y no sólo con el teatro. (Talens, 1979: p. 102) En su opinión la obligatoriedad de las palabras se halla en la impronta de callar. El silencio, adquiere pues connotaciones filosóficas, porque impele al ser humano a confrontarse consigo mismo. Beckett explora: “una meditación acerca de la alternativa buscada desesperadamente por la escritura beckettiana: el silencio de lo representado como forma de decirse sin la trampa o la dominación del lenguaje” (Talens, 1979: p. 115). Una propuesta parecida crea Moreno Arenas en sus obras.

Veamos *El Progreso*:

(Suenan un despertador. El Hombre, que dormía, salta de inmediato. Con la rapidez de un rayo cruza el escenario varias veces mientras –casi a un tiempo– se lava, desayuna, se viste, se peina... Sale de escena. Sin aliento vuelve. Ha olvidado algo. Recoge una cartera de enormes dimensiones y desaparece. Campanadas de un reloj. Regresa. Con más rapidez, si ello es posible, come, ojea unos papeles, se desviste, se acuesta. Silencio. Suenan el despertador. Silencio. Vuelve a sonar. Silencio inquietante. Vuelve a sonar. Silencio profundo. Vuelve a sonar. El Hombre, inerte, yace en el suelo. El despertador no deja de sonar. Cae el telón.) (Moreno Arenas, 2003: p. 45).

El Hombre agobiado por el sinsentido de una sociedad neoliberal, consumista, rutinaria, sucumbe ante esta dinámica. Su existencia se torna intrascendente, su muerte solitaria deja paso al ruido del despertador; objeto que define la rutina de los individuos, pero que no da cuenta de su existir vital. La mirada es más siglo XXI. Nos referimos a un mundo desesperanzado, en el que la sociedad conduce al mutismo como forma predominante de vida y a la muerte del diálogo como acto consecuente. El teatro del absurdo cumple su finalidad: cuestionar la imposición de las dinámicas actuales en las relaciones humanas.

La soledad del Hombre no responde a una libre elección; se halla signada por los intereses de la economía neoliberal en ascenso; depende de los procesos de consumo desaforado, que requieren la obligada incomunicación social de nuestros tiempos; la gente se aleja de sus pares, busca la cercanía a través de objetos que palian las distancias (televisores, ordenadores, móviles, tables, Ipad, etcétera). Mecanismo de control que conviene al poder hegemónico.

Pavis distingue diversas estrategias del absurdo; sugiere que una de ellas aparece como “principio *estructural* para reflejar el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la realidad” (2008: p. 20, el subrayado es del autor). Las dos obras mencionadas apuntan hacia este principio estructural. Le corresponde al receptor definir su coincidencia o distancia con una sociedad de esta índole.

5.8.2 Los personajes múltiples e intercambiables.

“Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo [...] Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales” (Deleuze-Guattari, 2006, p. 13). Se puede considerar que los personajes de Moreno Arenas son cada uno de ellos un rizoma; se distinguen por la posibilidad de permitir establecer *links* semióticos, acordes al horizonte de expectativas de los receptores.

El que la mayoría carezca de un nombre propio, los convierte en semas abiertos; cualquiera de nosotros puede ser o identificarse con: Mujer, Hombre, Palmera, Automóvil,

Abrigo, Inspector⁵⁸; Caminante 1º, Caminante 2º, Ciclista⁵⁹; Fontanero, Esposa, Periodista, ... Y la valiosa colaboración de un fotógrafo⁶⁰; Presentador, Concurante, Actor mudo⁶¹; Padre, ...Y la valiosa colaboración del hijo pequeño⁶²; Presentador, Concurante⁶³; Externo, Interno⁶⁴; Operario, Espectador, ...Y la valiosa colaboración del león Indalecio⁶⁵; Instructor, ...Y la valiosa colaboración de un grupo de hombres y mujeres⁶⁶; Primero, Segundo⁶⁷: Madre, Hijo⁶⁸; Diálogos, Muditos, ...Y la valiosa colaboración de la esposa de Diálogos⁶⁹.

Gutiérrez Carbajo destaca cuatro modalidades discursivas para el teatro breve: el discurso dialogado, monologado, narrativo o épico y didascálico. Parte de la idea de que este teatro puede ser concebido como un sistema dentro de otro sistema, en donde “el sistema lingüístico constituido por el discurso autorial y por el de los personajes, con sus funciones sintácticas y sus valores semánticos, reclama un marco pragmático para constituir el hecho teatral como sistema general” (2011, p. 159).

Ese marco pragmático, al corresponder a una realidad virtual, además es susceptible de enlazarse con otras esferas semióticas, a la manera de los pasajes de Benjamín. Los personajes del teatro de Moreno Arenas contienen los mínimos elementos semióticos para ser representados y a la vez para reflejar la complejidad en la que nos movemos cada uno de nosotros, de ahí su multiplicidad e intercambiabilidad. Mijares anota: “estos personajes [...] nos representan porque asumen nuestras dudas cartesianas de todos los días mediante un generalizado síndrome de falta de ubicación en medio de la alteridad y en búsqueda de

⁵⁸ Cfr. *El tranvía*.

⁵⁹ Cfr. *El espejo*.

⁶⁰ Cfr. *El fontanero*.

⁶¹ Cfr. *El concurso*.

⁶² Cfr. *El indio*.

⁶³ Cfr. *La sugerencia*.

⁶⁴ Cfr. *El chanquete* (Primera parte de *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*).

⁶⁵ Cfr. *El inmaduro* (Segunda parte de *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*) y *El fino* (Tercera parte de *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*).

⁶⁶ Cfr. *La tabla*.

⁶⁷ Cfr. *La llamada*.

⁶⁸ Cfr. *La pena*.

⁶⁹ Cfr. *El encuentro*. Estas obras se hallan compiladas en obras compiladas en *13 minipiezas* (2001).

acomodarse a conveniencia de acuerdo a los modelos mentales establecidos” (2011, en prensa).

5.8.3 Estructuras irradiantes, fractales y del caos

Las obras de Moreno Arenas incorporan los lenguajes y estructuras de la hipertextualidad; obras como *El accidente* (2009) ofrecen una multiplicidad de semas polifónicos que el receptor podría asociar entre ellos o con otros signos; los personajes: Accidentado y Caminante intercambian diversas ideas, dependiendo a quien representa el Caminante (reportero de televisión, bombero, banquero, político, cura, enterrador); cada uno de ellos es un rizoma, en los términos arriba señalados; son entidades culturales que responden a un sistema de valores e intereses definidos por la hegemonía imperante; su participación denota una “relación de poder” en términos de Foucault; su discurso y praxis expresan una mirada monológica ante las circunstancias que atraviesa el Accidentado. El Caminante responde a intereses individuales, materiales, económicos, en los que la solidaridad no tiene cabida. Bien podría ampliarse la lista, podría aparecer un Médico, Notario, Representante de seguros médicos, Abogado, etc., es probable que la situación no variase. Ahí los rasgos de la estructura irradiante, fractal y la teoría del caos con las que dialoga esta obra. Sólo el receptor posee la capacidad de continuar esta asociación o detenerla.

5.8.4 La no-linealidad, ruptura de la convención teatral

El manejo no cronológico, no continuo del tiempo en el relato se torna uno de los elementos constantes de esta dramaturgia; su presencia no aparece marcada por las manecillas de un reloj, sino por la percepción, la subjetividad de los personajes. Por tanto la unidad de tiempo que exige el canon literario para la dramaturgia queda en otro tipo de propuestas teatrales. La mayor parte de las obras de Moreno Arenas no indican un espacio geográfico o una época definida. Hay una atemporalidad en los trabajos de este autor que se convierte en uno de sus rasgos significativos.

*La pena*⁷⁰ (2009) ejemplifica esta característica; la Madre exige al Hijo que contravenga su ética profesional como prueba de su amor filial; si bien se hace referencia en el texto a tres espacios carcelarios (Picassent, Alcalá-Meco, Yaserías y Carabanchel), estos pueden ser cualquiera otra prisión de cualquier otro país. La época en la que se ubica la acción no se precisa, ni se conocen los antecedentes de la petición de la Madre ni lo que sucede a partir de la decisión final del Hijo. Esta obra traspasa toda limitación espacio-temporal al aludir a la corrupción que un sistema de valores (familia, Estado, sociedad, empresa, institución) exige a sus integrantes que van en contra de ello. Por desgracia toda época y todo tiempo experimenta estas contradicciones, en las que los protagonistas podemos ser cualquiera de nosotros.

5.8.5 Mínima anécdota y dilema humano.

Mijares denomina dilema humano a la: “acepción plural de duda filosófica, de pregunta auténtica que supone y admite diversidad de opciones” (Mijares, 2011). Los personajes no se guían más por el conflicto, prorrumpe la duda cartesiana; la necesidad de hallar múltiples opciones personalísimas a un problema humano prevalece en esta dramaturgia. En ese periplo se colocan en un cronotopo irradiante; los caminos, las opciones que transitan en micro décimas de segundos son tantas, que el personaje en un cerrar de ojos puede andar todos los tiempos y espacios que el aleph borgiano le sugiere. No van estos trabajos tras la verdad absoluta, entreveran lo complejo, lo diverso, tal como es la concepción de lo humano actual.

Si se toman los textos didascálicos de *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (2003), se observan las pinceladas con las que el autor crea cada obra, carentes de antecedentes y consecuentes espacio temporales, argumentativos o de otra índole; corresponden, por ello, a rizomas teatrales, a instantes en los que el dilema humano emerge, se demarca del todo para dialogar con quien elija este encuentro, esta cercanía de dudas, incertidumbre, caos; con quien esté dispuesto a enfrentarse con el reflejo de parte de su mismidad, desde la diversidad encarnada en el escenario.

⁷⁰ Texto comentado antes.

Las raíces (2003) es un buen ejemplo de este rasgo de la hipertextualidad; la anécdota es mínima: un paisano con sombrero de copa se halla en un extremo del escenario, ve a tres paisanos con boina en el lado opuesto; se ríe de ellos. Mientras los primeros avanzan, muestran la vergüenza que su identidad les causa. Al llegar con el primero, la boina desaparece, en su lugar se aprecia un sombrero de copa. Todos señalan y se ríen del cuarto paisano; no se sabe qué sucederá con éste último. El final abierto permite mostrar el dilema humano al cual se enfrentan los personajes: mantenerse fieles a su identidad, renunciar a ella para optar por una aparente mejora social y quizá económica, hallar otra opción, renunciar al cambio... las posibilidades se tornan múltiples. Cada receptor decidirá qué hacer en circunstancias (literales o metafóricas) semejantes.

La hipertextualidad, por tanto, en sí misma es una praxis discursiva transgresora a los modelos hegemónicos que moldean el pensamiento único; apunta hacia lo diverso, lo complejo, lo heterogéneo como rasgos indispensables de los lenguajes actuales; responde a la necesidad de los individuos de indagar en las múltiples opciones que su deixis virtual o concreta les ofrece o crear nuevas opciones, distintas condiciones en donde las fronteras de lo semiótico y lo alosemiótico se ensanchen, se tornen porosas, transiten, acepten la coexistencia de la diversidad; no hay el ilusionismo de acabar con lo establecido, sino de ensanchar las opciones para cada individuo, en donde cada persona vaya tras sus propias verdades, experimente distintas opciones, asuma las consecuencias de sus decisiones, sin que por ello renuncie al movimiento humano.

6 Constelaciones del poder, en el teatro hipertextual (I)

El ser humano es corruptible, por tanto
un político puede ser corrupto.

José Moreno Arenas

6.1 La tentación de los micropoderes

Uno de los temas que podemos destacar en la dramaturgia de Moreno Arenas corresponde al poder en el ámbito político, en que se intersecan intereses diversos; uno de ellos suele marcar la pauta de las relaciones que las fuerzas en pugna establecen: el poder económico. Las leyes del mercado dibujan el sendero a través del cual los políticos van transitando. No obstante, Foucault argumenta que a pesar de su relevancia, no es el único factor que determina las prácticas individuales y sociales respecto a este poder:

Sería necesario saber bien hasta dónde llega el ejercicio del poder, mediante qué conexiones opera, y a qué instancias ínfimas de jerarquía, de control, de vigilancia, de prohibiciones, y de sujeciones, moviliza. Por todas partes en donde existe el poder, el poder se ejerce. Hablando con propiedad nadie es el titular del poder; y, sin embargo, el poder se ejerce siempre en una determinada dirección, con los uno de una parte y los otros de la otra; no se sabe quién lo detenta exactamente; pero se sabe quién no lo tiene (Foucault, 1999: p. 112).

De acuerdo con estas ideas, el poder pareciera un ente inasible; se halla en movimiento constante, se transforma, adquiere múltiples figuras y e incorpora haberes distintos. Se ocupa de mantener mecanismos de control y de vigilancia eficaces que eviten fisuras en estas dinámicas. Tal como lo expresa Foucault, se sabe quién no tiene el poder⁷¹, aunque no

⁷¹ Entre los sujetos subordinados a toda clase de poder, estos detentan un micropoder; la fuerza que representa éste puede o no resistir los embates de la hegemonía al interactúa como fuerzas o puede plegarse a las estructuras enajenantes que se instauran desde las tecnologías del poder. Más adelante al abordar el tema del poder patriarcal ahondaremos en la paradoja que emerge cuando el sujeto masculino periférico en la organización semiótica de la cultura sexista en la que se halla inserto, establece una relación de superioridad y mando sobre las mujeres e infantes que le rodean, sobre todo en su núcleo familiar.

es visible quien lo detenta y es en las esferas ínfimas en donde podrían ser tangibles las instancias que entran en movimiento cuando el poder se ejerce.

Su propuesta de análisis remite a visibilizar: “qué instancias ínfimas de jerarquía, de control, de vigilancia, de prohibiciones, y de sujeciones, moviliza”. Para ello propone ir a los extremos del poder y observar allí las fuerzas que entran en contacto.

Si nos referimos a las obras de Moreno Arenas en las que el poder político emerge, destacamos un grupo de textos en los que la figura del político se mueve en el escenario a manera de calco, en términos deleuzeanos; los personajes que representan esta silueta se hallan sujetos a los mecanismos de control, vigilancia y prohibiciones de las que habla Foucault. Poseen una mirada jerárquica, vertical en su vínculo con los otros. Hacen uso de esta estructura y procuran mantenerla inamovible en su deseo ejercer y acumular poder. No son figuras del núcleo hegemónico de la semisfera del poder; pertenecen a los ámbitos periféricos; calcan los mecanismos del poder central; a pesar de que en relación a él se hallan en condición desventajosa; no obstante, evitan cuestionar este rasgo, en la medida en que poseen los privilegios de su micropoder.

La dramaturgia, como ese traductor bilingüe del que habla Lotman, incorpora la diversidad del ejercicio del poder político de los personajes de Moreno Arenas; focaliza la praxis de los representantes políticos del Estado, pero no incorpora a los sujetos de la historia con mayúscula; los individuos representados en este teatro corresponden a aquellos que por su actuar anodino, acomodaticio, a decir de Deleuze-Guattari, pertenecen a la esfera del calco.

Los personajes morenienses, a pesar de todo, se transforman; en particular, los políticos se distinguen por su capacidad camaleónica; para sobrevivir se adaptan a las circunstancias; son acomodaticios; estrategias que no son exclusivas de estas figuras públicas; la mayor parte de los personajes que pueblan este teatro hipertextual actúan de forma semejante ante el dilema humano que les toca enfrentar. Son individuos que van más allá de ser buenos o malos; a partir de las circunstancias que atraviesan, analizan el abanico de posibilidades que tienen a su alcance y eligen el que se acomoda a sus intereses. Tienen oportunidad de reflexionar acerca de su comportamiento y ética; pero al ser sujetos

atravesados por el deseo de poder buscan la comodidad que les otorga el sistema cultural en el que se mueven.

Foucault señala que las relaciones de poder hegemónicas existen, pero también la posibilidad de resistencia a las mismas; cómo se da ello en estos textos. Las obras no parten de una propuesta maniquea; no le dan al receptor la respuesta adecuada. Al actuar los personajes desde un relativismo, desde un perspectivismo, desde lo azaroso, ofrecen la posibilidad de que el receptor se plantea la duda, en términos cartesianos. La *verdad* no existe en estos materiales, no emerge como moraleja de un teatro dieciochesco; no, la respuesta, si es que existe, la buscará cada persona por sí misma.

Uno de los elementos centrales, en estas obras, es que en los textos no se da por sentado nada; los personajes afrontan la dubitación, de acuerdo con sus intereses previos. La teoría de la relatividad de Einstein permite entender el relativismo o perspectivismo que atraviesan ante el dilema que se les presenta. Los personajes se detiene por segundos a preguntarse: si el camino es *a*, qué sucede; si es *b*, qué opciones tengo; de ser *c*, que consecuencias conlleva; si es...; se hallan marcados por este rasgo hipertextual; van de un probable rizoma al contiguo y saltan al siguiente, próximo o lejano, para valorar sus circunstancias. Ahí la capacidad de resistencia que ofrece este teatro al poder en su sentido negativo como sujeción, pero también en sus términos perversos: como deseo. Anota Foucault:

A mi juicio el poder no se contenta con funcionar como un superego freudiano [...] trabaja el cuerpo, penetra en el comportamiento, se mezcla con el deseo y el placer, y aquí, en este trabajo, es necesario sorprenderlo (Foucault, 1999: p. 284).

Retomemos el concepto de poder de Foucault: sino desde las fuerzas que convergen dialécticamente; los puntos o nodos que entran en contacto pueden ser múltiples; apuntan hacia la polifonía bajtiniana; no corresponden a un diálogo dramático entre dos o más personajes, sino a las estructuras discursivas que se interconectan a través de sus parlamentos; los sentidos semióticos manan de forma explícita o implícita, siendo el receptor quien establece las conexiones de sentido; dando ocasión a los procesos de la intertextualidad.

La dramaturgia de Moreno Arenas se distingue porque el receptor podría desde el dialogismo textual, *leer* en los márgenes de las obras; si del poder político se habla, con mayor pertinencia se potencia la habilidad de interpretación o traductor del lector/espectador.

Los personajes que encarnan la figura del político no tienen el control absoluto respecto a las problemáticas en las que se ven inmersos; ellos representan un determinado micropoder; admitiendo este concepto de acuerdo con la interpretación de Deleuze: “no se entienda como una miniaturización de las formas visibles o enunciables, sino como otro dominio, un nuevo tipo de relaciones, una dimensión de pensamiento irreductible al saber: conexiones móviles y no localizables.” (Deleuze, 1987: p. 103).

Las obras de Moreno Arenas: *La tentación* (2009), *El retrete* (2009), *El accidente* (2009), *La pena* (2009), *La hipoteca* (2009), *La china* (2003), *El tren* (2003), *La tabla* (2001), *El abrigo-chaleco* (2010a), *El clarinete* (1998), *La paloma* (2006), *El fantasma* (2010d), *La playa* (2005b), *El problema* (2010b), permiten estudiar los micropoderes, como ese conjunto de fuerzas que se intersecan cuando el poder se actualiza.

Si del poder político hablamos, éste no se estudiará en el discurso hegemónico del Estado, sino en sus microformas intercaladas en los textos que nos ocupan. Habrá que indagar en el subtexto, en los márgenes del discurso y la praxis; en lo extratextual; no hay una información nuclear, centrada; la propuesta es desplazarnos por el intratexto y el hipertexto.

6.1.1 Las arcadas del poder

Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes* alude a las constelaciones y las arcadas como intersecciones en donde coinciden diversos tiempos, dando la oportunidad de alcanzar el *ahora de la cognoscibilidad* (Walter, 2005: p. 15), continúa su idea señalando que la historia no corresponde a un período vacío y homogéneo. Si se consideran las obras de Moreno Arenas que abordan la temática del poder político como una constelación desde la perspectiva de Benjamín, hay la posibilidad de insertarse en un conjunto de textos que si bien poseen independencia semántica, convergen en la temática del poder político.

Siguiendo con la idea de la hipertextualidad, estos materiales estarían no en un estado homogéneo. Aunque cada uno asienta su propia deixis, el receptor podría establecer los nexos oportunos entre dos o más y configurar así una constelación heterogénea.

Las obras en las que el tema del poder político se enuncia constituyen una constelación semiótica que refiere a una España diversa, múltiple, compleja; Lotman dirá: “La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera” (Lotman, 1996: p. 30). Ya hemos señalado los rasgos hipertextuales de nuestro corpus; entendemos que las fronteras entre las obras se distinguen por su permeabilidad, su capacidad de promover deslizamientos en los significados, por servir como instrumentos de contención al servicio del núcleo hegemónico de la semiosfera; pero a la vez, pueden promover el rejuego en las fronteras externas e internas de lo que la cultura que representan procura mantener inamovible.

El lector / espectador se asoma al pasaje del poder político a través de estas mesetas teatrales e identifica ejercicios del poder convencionales y transgresores a la hegemonía; si bien, en los textos de Moreno Arenas encontramos con cierta frecuencia el uso de un lenguaje coloquial, regional, los dilemas humanos que se entretajan en ellos pueden ubicarse en cualquier lugar, dado que corresponden a problemáticas de individuos comunes, véase este fragmento:

Político. — [dirigiéndose al Diablo] Te ha ido requetebién en este asqueroso mundo desde que el hombre te puso frente a Dios [...] Y por supuesto te sientes como pez en el agua en tu papel tradicional de maligno *hijo de puta* [...] Es justo reconocer que has logrado, *tío*, una imagen personal [...] *vaya chollo, colega*. (Moreno, 2009: p. 64; las cursivas son mías.)

Los protagonistas de *La tentación*: el Político y el Diablo, a manera de un Don Juan Tenorio y Don Luis de Ulloa, expresan un recuento de fechorías en sus haberes; si en la convención judeocristiana triunfa Dios, aquí la figura alegórica: el Diablo *-hijo de puta, tío, colega-* perderá la batalla, pero no por el arrepentimiento del Político ni porque al final triunfe el bien en términos judeocristianos.

El teatro hipertextual apunta a la interconexión de lo diverso, de lo múltiple, lo fragmentario, por tanto sus personajes no son piezas acabadas; adquieren identidad en cuanto forman parte de un entramado cultural; Jenaro Talens citando a Marx anota: “la esencia humana es la totalidad de las relaciones sociales” (2000: p. 27). Los protagonistas de *La tentación* responden a una prefiguración social que la hegemonía construye en torno a su identidad y la que ellos consideran como tal; sin embargo, cada uno realiza una re-lectura de sí mismo y del otro; se plantean la posibilidad de identidades cambiantes, polimorfas. Se colocan en la duda cartesiana. En palabras de Talens: “instalarse en la precariedad de saber que lo que nos constituye como sujeto no es la plenitud sino un vacío es, por ello, una manera de descubrir el carácter político de lo que llamamos identidad” (Talens, 2000: p. 29).

¿Cómo indagar en la complejidad del ser humano si se parte de la contraposición entre lo bueno y lo malo de un modelo cultural occidental? La relación de fuerzas que emergen entre estos dos personajes no apunta hacia posturas binarias tan solo; ahonda en lo complejo del imaginario de estos individuos. La obra inicia con un diálogo entre estas figuras:

Diablo. — ¿Pero sabes quién soy...?

Político. — ¡Vaya un acertijo tonto!

(Sonriendo y mirándolo de pies a cabeza:)

Salvo que te hayas escapado de una fiesta de disfraces la cosa está clara, ¿no...?

Diablo. — ¿...Y no te causo temor?

(El Político, tranquilo, niega con la cabeza.) (Moreno, 2009: p. 57).

La pregunta del Diablo presupone que ambos se hallen apostados en la semiosis hegemónica instaurada por la visión judeocristiana; que actúen a partir de preconcepciones dicotómicas: el bien, el mal; el pecado, la salvación; el paraíso, el infierno; la vida eterna, el alma en condena perpetua. Sin embargo, estos interlocutores representan a sujetos proteicos, cuya decisión frente al dilema que se les presenta responde a la revisión de sus

códigos culturales, “dilema en la acepción plural de duda filosófica, de pregunta auténtica que supone y admite diversidad de opciones” (Mijares, 2011).

El Diablo posee la visión religiosa desde la que procura intimidar al Político; éste, en cambio, tiene en sus manos el saber, en los términos de Foucault; conoce las reglas del derecho político y de las leyes urbanas. Ese conocimiento le permite lograr su objetivo: apropiarse de tierras agrícolas para convertirlas en fraccionamientos privados. Además maneja con acierto el discurso mediante el cual ha convencido a un grupo amplio de personas para que se sumen a su proyecto personal: incrementar su cuenta bancaria.

Al considerar esta situación en términos ideológicos, se distingue la divergencia; en cuanto al concepto de poder hegemónico se aprecia la coincidencia. Ambos están interesados en conservar y consolidar su poder. Para esto no dudan en dejar atrás la identidad asignada, desplazan su yo para obtener el fin que buscan; el Diablo quedarse con el alma del Político; éste beneficiarse de la posición que le otorga el puesto social que ha adquirido. Claro está que no requiere de apoyos sobrenaturales para obtener los beneficios económicos que lo mueven.

Los papeles se trastocan, estamos en el mundo de Lewis Carroll; la figura alegórica del Diablo se define por dominar la palabra y penetrar en el alma de los hombres para tentarlos en contra de la moral judeocristiana. Al inicio de la obra ejerce su papel convencional, le dice a su escucha:

Diablo.— Dichoso quien logre escriturar ante notario tan extensos y ricos vergeles. Es como ser dueño del mundo.

(...Y señalando con la mano hacia los campos que se dominan desde allí, sentencia con solemnidad;)

Todo esto te daré, si postrado me adoras.

(Silencio. Perplejo por las palabras que acaba de escuchar, el Político mira al Diablo con sonrisa irónica y casi con desprecio.) (Moreno, 2009: p. 59).

El rey de los infiernos denota el objeto de deseo del Político; la praxis cultural exige que en ese momento el hombre se rinda ante *la tentación* que provoca el deseo de poseer mayores

riquezas. Estamos ante uno de los muñones del poder como plantea Foucault, “se trata de coger al poder en sus extremidades, en sus confines últimos” (Foucault, 1980: p. 142).

El dilema humano emerge ante el lector/receptor. Existe un código moral que establece relaciones de poder a partir de un sujeto que domina y el otro que se somete a la voluntad del primero. Emerge la frontera entre dos actos semióticos que convergen ante la proposición del Diablo. Asoma lo que Lotman denomina: “la división en núcleo y periferia [como] una ley de la organización interna de la semisfera” (Lotman, 1996: p. 30).

El Diablo se ubica en el núcleo, mientras que el Político se halla en la periferia. Este orden aceptado milenariamente, será trastocado ante la relectura que el Político realiza de esta praxis:

Político.— Tú sólo tienes influencia en el cerrado círculo de quienes están preocupados por hacer el bien y huir del mal. Pero no tienes poder alguno sobre los que pasan olímpicamente de ti, porque ellos son capaces de desarrollar una mente sin escrúpulos (Moreno, 2009: 66).

Vemos facetas múltiples, diversas de los personajes; el alcalde, puesto alcanzado por la mentalidad que lo guía, deja de ser binario; estamos ante la relativización de la condición humana; por más que el discurso hegemónico insista en que los individuos respondan a un patrón preestablecido, las personas actúan desde la diversidad. El mundo en el que se mueven ambos personajes responde a intereses complejos; cada uno construye su identidad desde los paradigmas aprendidos, ya sea por imposición o por decisión propia.

La lectura de *La tentación* aparenta una respuesta simple: se reprueba la falta de escrúpulos del alcalde para beneficiarse de su puesto; si la interpretación se realiza tan sólo desde el marco de la visión católica, así es; pero al focalizar la problemática desde otros códigos, se desvela que no existe una verdad única e inamovible. Las sociedades pueden mantener, cambiar, trastocar, intercalar y dejar atrás una visión o más visiones de mundo.

La obra enfrenta al receptor ante la posibilidad del deslizamiento de los valores morales de los individuos; no sanciona *per se* al Político; anuncia otra manera de allegarse el poder económico y político; lo pone ante la posibilidad de otras realidades. Si no existe sólo A y puede existir B, entonces pueden aparecer N opciones. La pregunta que tal vez el

lector/receptor se haga: si estuviera en el caso de alguno de estos individuos, en concreto del político qué haría.

Bonifacio Valdivia anota: “en el teatro de José Moreno Arenas los temas, los asuntos o las anécdotas se eligen de entre los problemas sociales más en uso, pero los conflictos son esencialmente humanos” (Valdivia, 2009: p. 12). ¿Qué más humano que el deseo del poder político?, ¿qué más cotidiano que el actuar de los políticos guiados por intereses individuales?, ¿qué más urgente que exponer esta visión de la política y sus ejecutores en un escenario, para que desde el juego de espejos que se crea entre lo representado y el público se propicie un proceso que favorezca la reflexión?

Michel Foucault, cuando habla del biopoder como uno de los mecanismos de los que se valen las sociedades modernas, plantea que:

Habría que tratar de estudiar el poder no a partir de los términos primitivos de la relación, sino a partir de la relación misma, por cuanto esta relación es precisamente la que determina los elementos entre los cuales se mueve. En vez de preguntar a sujetos ideales qué es lo que han podido ceder de sí mismos o de sus poderes para dejarse sojuzgar, se debe analizar en qué modo las relaciones de sujeción pueden fabricar sujetos (1998: 215).

La dramaturgia que nos ocupa, al dejar de lado a las figuras de la denominada historia con mayúsculas, permite adentrarnos en la metodología propuesta por Foucault: estudiar las relaciones mismas y analizar cómo, en el caso de las relaciones de sujeción, se pueden fabricar sujetos. Ampliando las ideas foucaultianas:

En lugar de buscar la forma única, el punto central del cual puedan provenir, como su consecuencia o desarrollo, todas las formas de poder, se debería ante todo dejar valer a éstas en su multiplicidad, en sus diferencias, en su especificidad, en su reversibilidad. Es decir, se trata de estudiarlas como relaciones de fuerza que se entrecruzan, remiten unas a otras, convergen o por el contrario se oponen y tienden a anularse (Foucault, 1998: 215).

La dramaturgia de Moreno Arenas, por su carácter hipertextual, descentra el discurso y los espacios de las prácticas del poder; no renuncia al diálogo con lo significativo de la hegemonía política (al igual que en otras esferas), pero de forma transversal ofrece el paisaje de las mil mesetas deleuzeanas; el receptor transita entre: “relaciones de fuerza que se entrecruzan, remiten unas a otras, convergen o por el contrario se oponen y

tienden a anularse.” Cuando el Diablo amenaza al Político con recurrir a “la armada invencible de ángeles caídos”, éste le responde:

Político.— No te canses, caricaturita de Lucifer. Si cometes ese grave e imperdonable error, yo invocaré a mi mujer, a mi hermano, a mi cuñado, a mi padre político, a mi novia, al amigo íntimo de un pariente lejano y a la prima hermana de la mujer de Angustias, que —todo hay que decirlo— no sé quién es, pero que es muy nombrada en las comisiones informativas que informan de las comisiones (Moreno, 2009: p. 67).

Pareciera que presenciaremos el enfrentamiento bélico entre dos ejércitos: las huestes del Diablo y las del Político; pero más que la confrontación interesa destacar el campo semiótico al que pertenece el Político, quien ha sido elegido por la ciudadanía para representarlos ante el Estado y velar por sus intereses. Al mencionar el listado de personas a quienes puede recurrir para enfrentar a esta “caricaturita de Lucifer”, se sobre entiende que no sólo el Político abraza esta filosofía pragmática de vida, en donde los valores morales que representa el ángel caído no tienen pertinencia ya; sino alude a una comunidad que crea una semiosis alterna, ante la cual el Diablo se da por vencido, en tanto no es capaz de adaptarse a las nuevas circunstancias, quedando obsoleto su discurso y su praxis.

El entrecruzamiento sugerido se asemeja a las formas en que navegamos en el ciberespacio, en donde la multiformidad, la inmersión, la actuación y transformación son algunos rasgos de los entornos digitales (Vilariño y Abuín, 2006: p. 16). La hipertextualidad (posibilidad de acceso interactivo) y la conectividad (enlace mental, asociación entre entidades sin conexión aparente) permiten trasladarse entre lo que denominamos aquí: arcadas del poder. Siguiendo esta imagen visual de las arcadas de Benjamin, en la obra de Moreno Arenas llegamos a un archipiélago que se distingue por el tratamiento del ejercicio del poder político.

6.1.2 El hiperespacio del poder

Consideremos que al enfrentarnos al ciberespacio, la información que se despliega en la pantalla no obliga a una lectura a priori; el receptor se halla ante la posibilidad de ejercer una práctica que le es propia desde todos los tiempos: recibir la información, detenerse en ella o saltar a otra ventana. Sólo que en otros ambientes, no tendría esa misma libertad;

considérese la censura en una biblioteca si tan sólo *hojearse* los libros. Otro caso, nos hallamos en la presentación de un libro, alguien lee sus opiniones respecto al texto, le sucede otro participante; él escucha ante el desinterés que podría tener respecto a estos discursos, se levanta del recinto y sale. La mirada censora del público recaería en sus espaldas.

Ante las posibilidades del internet el usuario decide sin temor a la crítica; abre y cierra ventanas a placer. La estructura hipertextual le permite navegar con libertad. Esto mismo acontece cuando del poder político hablamos en el caso de Moreno Arenas. Las obras de autor, al ser textos de estructura abierta que exigen la coparticipación constante del receptor, se ofrecen como un hiperespacio; el horizonte sin límite de sus microconstelaciones textuales, facilita el desplazamiento entre una obra a otra, si la senda del poder político queremos recorrer. Allí los *links* se entrelazarán. Asoma la polifonía.

El recorrido no existe a priori, se va desplegando ante los enlaces potenciales que el receptor elige, de acuerdo a sus conocimientos e intereses o incertidumbres. El azar, el caos predominan en esta otra forma en la que el caminante crea su sendero. Jean Clément define el hipertexto como: “una colección de fragmentos textuales semiorganizados [...] toda lectura es un recorrido y todo lector avanza en el texto abriéndose un camino [...] puede adoptar líneas transversales o seguir la dirección marcada por la sucesión de páginas” (Clément, 2006: p. 82). El teatro rizomático de Moreno Arenas corresponde a fragmentos textuales que el receptor puede o no enlazar. Y cuando hablamos de vinculación, aludimos no solo a la intratextualidad sino también a la intertextualidad; por ello interesa abordar el hiperespacio del poder en sus obras, Cada conjunto creado por el autor (trilogías dramáticas) o por los directores teatrales (espectáculos en donde reúnen más de una obra del autor) o por los lectores (leen más de una obra, no necesariamente en el orden que marca el índice de un volumen) configura una arcada en los términos de Walter; el pasaje que entre una y otra meseta constituyen será el hiperespacio en el que el tema del poder político tenga lugar.

Las obras de Moreno Arenas suelen inscribirse en la vía láctea literaria occidental; retoman los aportes de escritores y obras múltiples, el autor lo refiere en entrevistas

[Gabriele (2009a), Bueno (2010), Báez (2011c)]. Las referencias a la tradición de la comedia griega, resulta obligada. Aquélla en la que el público, la masa, podía reírse de las figuras públicas, acto que en la vida cotidiana le estaba vedado. Las fiestas dedicadas a Baco creaban un espacio de distensión a la norma social. El acto de la lectura o de la representación teatral se inscribe en esta línea. Moreno Arena se nutre de la capacidad crítica de autores como Aristófanes, quienes desde el humor aportan una visión crítica a la problemática de su época.

6.1.3 El personaje político, sus micropoderes

Político: — ¡Tentaciones a mí...! ¡Vamos...!
La tentación, José Moreno Arenas

Las obras que forman la constelación de los micropoderes en el ámbito de la política son distintas como queda anotado arriba; cada una puede ser tratada de forma individual o/ y en conjunto; ahora el *link* lo creamos a partir del tema: lo político. Si a esta telaraña nos acercamos, distinguimos la figura del personaje elegido por el pueblo para que represente sus intereses frente a las instancias del gobierno en turno. Este personaje no posee rasgos extraordinarios. Estos seres de papel se ofrecen en sus rasgos tipo. El contexto en el que se mueven y sus acciones parecen calcos de un texto a otro; poco se diferencia el político de *El retrete* (1981) o el de *La paloma* (2006) o el de *La tentación* (2009) o el del *El problema* (2010b), aparece una alusión en *Los ángeles* (2010f). Sus acciones podrían llevarse cabo en cualquier lugar del orbe. Se caracterizan por mostrar el deseo de poder y los intereses materiales que mueven a dicha figura. El personaje del Político, de Moreno Arenas, dista de ser un connotado estratega. Su figura se multiplica de un texto a otro mediante los recursos del humor, la ironía, el sarcasmo, lo grotesco-esperpéntico

El personaje del Político carece de un nombre específico; aquí importa mirar por el ojo de la cerradura cibernética; cada texto despliega ante el receptor una cara valleinclanesca. Los intereses económicos y el deseo de micropoder definen sus acciones y filosofías. El protagonista de *El retrete* (2009) muestra a un personaje alejado de la

ciudadanía, de la problemática económica y ecológica que padece el pueblo; sus motivaciones surgen del deseo de poder que lo mueve; lo grotesco, de sus acciones, se evidencia desde el inicio de la obra:

Al lado del mar, en un peñón que se adentra en el mismo. En primer término un retrete. Ante él, una cortina, que permanece descorrida. Más al centro, pero cerca del inodoro una cortina.

(Frente al inodoro se halla un Político, que dirige un discurso a una concentración de personas.)

Político. —No me cansaré de repetir que las dos obras más maravillosas que Dios ha podido crear son la naturaleza y la inteligencia humana.

(Aplausos, vivas, etc.)

[...]

Y ahora sin más preámbulo, pasaremos al acto de la inauguración.

(Se baja de la tarima, se acerca al retrete y corre la cortina. Unos segundos más tarde descorre la misma.)

Coro.— ¡Qué meada! ¡Qué meada! (Moreno, 2009: p. 25).

El Coro da seguimiento al discurso y a las acciones del Político; lo escatológico emerge como el ámbito en el que se desenvuelve la acción. El personaje ejerce su micropoder, inaugura el retrete y tiempo después otros más, a pesar de que otro personaje, el Hombre, le hace notar lo arbitrario y absurdo de la medida. Ante el apremio de hallar en dónde depositar la basura (real y metafórica) que produce el ser humano, se les ocurre usar el mar como un gran contenedor. Asistimos a la *gran meada* del personaje. Éste de nueva cuenta no es una figura singular del entramado gubernamental en el ámbito de la ficción en la que aparece. Su figura goyesca, burda se acentúa.

En *El retrete* participa además el Coro⁷²; Pavis señala que este personaje colectivo emerge en la dramaturgia en las épocas en que no se cree en el gran individuo, pero a la vez se está lejos de hallar al hombre libre en una sociedad sin contradicciones (Pavis, 1998: p.

⁷² En *La tentación* el autor recurre a una figura semejante al que denomina: “Coro de criaturas angelicales”.

98). El discurso del Coro ostenta un doble matiz, en apariencia avala lo dicho y hecho por el Político; a la vez, corresponde a una voz crítica, que desde la ironía contribuye a explicitar lo obvio: los desatinos del Estado que ejecuta el Político.

Podemos ver cierta semejanza entre el posicionamiento de estos textos y los postulados de Foucault respecto al funcionamiento del poder político. Leemos:

Cuando me refiero al funcionamiento del poder no me refiero únicamente al problema de aparato de Estado, o a la clase dirigente, a las castas hegemónicas..., sino a toda una serie de poderes cada vez más sólidos, microscópicos, que se ejercen sobre los individuos en sus comportamientos cotidianos, y hasta en sus propios cuerpos. Vivimos inmersos en las redes políticas del poder, y este poder está en cuestión (1999: p. 283).

Las normas hegemónicas, que rigen a los individuos en sus comportamientos cotidianos, suelen ser imperceptibles, a menos que exista una conciencia crítica que les permita estar atentos a los acontecimientos que les rodean. Desarticular las redes políticas del poder no es una tarea simple. La complejidad de discursos y praxis, que las sociedades e individuos incorporan desde muy tempranas edades, se ratifican desde los modelos del pensamiento lineal y hegemónico. Entre los mecanismos de resistencia con los que podrían contar los individuos se halla el humor; el poder crítico de la ironía, el sarcasmo, lo esperpéntico apela a la inteligencia del receptor. Sánchez Trigueros ha escrito:

Un tipo de textos teatrales utiliza las formas y estructuras del lenguaje cotidiano y las despliega en situaciones donde transparentan su absurdo, su ambigüedad, su inconsistencia, su vaciedad, su peligrosidad o agresividad [...] en esas coordenadas del teatro inconformista, provocador y sorprendente se sitúa José Moreno Arenas, [con] sus piezas breves, llenas de humor, inteligencia, sutileza crítica y agudeza de observación del mundo contemporáneo (Sánchez, 2008b: p. 238).

La dramaturgia de Moreno Arenas responde a ese movimiento teatral inconformista, provocador y sorprendente, dado que sin presentar grandes acontecimientos, desde escenas de la vida cotidiana enfrenta al receptor con su propia realidad; éste puede reír en el proceso de lectura o durante la representación dramática, pero ese humor, al que Sánchez Trigueros ha denominado inteligente no lo dejará incólume. Agrega el investigador:

No hay duda: su teatro posee el humor corrosivo del Aristófanes sarcástico; sus escenas están dominadas por situaciones creadas desde la inteligencia para un público exigente e inteligente, mundos del surrealismo que recuerdan a Samuel Beckett; sus diálogos destilan una sutileza crítica digna de Mihura o Jardiel Poncela; y, en fin, su agudeza de observación de la sociedad contemporánea la encontramos en la dramaturgia de Darío Fo (Sánchez, 2008c).

El receptor agudo, sensible, crítico al cerrar el telón o llegar al final de alguna de estas obras; habrá reído pero quizá más tarde regrese a los textos literal o virtualmente para reconsiderar la crítica a los micropoderes que percibe en ellos. Las palabras de Foucault en este proceso cobran relevancia:

A mi juicio el poder no se contenta con funcionar como un superego freudiano, no se limita a reprimir, a acotar el acceso a la realidad, a impedir la formulación de un discurso: el poder trabaja el cuerpo, penetra en el comportamiento, se mezcla con el deseo y el placer, y aquí, en este trabajo, es necesario sorprenderlo y es preciso elaborar este análisis, un análisis que requiere esfuerzo (1999: p. 284).

Las tecnologías del poder: la disciplina y la bio-política se incrustan no sólo en la vida de las figuras públicas de la vida política; extienden sus tentáculos hacia lo cotidiano, lo microsociedad; allí se afianzan y crean las condiciones necesarias para que a nivel macrosociedad rindan los dividendos esperados. La figura del Político que aparece de un texto a otro, se dibuja lejana a la autocrítica y a la responsabilidad de procurar el bien común. Entre las microhistorias, de esta constelación teatral, figura *El accidente*; la escena entre el Accidentado y el Caminante (cuando interpreta al Político) demuestra las palabras de Sánchez Trigueros y la capacidad de resistencia al fingimiento de la política que el teatro ofrece. Mientras que la persona accidentada pide auxilio, el Político ve en ella un voto a su favor; el diálogo entre ellos corresponde al monologismo bajtiniano: el Político es incapaz de escuchar al otro, su narcisismo se denota sin tapujos ni disimulos; la escena posee tintes canavalescos, cómicos, si no fuese porque la vida del accidentado está de por medio podría pasar como un cruel chiste:

(Regresa el caminante. Viene disfrazado de Político.)

Caminante.— ¡Un voto herido!

[...]

Es importante que usted sepa que la tendencia de irrefutable trascendencia que seguirá no sólo nuestro pueblo, sino la humanidad entera....

[...] Decía... griterío ensordecedor de masas de ideas políticas antdiluvianas que se infiltran soterradamente en el aún inocente cerebro político de nuestros conciudadanos, precursores de la ingenuidad, cuyas gargantas cantan....

Accidentado.— ¡Aaah....! (Moreno, 2009: p. 49).

El Político decide marcharse dado que no encuentra en el Accidentado la recepción que espera. Las obras de Moreno Arenas focalizan más al sujeto medio. No estamos frente a un teatro histórico o de realismo social, pero sí ante un trabajo que realiza una ácida crítica social.

Sería fácil argüir que este teatro cuestiona a la figura del Político deshonesto, corrupto, insensible, arribista; sin embargo, la interrogante va dirigida a los espectadores, en tanto que si ellos se pusieran en los zapatos del representante del gobierno, qué harían, qué fibras despierta en su conciencia o inconsciente este drama hipertextual; qué imaginarios desestabilizan de forma inmediata o posterior al hecho literario o escénico.

En el caso de los personajes de Moreno Arenas podemos analizar los micropoderes que enarbolan o construyen, ya que en la vida cotidiana, no se enfrentan solo al poder del Estado; sino a las circunstancias en que se ejercen y reconfiguran los micropoderes de su entorno. Al crearse el silencio como norma, el poder de decisión y control del otro se impone sobre el sujeto. Tal como sucede en *El retrete* cuando el Hombre intenta persuadirlo del equívoco de contaminar el mar. La respuesta del Político es repetir los *argumentos* de la inauguración, colocar más retretes y mear.

Los mecanismos de control que explícita Foucault son pertinentes en este caso, ya que no sólo quienes detentan un micropoder (el Político) lo ejerce; también quienes se asumen en condición de subordinación entran al juego a través de una serie de nexos. *La tentación* dibuja con precisión al Político, quien compra voluntades a diestra y siniestra con el objetivo de llevar a cabo su proyecto de bienes inmobiliarios. El poder que el dinero le otorga vence al poder moral, espiritual de la ideología judeocristiana.

Político.— ¡Roma a mis pies! ¡Mi cuenta corriente y un servidor, más que rebonitos! ¡Olé!

[...]

Lo que hoy no es más que una simple huerta de pimientos, lechugas, pepinos y tomates, mañana será una lujosísima urbanización de viviendas unifamiliares... Y mi cuenta corriente suma y sigue. ¡Esto es el progreso! (Moreno, 2009: p. 68).

A la vez refiere a cualquiera de nosotros que creyentes o laicos igual podríamos seguir los pasos de este Político, como lo hace la gente del pueblo a la que refiere en la obra. Por tanto, al igual que en *El tren* (2003, p. 73), pareciera que nadie se salva de ser víctima y victimario en el juego de fuerzas que el poder dinamiza. Ante ello, el Estado se mantiene expectante, dado que en los modelos hegemónicos conviene esta estructura de infinita impunidad.

6.1.4 Rejuego de fuerzas ante poder hegemónico

Las antípodas⁷³

El escenario carece de decoración.

(Aparece un Actor andando con las manos. Así, con los pies hacia arriba, recorre el escenario con soltura. Se detiene en el centro. Mira fijamente al público. Contrariado se pone de pie. Se encoge de hombros con gesto de desaprobación y de no entender el comportamiento de los espectadores. Mueca de desprecio. Apoyándose de nuevo tan sólo en sus manos, inicia el mutis. Cae el telón. ¡Perdón...! Sube el telón.) (Moreno: 2003: p. 55).

Esta obra junto con *La china* destacan por su estructura hipertextual; los espacios de indeterminación se hallan potenciados a su máxima expresión en ellos; por tanto los enlaces que el receptor puede entablar son casi infinitos; hemos señalado como un rasgo central de esta dramaturgia sus rasgos rizomáticos, fragmentarios, no-lineales. En ambos textos se puede destacar el perspectivismo como rasgo central; si de poder hablamos, depende desde que ángulo se mire la problemática; si se está en el núcleo de la hegemonía o si se pertenece a los espacios subalternos, fronterizos o alosemióticos en palabras de Lotman. La falta de comprensión, de diálogo emerge ante la ausencia de comunicación, cuando la palabra se silencia, la polifonía aparca su capacidad dialéctica; si ya la figura del Político de *El*

⁷³ Cfr. La ficha de la obra en el Anexo 13.3.

accidente o el de *El retrete* se muestran incapaces o reacios a escuchar al otro; en estas dos obras-rizoma la interpretación o traducción del receptor dependerá de en qué momento se rompe con los paradigmas convencionales y se está dispuesto a mirar la realidad, su realidad, a sí mismo, al otro desde una perspectiva no explorada. Las polarizaciones, dicotomías que no consideran la posibilidad de otras voces, que se asientan en el monologismo, no promueven los cambios desde una mirada transversal, multivectorial. Aquí la opinión de John P. Gabriele, citada por Moreno Arenas:

Seguramente tu teatro perdure mucho tiempo porque hablas o tratas en tu teatro del comportamiento humano; y, por suerte o por desgracia, el comportamiento humano permanece a través de los siglos; no varía apenas; es decir, el comportamiento es el mismo y eso va hacer que tu teatro perdure. [Agrega Moreno Arenas] El tema está en lo siguiente: yo realmente no me meto con los políticos, con la política, yo no me meto con la religión, lo de meterme es un decir; yo lo que hago es llevar a mi teatro al ser humano, y el ser humano es a veces con el disfraz de político ser corrupto, y con el disfraz de clérigo ser corrupto, y con el disfraz de fontanero ser corrupto y con el disfraz de... ser corrupto. Es decir, no son las profesiones las que hacen corrupto al hombre. El mismo hombre parece ser que lleva algo innato, que cuando tiene un poder sobrehumano, un gran poder, parece ante el agujijón de la corrupción, ¿no? Ésa es la impresión que tengo; francamente me parece que la política es un arte noble; la religión no lo sé si será arte pero también será noble; y, muchas cosas también serán nobles..., lo que ya no tengo yo tan seguro es si los seres humanos somos tan nobles (Báez, 2011c).

Desde la perspectiva del autor no interesa crucificar al Político, ni así aparece en sus textos; el autor ofrece un teatro que rompe con el canon, que incorpora no solo la tradición literaria sino que constituye parte del teatro hipertextual actual; que respeta a su receptor, al considerarlo autónomo, crítico y autocrítico. Ya lo que el receptor incorpore a su visión de mundo posterior al encuentro con las obras, depende tan sólo de él y no del texto y mucho menos del autor. Al abrirse esta posibilidad crítica. Otros textos del autor como *La sugerencia*, aunque no refieren de forma precisa al tema del poder político, por sus rasgos hipertextuales, dan la oportunidad de esta interpretación. Cuando al Concursante se le solicita interpretar al hombre; aquél se coloca un sombrero cordobés, se sienta en una silla de anea, toma la guitarra, toca y canta: “¡Ay...! “Ay...! ¡Ay...!” Este acto nos inserta en el cante hondo [definido por la RAE como el “cante más genuino andaluz, de profundo sentimiento.”] No son los políticos ni el Estado los únicos responsables de la falta de equidad, respeto, honestidad, ética que la sociedad en lo individual y en su conjunto, debieran implementar en su mundo cotidiano. No, el hombre, las personas, con

independencia de raza, clase, etnia, género, escolaridad, diferencia generacional, etc. somos corresponsables de los males sociales que nos aquejan. Es pertinente mencionar, que esos mismos factores determinan que unos ostenten mayor poder y otros menor, siendo el caso que cuando entran en relación las fuerzas que cada uno representa no se hallan en condición de igualdad; por tanto, las estrategias de resistencia al poder hegemónico desde una postura crítica se tornan creativas, cambiantes, novedosas en cada contexto en el que se actualizan.

Aquí algunas opiniones de expertos del teatro de José Moreno Arenas en relación con esa capacidad de rejuogo ante el embate del poder hegemónico-nuclear, vertidas en la Mesa redonda: “La indigestión del poder en el teatro de José Moreno Arenas”⁷⁴. A decir de Carmen Dólera, *La tentación* es una obra emblemática:

¡No, no, la estrategia somos nosotros mismos, la propia corrupción de cada uno! Yo creo que en ese sentido, a mí me hace reflexionar, con una sonrisa, pero me hace reflexionar, ahí queda; me importa mucho este texto en concreto [...] cómo coge a este personaje, que es el más miserable, es el último eslabón de la cadena y es el que defiende con más pasión lo que le han vendido; y, le pueden vender la Virgen de la Aguijón⁷⁵, en este caso.

¿Realmente de qué estamos hablando, de qué estamos hechos lo seres humanos? ¿Hacia dónde vamos? ¿Cuál es nuestro objetivo final? ¿Qué es lo malo? ¿La religión? No. Según la lectura que yo hago por favor, siempre respetuosa, lo malo no es la religión; lo malo son las iglesias, lo malo son los feligreses, y los voceros. En ese sentido a mí me dan pena los personajes porque me identifico; me identifico con los voceros, en cualquier momento, todos hemos dicho: ¡Todos los políticos son corruptos! ¡Hombre, todos no! ¡Todos no! ¡No, no todos! No, no, yo no lo creo absolutamente porque..., no lo creo; pero sí creo que los hay, en este caso... (Báez, 2011b).

La directora de teatro argumenta la corresponsabilidad de la gente común con el poder que se ejerce de forma arbitraria, autoritaria, jerárquica. Interesa destacar la opinión que le merece el Diablo: “este personaje, que es el más miserable, es el último eslabón de la cadena y es el que defiende con más pasión lo que le han vendido.” Puede hallarse la convergencia con la propuesta de Foucault; el ángel caído no se cuestiona *su deber ser*; lo asume para la eternidad. Ya decíamos, la mentalidad de los individuos ha cambiado en concordancia con las reglas del mercado y las relaciones políticas que el centro cultural

⁷⁴ Cfr. el documento completo en el Anexo 13.1.

⁷⁵ Personaje que aparece además en otras obras: *La playa, Las vírgenes, El cuchitril, La residencia*.

semiótico ha validado. Los hombres, los políticos, se suben al tren sin conflicto alguno entre sus intereses y la ética de los derechos que rigen la vida de los pueblos.

Uno de los problemas que atañen al mundo de la política y la economía es el que aqueja a la península desde hace unos años: el desempleo. En las obras de Moreno Arenas se halla el tratamiento de este asunto. *La oposición* (1985) preludia lo kafkiano del asunto. A pesar de ello, hay una visión esperanzadora en los personajes. Sin embargo, unos años después la perspectiva cambia, tal como lo hacen las circunstancias socioeconómicas en España.

*El clarinete*⁷⁶ destaca el dilema de las personas sin trabajo (Parado 1ª. y Parado 2º.) por ganarse la vida y cumplir la leyes que rigen a la sociedad. Esta obra temprana en la dramaturgia de Moreno Arenas, permite su actualización, dado que al no indicarse el lugar y la época en la que se mueven los personajes; estos y su problema se universalizan. Dependen de la relativización y perspectivismo desde el que sean interpretados. Sus rasgos rizomáticos e hipertextuales las tornan atemporales. Los personajes antagónicos La Gran Autoridad y la Autoridad, en su doble discurso democrático e impositivo, satirizan a los representantes de los Estados por su falta de interés real en la resolución de las necesidades de la ciudadanía. Respecto al volumen en el que se compila este texto, Sánchez Trigueros señala dos tendencias contrapuestas en el teatro occidental; una, avala la convención en todos sentidos y no pugna por la renovación; la otra en la que sus hacedores: “revelan la idea de comunicación como sujeción, como sometimiento, como dominación, como atadura” (1998: p. 12).

El hombre del clarinete recibe el peso de la ley, mientras que La Gran Autoridad y la Autoridad se respaldan detrás de los beneficios que les otorga su puesto político para transgredir la ley y quedar impunes. En unas cuantas líneas, el receptor puede establecer el vínculo con uno de los problemas de todos los tiempos: la corrupción, el abuso de autoridad. El dilema de los marginados por hallar el sustento diario se ahonda, mientras los responsables de crear las condiciones para el bien común se desentienden de su

⁷⁶ Escrita en 1979 y publicada en 1998.

responsabilidad, (Foto 5). Los dos personajes que representan a los Parados, dibujan las circunstancias de vida de quienes margina el sistema sin darles oportunidad de replicar.



Foto 5. Proporcionada por el autor. (2008). Juan Vinuesa representando *El Clarinete*, obra incluida en el espectáculo: *The perfect human*; representada en el Teatro Alhambra, de Granada, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance.

*La hipoteca*⁷⁷ discurre por ese mismo camino, ahonda en el gran problema del desempleo, uno de los mayores conflictos sociales en la península. Los personajes centrales, el Mendigo y el Banquero, despliegan las contrapartes del poder, las que se repelen y se buscan, acorde a las necesidades de cada una:

(A un tiempo aparecen en escena el Mendigo y el Banquero, cada uno por un lateral distinto. Se encuentran en el centro. Aquél, andrajoso a no poder más; éste, vistiendo elegante frac y chistera, y fumando un enorme habano. Aquél, paso corto, cansado; éste diligente y avisado.) (Moreno, 2009: p. 125).

Se evidencia en la descripción tanto de la vestimenta como de la actitud de los personajes su pertenencia a esferas socioeconómicas excluyentes. Los círculos de lo semiótico y lo

⁷⁷ Texto escrito en el 2000, publicado en 2001, 2204 y en la edición que citamos aquí. Cfr. Anexo 13. 3.

alosemiótico signado por las relaciones que el poder económico impone, se materializan. El Banquero se constituye rizoma, signo cultural. Su *performance* y discurso deviene de un sistema económico consciente de los procesos de exclusión que provocan, en beneficio de la plusvalía:

Banquero.— Estos insignificantes milloneros de beneficios nos obligarán, con casi total seguridad a corto o mediano plazo, a reducir, en un porcentaje poco deseado desde la gran cúpula de la banca —que todo hay que decirlo—, el personal de plantilla de algunas oficinas, con lo que la castigada lista de desempleo engordará de manera alarmante (Moreno, 2009: p. 128).

El tono del banquero denota la falsedad en su aparente preocupación por los trabajadores, Tartufo se materializa en él. El *leit motiv* que mueve los engranajes es el interés monetario. Esto lo lleva a ceder a la solicitud de préstamo bancario que le hace el Mendigo. El absurdo, lo grotesco se imponen en la obra. El banquero lee de forma equivocada la realidad del hombre pobre. Supone que detrás de los andrajos se halla un sujeto que coincide con los valores monetarios que definen al elegante de *frac* y *chistera*. El pordiosero despliega sus dotes picarescas, para obtener lo que desea: dinero.

El sistema pareciera inamovible. Foucault anota: “vivimos inmersos en las redes políticas del poder, y este poder está en cuestión” (Foucault, 1999, p. 283). El Mendigo desde la esfera alosemiótica en la que se inscribe, resiste y burla al sistema. No lo modifica, pero halla una fractura en su coraza. La obra se inserta, de esta forma, en un discurso crítico, ofrece al receptor dos figuras extremas del poder: al individuo inscrito en la marginalidad, al hombre que encarna al poder hegemónico, central, de la semiosfera. Como en otros textos, los personajes-rizomas enuncian en su fragmentalidad los rasgos identitarios del grupo al que pertenecen. Por tanto, son sujetos intercambiables, que mantienen un rol perenne al interior de las estructuras del poder económico occidental (que bien puede ser de cualquier otro lugar). La intertextualidad se abre paso en el texto mediante los *links* que incorporan los personajes. El mendicante pregunta:

Mendigo.— ¡...Y a todo esto qué dice el gobierno?

Banquero.—¡Qué va a decir...! ¡Le preocupa la inflación! ¡...Y mucho! ¡Hombre comprenda que todos estos problemas no son más que piezas de un mismo engranaje.

[...]

De todas formas, el titular del Ministerio de Economía y Hacienda respira tranquilo, pues aún queda tiempo para enderezar el rumbo antes de que sean convocadas las próximas elecciones.

Mendigo.— ¡Uf...! ¡Qué peso me quita de encima...! (Moreno, 2009, pp. 128-129).

El Banquero ante la referencia a los políticos, sin pudor alguno —dada la normalización de las estructuras de clase y económicas dichas— lanza el asunto de la corrupción, simulación del Estado ante sus gobernados: sólo interesa al Ministro obtener los votos necesarios para mantenerse en el lugar privilegiado que se construye la clase política.

El Mendigo consigue minar los obstáculos del sistema, hipoteca *su miseria* y, por supuesto, evade el pago de lo recibido. Su actuar picaresco halla una fisura en el sistema y la aprovecha con ingenio. En apariencia la situación deja incólume al poder económico. No obstante, el personaje subalterno se empodera desde el discurso; las palabras le permiten expresar el descontento y enojo social hacia el sistema bancario, que tan favorecido se ha visto en las últimas décadas. La enunciación de la insatisfacción social ya es un acto de resistencia frente al poder hegemónico.

En *El abrigo-chaleco* Doña Socorro, en la misma línea de lo grotesco, de lo esperpéntico del texto anterior, expresa un modelo socioeconómico sin tapujos ni resquemores ante su hija, Ascensión. La madre aboga por una estructura clasista:

Doña Socorro.—Hay que dar a cada uno lo suyo. Esa es la razón por la que los pobres deben permanecer bien acomodados en la pobreza, han de construir su futuro perfectamente colocados en su penuria, tienen que vivir felizmente instalados en su indigencia...

Ascensión.— ¿Menuda declaración de intenciones acabas de proclamar...! Crucemos los dedos y confiemos en que nadie se empecine jamás en elevarla a declaración formal de principios (Moreno, 2010a: p. 62).

La protagonista, en el aparente diálogo con la hija, refiere a la conveniencia para el Estado de mantener estas condiciones sociales: “¡Vamos a ver...! ¿Qué credibilidad tendría la dirección de un ministerio que comunicara algo así como que la mendicidad ha desaparecido totalmente de las calles...? ¡Ninguna! ¿Verdad...?” (Moreno, 2010a: p.64).

La mención al mundo de la política destaca por su crudeza. Las políticas públicas, en comunidades que se rigen por el interés económico sobre el bien social, se hallan preocupadas por la oscilación de la bolsa de valores, mientras que las condiciones de vida de los indigentes los tienen sin cuidado.

El Estado, los políticos, se alía con el poder eclesiástico para, desde la supuesta caridad judeocristiana, paliar los requerimientos de la población marginal. Doña Socorro expresa que la existencia de los pobres se debe a la voluntad de Dios. “¿Y tú quieres que yo me convierta en estandarte contra la voluntad divina...” (Moreno, 2010a: p. 69), le aclara a su hija, cuando ésta le reclama la pretensión de mantener a la población marginal subordinada eternamente. El juego de poder entre un modelo de pensamiento y social representado por la madre y su contraparte, por la hija, recuerdan el género de los debates medievales. No se trata de que haya una solución, sino una exposición de problemas, con sus pros y sus contras. Las opciones se despliegan ante el receptor. El teatro desde su realidad discursiva textual o espectacular se entrelaza con las palabras de Foucault: “Debemos desenmascarar nuestros rituales y hacerlos aparecer como lo que son: realidades meramente arbitrarias ligadas a nuestro modo de vida burgués (Simon, 1999, p. 39).

Los nombres de las protagonistas: Doña Socorro y Ascensión integran el mundo judeocristiano en esta obra. Permiten entrever los vínculos entre la Iglesia y el Estado. El poder eclesiástico se entrelaza con el político y el económico para beneficio de los grupos pudientes. La resolución de las necesidades sociales se mantiene en un continuo discurso de promesas incumplidas. El lector de *El abrigo- chaleco* al observar la farsa de estas instituciones podría indagar caminos de resolución de lo que en apariencia es inamovible. Desde el concepto de dispositivo foucaultiano, esta obra permite analizar la red de elementos que interactúan para que el panoptismo, como tecnología del poder se asiente en la estructura social. El aparente absurdo del posicionamiento de Doña Socorro se torna claro, nítido, *coherente*, desde estos marcos del ejercicio del poder.

Como parte de esta arcada, resulta pertinente la referencia a *La tabla* (2001); una de las piezas mínimas, en donde el personaje central, el Monitor de un gimnasio, se encarga de

entrenar a un grupo de personas. El proceso de extrañamiento se inserta cuando éstas se ven expuestas al sometimiento *de* su libre albedrío, al reproducir un *efecto borreguil*, sin opción a modificarlo:

Monitor.— ¡No...! ¡No...! ¡...No! ¡...Y mil veces no! Hay que hacerlo con más interés, con más entusiasmo... Con este ritmo lento y sin reflejos jamás lograréis el título de consumidores mayores del reino. Juntaos un poco más para que el “efecto borreguil” se más auténtico (Moreno, 2001: p. 99).

El texto refiere a los dispositivos del poder; los sujetos sociales se adscriben *voluntariamente* a la norma que impone el sistema económico-político-social-cultural, con la finalidad de gozar de los privilegios de ser parte de la hegemonía. El precio de pertenencia a lo que la cultura válida se trastoca al perder la autonomía como ciudadanos activos. Los aprendices de *La tabla* se ven sujetos a una voluntad ajena a ellos, contra la que poco pueden hacer.

Dos textos más resultan significativos en esta revisión del poder político. *El fantasma* (2010d) y *El ménage a trois* (2010c) se integran a la arcada del poder político en Moreno Arenas. En la primera aparece un Político como personaje principal; se halla hospedado en un hotel. Allí se le aparece un Fantasma, que al final sabremos es el de la crisis. Este personaje mantiene un breve diálogo con el Empleado que le lleva agua; quien pasa esa misma noche a ser desempleado.

El protagonista se autodenomina *Servidor público*, considerando que el concepto anterior ha sido vilipendiado por la sociedad. Ante el asombro del Empleado (Ex-empleado) de atender a un Político, éste le suelta un monólogo acerca del “paro” o desempleo. Enuncia una absurda propuesta para que la gente pierda el trabajo de forma calificada: a través de una especie de certificación universitaria.

El Estado se otorga el derecho ya no tanto a normar conductas y pensamiento. El discurso de los políticos se sintetiza a través del protagonista de *El fantasma*: se hallan preocupados por mantener el voto ciudadano pero sin interesarse en las necesidad de los votantes. Esta obra la publicó Moreno Arenas en el 2010, para entonces en el gobierno de

Rodríguez Zapatero⁷⁸ se hablaba ya del impacto de la crisis en las políticas públicas y se anunciaban recortes tales como la disminución del sueldo a los Funcionarios del Estado; la situación económica se agrava en la península; considérense el impacto de este fenómeno social durante los primeros meses del gobierno de Mariano Rajoy, quien ha decretado la disminución de las pensiones y el impuesto al IVA en actividades como el culturales, como el teatro.

El protagonista, al igual que en las obras anteriores, se distancia de la problemática de los hombres y mujeres comunes que padecen los efectos de la crisis económica a la que alude el texto; el Empleado se asombra al ver que el hombre que está frente a él no es muy distinto; aprecia cómo sus rasgos físicos no son diferentes a los de él; el Empleado observa al hombre desde la preconcepción que del mito ha construido. Ello habla de la falta de cercanía entre los representantes del pueblo y sus representados. Por otra parte, el Político se enfrasca en un monólogo, en el discurso que pronunciará al día siguiente en una asamblea ciudadana. El tema será el desempleo y la cuota de género. Su preocupación no se centra en cómo evitar la falta de trabajo o cómo apoyar a los *parados* o cómo resolver la violencia de género, entre otras cuestiones; su inquietud se ubica en cómo normar, disciplinar, reglamentar el enliste en las filas de la gente que se quedará sin trabajo.

El drama del Empleado que ha sido despedido esa misma noche, no le impacta en lo más mínimo; le preocupa en cuanto a que no se ha aprobado la reglamentación que él propone para pertenecer a las huestes del ejército de reserva, en la terminología de Marx. El Fantasma de la crisis se *empalma* con el Político, no sabemos si éste lo goza o lo sufre. El Ex-empleado no parece salir de su asombro; hace un aparte crítico a la caricatura que le va pareciendo el *Servidor público*, en el que pone en entredicho los argumentos de éste. No parece que haya aquí dos fuerzas que entren en relación; sin embargo es el receptor el

⁷⁸ Presidente del gobierno español de 2004 al 2011; pertenece al PSOE. La crisis de la industria de la construcción, conocida como “la burbuja inmobiliaria” y la crisis económica mundial marcan las medidas que tomara su gobierno en materia de recortes al estado de bienestar español. Entre otras acciones desapareció el apoyo económico que se otorgaba a las familias cada vez que nacía un niño/a; amplió la edad de jubilación de los 65 a los 67 años. En materia leyes, puso en marcha varias, algunas pioneras en Europa, contra la violencia de género (2004), de atención a las personas en dependencia (2006), de igualdad efectiva de los sexos (2007), de interrupción voluntaria del embarazo (2010) y de cuidados paliativos y muerte digna (2011), así como la introducción del matrimonio homosexual (2005) y el divorcio *expres* (2005). Algunas de ellas muy polémicas para las mentalidades conservadoras de la población española.

responsable de echarlas a andar. Si se considera a las masas como el conjunto que podría mantener una actitud de resistencia hacia la imposición del autoritarismo de parte de quienes detentan el poder hegemónico, qué sucede en este caso; en dónde se halla su actitud de respuesta.

No es conveniente sin duda concebir a “la plebe” como el fondo permanente de la historia [...] La plebe no existe sin duda alguna, pero hay de la plebe. Hay de la plebe en los cuerpos y en las almas, en los individuos, en el proletariado, y en la burguesía, pero con una extensión, unas formas, unas energías, unas irreductibilidades distintas. (Foucault, 1980: p. 166).

¿En *El fantasma* dónde se halla esa plebe crítica? No se muestra de forma explícita, no obstante pareciera cobrar materialidad no en los personajes participantes. El texto dramático podría hacer *clic* con la habilidad de resistencia de sus receptores para enfrentar la abrumadora fuerza de los convencionalismos sociales y de Estado. Foucault lanza como hipótesis de porqué el poder se mantiene en apariencia inamovible:

El poder es coextensivo al cuerpo social, no existe entre las mallas de su red playas de libertades elementales [...] Las relaciones de poder están imbricadas en otros tipos de relación (de producción, de alianza, de familia, de sexualidad) donde juegan un papel a la vez condicionante y condicionado [...] Las relaciones no obedecen a la sola forma de la prohibición y el castigo, sino que son multiformes [...] No existen relaciones de poder sin resistencia [...] existe allí donde el poder está: es pues como él. Múltiple e integrable en estrategias globales (Foucault, 1980: p. 170).

La resistencia al poder en esta obra, así como en el *Ménage à trois*, respecto a las leyes que legislan la edad para poder fumar y la Ley de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo (2010) no emergen de una perorata en contra de lo decretado por Estado, mediante el consenso de los políticos. Como dice Foucault la resistencia es múltiple e integrable en estrategias globales. El teatro escrito o representado se suma a un cúmulo de actos de resistencia desde los micropoderes; en este caso de la palabra mediante el humor, no sólo para resistir las imposiciones del macropoder, sino para hallar la forma de desestructurarlo, revertirlo y contribuir a formas de pensamiento equitativas, diversas, polifónicas, dialécticas, hiperextuales. El final abierto de *Ménage à trois* podría ser parte de esas tácticas múltiples. A decir de Carmen Ruiz-Mingorance, directora del grupo Teatre´ves Teatro:

Ahora en *El ménage à trois*, el Policía que representa la ley, ¿participa de la Ley paritaria?, ¿se quita la chaqueta?, ¿me pongo la chaqueta?, ¿qué se quiere expresar con ese quita y pon de la chaqueta? O sea que son muchísimas ramas, vertientes las que se nos abren, que precisamente creo son las interesantes para que el público se dé cuenta de qué es lo que nos está vendiendo del poder; qué nos están vendiendo las instituciones, qué nos está vendiendo la incultura; porque yo no pienso que haya cultura en este país. Y ahí es en donde tenemos nosotros, como directores, que hacer especialmente ahínco con nuestro trabajo, en desvelar eso. (Baéz, 2011b)

Se aprecia que los mecanismos de resistencia que la dramaturgia de Moreno Arenas podría poner en movimiento no dependen tan solo de las ocurrencias afortunadas del autor en la función estética, ética y social de su literatura; el *link* se activa con otros hacedores de discursos, en este caso del teatro como espectáculo; de editores y/o investigadores interesados en difundir estas obras, pero sobre todo de lectores/espectadores comprometidos con un teatro inteligente. De tal forma que al arribar a *La paloma* los receptores entramos al mundo de lo grotesco, lo abyecto, escatológico, goyesco, burdo:

Vareadores.— Entre pinos y olivares
de comarcas andaluzas
nacen algunas historias
por influencias de la luna.

(Breve pausa.)

Mareas del esperpento,
olas de España profunda
brisas de tiempos lejanos
que a la inteligencia insultan (Moreno, 2006: p. 53; el énfasis en nuestro.)

La intertextualidad con Valle-Inclán nos traslada a una de las arcadas más valiosas de la dramaturgia española. Al leer (o escuchar): *Mareas del esperpento*, en el fragmento anterior, la posición crítica que se desprende del texto es inevitable de percibir. Otro *link* posible será Samuel Beckett; emergerá ante el absurdo de la situación que se desarrolla en el texto. El Consejal y el Alcalde convencen a Palomo el Santo de que ha sido elegido por el Espíritu Santo al recibir la señal divina:

Palomo el Santo. —¡La madre que la parió! ¡La hija de la gran puta me ha cagado en un ojo!

(*Arrepentido de sus palabras, implorando clemencia y se santigua.*)

¡Perdón, Señor!

(*Siente molestias en el ojo e intenta limpiarlo bien. Se acercan el Alcalde y el Consejal.*)

Alcalde. — ¡Detén tu mano, Palomo! (Moreno, 2006: p. 54).

Los servidores públicos recurrirán a la memoria cultural de este personaje, para llevarlo hacia al discurso y praxis de la visión judeocristiana. La paloma que defeca en el ojo del protagonista no será una impertinente animal tan solo. Desde el conocimiento que poseen del discurso judeocristiano, asocian al ave con la tercera persona de la santa Trinidad: el Espíritu Santo. Aprovechan las creencias populares que perviven en la mentalidad de este personaje para convencerlo de que la *mierda* que ha caído en su ojo, es señal de que Dios lo ha elegido para ser el Santo de la comarca.

Ante la falta de visión crítica del personaje y el entramado de relaciones de poder que entran en juego a partir de la ficción que construyen estos dos personajes, Palomo el Santo se convertirá en el medio a través del cual el Consejal y el Alcalde obtendrán sus intereses:

Vareadores: (...)

Por un *demonio de alcalde*

El labrador fue tentado

Que vio llegar su ceguera

De arriba, de lo más alto (Moreno, 2006: p. 60; las cursivas son nuestras).

A diferencia de *La tentación*, los papeles se invierten; el Alcalde asume la función del Diablo; utiliza su capacidad discursiva, desde los marcos culturales, para embaucar a Palomo el Santo. Como bien lo aclara Foucault, si se analiza el poder solo desde la perspectiva de la represión, la lectura simple que se deduce de esta situación correspondería a cómo engañan a este hombre sencillo. No obstante, el poder instaura el deseo en los sujetos que se hallan insertos en culturas que lo dinamizan acriticamente. Palomo el Santo,

se enfrenta a un dilema: ser un hombre que pase sin dejar huella en su comunidad o convertirse en una figura pública. Ante la disyuntiva, decide lo segundo a pesar de que en ello se le vaya la vida.

El protagonista tendrá a su disposición la perspectiva del médico y el párroco del pueblo, quienes le dan a conocer los riesgos que para su salud y para su alma conlleva aceptar la propuesta del Alcalde; Palomo el Santo hará un balance de lo que implica escuchar uno u otro razonamiento:

(Palomo el Santo, que, en un principio, borracho de protagonismo (...) se lleva la mano al parche negro y le increpa a la autoridad en voz baja:)

Palomo el Santo.— No veo nada con este ojo.

Alcalde.— Es normal. Con ese parche oscuro...

Palomo el Santo.— No es eso. El médico tenía razón.

Alcalde.— ¿Qué sabe el médico de las intenciones de Dios?

Palomo el Santo.— ... Y el cura me dijo que...

Alcalde.— ¿... Y que sabe el cura de medicina? (Moreno, 2006: p. 62).

El protagonista se dejará seducir por los vítores del pueblo, por su deseo de trascendencia, por las campanadas de la fama. Tomará su decisión. Retornamos aquí, la duda cartesiana. ¿Qué haría cada sujeto en esta situación? Los individuos se hallan expuestos a ser utilizados por el otro para su beneficio personal; sin embargo, cada persona cuenta con mayores o menores herramientas para analizar la decisión que tomará. A diario las personas se ven en condiciones parecidas, con mayor o menor relevancia para su existencia, pero emerge: “sí hago esto, puede suceder tal...; y, si hago esto otro, tal vez pase tal...”

La paloma ofrece una estructura en abismo; nos hallamos ante la ficción dentro de la ficción. Los personajes *diablos* recuerdan la estancia de Sancho Panza con los Duques, quienes para entretenerse con el escudero de don Quijote crean situaciones que son reales para el escudero, pero que el lector conoce son tan sólo ficción. Ciertamente, Sancho a pesar del interés que lo mueve por mejorar su condición económica, cuando ejerce de Gobernador en la supuesta Ínsula, desiste de ejercer el poder político, a pesar de los beneficios económicos

que le reporta, porque no acepta aguantar el maltrato al que se ve sometido. Palomo el Santo, en cambio, a pesar de ver en riesgo su vida acepta la ficción sin mayores reparos.

La memoria colectiva acrítica cumple su papel ante esta ficción. Lotman define a la cultura como la “memoria no hereditaria de una colectividad que se expresa en un determinado sistema de prohibiciones y prescripciones (...) ante todo es un fenómeno social (al ser memoria) está ligada inevitablemente a la experiencia histórica pasada” (Lotman, 2000: p. 172). El pueblo como personaje colectivo en *La paloma* es embaucado por esta farsa de Palomo el Santo (Véase Foto 6), dado que pareciera que la memoria no se activa ante el engaño que traman estos dos personajes.

La enajenación es colectiva, el discurso de *sanación del supuesto santo* corrobora lo grotesco de la situación: “Por la santa conjunción de los planetas Júpiter y Marte, y por las irradiaciones telúricas de los planetas Júpiter y Marte...” (Moreno, 2006: p. 65). En relación a este texto comenta Manuel Delgado:

La paloma, en donde se combina magistralmente el esperpento y la picaresca para fabricar: santos, milagros y supersticiones populares. Como Carmen [Dólera] decía, muy bien, la religión también; los mitos que nos creamos son una forma de poder a los que nos sometemos o a los que nos someten quienes los usan (Báez, 2011b).



Foto 6. Imagen proporcionada por el autor, (2007). Carmen Ruiz-Mingorance en *La paloma*, incluida en el espectáculo *Así en la tierra como en el infierno*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, el día 22 de septiembre.

Estos mitos religiosos: santos y milagros; vistos como un dispositivo del poder hegemónico en términos foucaultianos, les permite al Alcalde y al Consejal construir *la verdad* en torno a Palomo el Santo. El pago por los servicios del Vecino poseso y el Vecino enfermo que fingen la sanación gracias a la mediación del protagonista, serán un costo mínimo, para los intereses que persiguen sus contratistas:

Consejal. — No, Palomo.

(...)

El cura no te guarda rencor.

(...)

A él le importan dos leches que nosotros vayamos a construir aquí una urbanización de viviendas unifamiliares, unos grandes almacenamientos, dos hoteles, un balneario, un casino, un supermercado, dos discotecas, tres restaurantes, cinco cafeterías, diez bares y no sé cuántas cosas más.

(Con falsa preocupación:)

Si acaso, pondrá algún impedimento cuando intentemos levantar la ermita. Sí: la ermita en la que tú vas a descansar para siempre (Moreno, 2006: pp. 71-72).

No es necesario que la obra informe de la realización o no de estos proyectos del Alcalde y El Consejo; la muerte del protagonista no determina una estructura cerrada del texto; el personaje principal, los dos secundarios y el ambiental corresponden a una vereda del camino; el receptor decide por donde enfila sus pasos o por dónde crea otra opción. En esta autonomía se encuentra la posibilidad de que los mecanismos de resistencia al poder de la semiosis hegemónica no se impongan, sino en el caso de estar en un contexto semejante, cada persona indague sus posibles acciones. Esto permite aludir a *La china* (2003):

ACTO ÚNICO

El escenario carece de decoración.

(Dos Actores forcejean; otros dos, atónitos, observan la pelea. El Actor 1º apuñala al actor 2º, que muere. El agresor, aturdido, no sabe qué hacer. Coge en brazos a una mujer de rasgos orientales que en ese momento acertaba a pasar por el lugar del crimen, la pone entre los brazos del Actor 3º y huye. Éste, aterrado y antes de salir corriendo, se la coloca al Actor 4º, que a su vez, baja del escenario, la echa sobre un Espectador y pone tierra de por medio. Aparece un Policía, que, tras descubrir el cadáver, sigue la huella del crimen. Detiene al Espectador, que, como le ha tocado la china, se la lleva a cuestras. Cae el telón.) (p. 65).

Texto que bien puede aplicarse a la situación de Palomo o de cualquiera de nosotros: ¿cómo enfrentar la imposición del otro, cómo resistir, oponerse, crear condiciones de equidad, de legalidad, cuando el poder político hegemónico se manifiesta? El poder político posee múltiples aristas, aquí algunas de las que los textos hipertextuales permiten visibilizar desde una dramaturgia crítica.

7 Constelaciones del poder, en el teatro hipertextual (II)

Lo que ha sido se junta en un destello con el ahora
para formar una constelación.

Walter Benjamin

7.1 El poder patriarcal, desde las tecnologías del género

Al desplegar los trabajos de Moreno Arenas como ventanas del ciberespacio, asumiendo el conjunto de su teatro hipertextual, el receptor podría enlazar diversos nodos (textos) a partir del tratamiento que del poder patriarcal occidental se entretreje en las obras del autor e ingresar en una arcada, al estilo de los pasajes de Benjamín. Asumiendo que tanto en su versión textual o de espectáculo, el reto de la interpretación se halla en “investigar la complejidad de sus relaciones con la cultura [considerando lo] intercultural y multicultural” (Sánchez, 2008a, p. 91) de los sistemas semióticos que definen cada vertiente se exploran los elementos del poder patriarcal al que refiere el teatro que nos ocupa.

“El teatro, como el resto de los géneros, no es una categoría fija y estable, sino una categoría que se desplaza, un límite en constante movimiento” afirma Sánchez Trigueros (2008: p. 73); de donde, podríamos señalar que los elementos que lo integran, a su vez, no son entidades fijas en el plano de lo físico y lo simbólico. Uno de ellos corresponde a la identidad de los sujetos sociales representados a nivel textual o escénico. El teatro como discurso semiótico permite indagar en la construcción de las identidades sociales, en particular de lo femenino y lo masculino; suele denotar la contradicción de las mentalidades hegemónicas, a la vez, incorpora las relaciones de poder que se construyen entre quienes imponen sus privilegios y quienes los soportan.

La célebre frase de Simone de Beauvoir: “La mujer no nace se hace” permite señalar que la identidad y condición de lo femenino (y lo masculino) son conceptos versátiles. Talens (2000) define estos cambios bajo la categoría de sujetos vacíos: “instalarse en la precariedad de saber que lo que nos constituye como sujeto no es la plenitud sino un vacío es, por ello, una manera de descubrir el carácter político de lo que

llamamos identidad” (Talens, 2000: 29). La cuestión es preguntarse a partir de qué elementos ésta se modela, desplaza, reconstruye, cambia o desaparece.

La disciplina y la bio-política, como tecnologías del poder definidas por Foucault, permiten adentrarse en esa *oscura telaraña* que constituyen las formaciones sociales y políticas que moldean el poder patriarcal. Las normas del Estado codifican los cuerpos individuales y sociales; estos actúan dependiendo de distintas marcas: raza, clase, edad, orientación sexual, género. Teresa de Lauretis, siguiendo las ideas de Foucault, construye el concepto tecnologías del género, con la intención de explicar cómo se dan los procesos de representación y de sujeción de las identidades femeninas por parte de las masculinidades hegemónicas, pero también cómo se ejercen los micropoderes de lo femenino, en un proceso dialéctico entre dichas fuerzas.

De Lauretis se interesa por el análisis de las representaciones y las prácticas discursivas que postulan al sujeto femenino (mujer/mujeres) con la idea de analizar los rejugos semióticos, culturales que lo rodean. Si bien el concepto de género permite analizar la identidad que la cultura define para lo femenino y/o lo masculino a partir del sexo biológico; estableciendo una supuesta supremacía sociocultural para los hombres y una condición de dependencia y sumisión para las mujeres. De Lauretis considera que:

El género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente de los seres humanos, sino el *conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales*, en palabras de Foucault, *por el despliegue de una tecnología política compleja* (De Lauretis, 1989, p. 3, el subrayado es de la autora).

Por lo cual, sugiere analizar las prácticas discursivas que inciden en el plano simbólico de la construcción de las identidades. Añade:

El sistema sexo-género, en suma, es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad [...] la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación (De Lauretis, 1989, p. 11).

Las ideas anteriores nos permitirán indagar cómo, en el teatro hipertextual moreniense, las identidades femeninas son representadas, desde la perspectiva crítica que lo distingue;

visión que puede ser el punto de encuentro entre los receptores de esta dramaturgia y su(s) creador(es) —autor, director, actores, iluminadores, etc.

7.1.1 Lo femenino desde el sistema sexo-género

Si bien los estudios feministas de entresiglos⁷⁹ dan cuenta de la representación de lo femenino en el teatro actual, otras miradas se ocupan de ello también. La dramaturgia masculina milenariamente lo ha hecho, con diversas intenciones y resultados⁸⁰, a decir de Orozco Vera en el teatro breve actual se aprecia una galería de personajes femeninos tradicionales que comparten el escenario con protagonistas transgresoras (2009: p. 223). Premisa que aquí aunamos a uno de los rasgos del teatro hipertextual: la coexistencia de diversas mentalidades. Las feminidades vigentes representadas en la virtualización de la realidad que es el teatro no responden a un esquema único; como bien lo señala De Lauretis dependen de las construcciones socioculturales en las que se hallan inscritas.

La dramaturgia de Moreno Arenas se distingue por el interés en personajes-nodos intercambiables, quienes representan al ciudadano común; si a las protagonistas femeninas nos referimos, apreciamos que responden a la estructura de esquemas vacíos que podrían contener a quien se identifique con el dilema que experimenta el personaje en cuestión, a partir de los mínimos elementos que los caracterizan.

La representación de la feminidad tradicional sujeta a los esquemas de las mentalidades hegemónicas patriarcales se trata de forma directa en los textos de Moreno Arenas. Varias son las obras que visitan esta problemática. Entre ellas: *La butaca*⁸¹ (2010a), *El corazón* (2010e), *El túnel* (2009), *La pena* (2009), *El okupa* (2009), *La espinilla* (2006),

⁷⁹ El abordaje de este tema es amplio a finales del siglo XX y principios del XXI; cfr. *Dramaturgas españolas en la escena actual* (2011) editado por Raquel García Pascual; *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)* (1996) de María-José Ragué-Arias; *Panorámica del teatro español actual y Teatro de la España democrata: los noventa* (1996) de Candyce Leonard y John P. Gabriele; *Teatro breve entre dos siglos* (2002), edición de Virtudes Serrano; *Dramaturgas españolas de hoy: una introducción* (1998) de Patricia Walker O'Connor, entre otros trabajos.

⁸⁰ Cfr. Los estudios compilados en *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (2009).

⁸¹ Texto que amplía la obra *El okupa* (2009).

La bata (2005), *La gata* (2003), *El fino* (Tercera parte de *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*) (2001), *El robot* (1998)⁸².

Destaca el interés del autor en bordear esta forma de control sobre las mujeres; de ahí que integre la trilogía: “De par en par” (2010a): *El túnel*, *La bata* y *La butaca*. Al comentar esta temática, señala:

Yo lo que procuro es en el buen sentido digamos, atizar de alguna manera al poder establecido, eso es lo que hay, es lo que yo persigo. Pero no por el simple hecho de atizar sino porque yo creo que ahí es de donde vienen muchos de los males del ser humano ¿no? En ese interés de controlarlo todo, de quererlo todo. Y la política, la religión, incluso la forma del patriarcado y todo esto no son más que formas de las que se vale el ser humano para controlar a los demás; no es que sea mala la política, no es que sea mala la religión, no es que sea mala la forma de patriarcado y tal cual (alguna forma hay que tener), pero sí son malos en cuanto el hombre se aprovecha de ello para controlar a los demás. Lo que hay que hacer por parte de los demás, y de ahí la democracia, es tener mecanismos para escapar de ese control, digámoslo, autoritario, o más autoritario, entonces habría que tener —que ya de hecho la hay en la democracia— una especie de balanza de pesas y de medidas para equilibrar un poco esa balanza (Báez, 2011c).

Es evidente el interés crítico que mueve al dramaturgo al incursionar en estos asuntos de la inequidad de género; su deseo de “atizar al poder establecido” corresponde a uno de los ejes centrales que atraviesa su trabajo creativo. Centra la mirada no en personajes particulares, sino en lo que define como héroes anónimos:

El héroe que a mí me interesa es el anónimo, el de la calle, el que va a trabajar todos los días o tiene que sufrir el paro todos los días como estamos ahora [...] Además cualquiera que va al teatro o cualquiera que lee una obra de teatro mía se identifica con ese héroe que es el de la calle, no hay más héroe que ése (Báez, 2011c).

Los personajes femeninos representados en los textos mencionados se hallan contenidos en su concepto de “héroes [heroínas] anónimos”, los que pueblan toda su obra. A decir de Méndez Moya:

De par en par plantea una serie de situaciones de pareja dominadas y caracterizadas por un condicionante ya tratado por Moreno Arenas en otras ocasiones: el machismo. Un machismo retrógrado, en el que el trato y la consideración —tanto social, como sentimental, como intelectualmente— del hombre a la mujer resulta degradante, vejatorio, ofensivo y prepotente. Tal injusticia, como es lógico, revierte en perjuicio de quien lo

⁸² El resto de la obra de Moreno Arenas integra de forma tangencial el tema.

ejerce, en este caso los distintos personajes masculinos miembros de las correspondientes parejas (Méndez, 2010b: p. 26).

Una posible interpretación de esta trilogía podría ser la incapacidad de cambio, de transformación de los hombres contruidos por las tecnologías del género como sujetos *empoderados*, a quienes definen las normas y disciplinas del Estado a través de las tecnologías de la bio-política para controlar a la población. La masculinidad de estos individuos se caracteriza por la opresión, abuso, manipulación, control, etc., de las mujeres insertas en el modelo de feminidad subordinada. No se informa de algún tipo de visión autocrítica en los personajes masculinos. Mientras que, los personajes femeninos parecen tomar conciencia de su condición inequitativa al observar el *performance* de sus parejas o su contraparte masculina. Las situaciones grotescas, fársicas, absurdas definen el contexto en el que se desarrolla la acción.

La dramaturgia de José Moreno Arenas invita a dialogar acerca de esta problemática; aunque no podemos asegurar que la perspectiva que el autor asume sea con perspectiva género o profeminista, si es claro el interés de incorporar en algunos de sus textos la discusión respecto a los roles genéricos que hombres y mujeres jugamos en las relaciones de poder patriarcal o en nuevas fórmulas democráticas en donde lo que prive sea la diversidad y el reconocimiento de la misma con su consecuente respeto hacia ella.

A decir de Carmen Dólera en “el teatro de Pepe Moreno (...) los personajes dan una vuelta de tuerca [...] en el teatro de Pepe tenemos mujeres potentísimas” (Báez, 2011b). Los planteamientos de Dólera y el tema que exploramos aquí nos llevan a destacar la caracterización de los personajes de Moreno Arenas. Algunos investigadores se han ocupado ya de estudiar e identificar a los personajes de Moreno Arenas: Méndez Moya (2011) Gabriele (2009a, 2009b) y Natalia Arsentieva (2011), aquí proponemos ampliar la revisión desde los marcos de la perspectiva de los estudios de género.

7.1.2 Feminidades, producto y procesos de representación.

Las obras de Moreno Arenas permiten adentrarse en el cerco de los prejuicios sociales respecto a las actividades domésticas y públicas que pueden desarrollar las mujeres. Si bien la mayor parte de los personajes femeninos en estos textos corresponden a mujeres occidentales, clase media o alta, cuyo rol social responde al cuidado de los otros (familia, marido, hijos) o se hallan insertas en actividades públicas (económicas, sociales o culturales) en las que juegan roles tradicionales y subordinados a la autoridad masculina.

Los protagonistas (Hombre, Mujer) de *El túnel* se enfrascan en un debate respecto a las capacidades de las mujeres en el mundo público, después del percance automovilístico en el que se ven involucrados ambos. Cada uno recurre en su argumentación a frases preconcebidas, tratando de validar y descalificar, a la vez, el mundo femenino o masculino, según sea el caso.

Hombre.— ¡Ay...! Una fatídica desgracia se apoderó del hombre desde el mismo momento en que la mujer, trastornada por los efluvios de la caldera de los conjuros, decidió aventurarse por las carreteras montada sobre cuatro ruedas en vez de surcar los cielos a lomos de una escoba...! (Moreno, 2010a: p. 134).

Varios nodos semióticos aparecen en este fragmento: hombre, mujer, desgracia, brujería, locura. Desde la perspectiva del protagonista masculino, los “hombres” padecen el quebranto de la locura de las “mujeres-brujas”, quienes pretenden realizar actividades no pertenecientes a su sexo-genérico: hacer uso de los espacios públicos, las carreteras, los automóviles.

Los planteamientos del Hombre remiten a la exigencia social de que las mujeres se mantengan en los espacios privados (la casa) desempeñando los roles pertinentes (cuidado de los otros); el personaje recurre a dos grandes paradigmas: la locura y la brujería para destacar la irreverencia de la Mujer, quien lo ha perturbado, no solo por el accidente vial que provoca el encuentro, sino por su presencia en la vida pública. Ya Foucault en su *Historia de la locura* desarrolla con amplitud cómo el Estado se ocupa de crear los

hospitales psiquiátricos y recluir en ellos a quienes rompen la norma, a quienes se salen de la disciplina social y escapan a la tecnología de la bio-política.

Las transgresoras del sistema merecen un castigo; en este caso, las palabras del Hombre no refieren a una multa de tránsito; su petición va más allá, al invocar la locura, sugiere la reclusión de la Mujer en un hospital psiquiátrico o al menos en su casa; al referirse al tema de la brujería, pareciera invocar a la Santa Inquisición, pedir leña verde, sogas y cerillas para acabar con las féminas que se atreven a conducir.

La Mujer, desde esta perspectiva, pareciera no conocer los códigos culturales que le tocan vivir; su incómoda otredad desequilibra el ritmo de lo *normal*, desde la mirada del Hombre, para quien lo dicho es la *única verdad*.

El Hombre, de mediana edad, defiende una mentalidad hegemónica falocéntrica; plantea *su verdad* como un todo inamovible e incuestionable. No parece escuchar cuando la Mujer acepta la responsabilidad del incidente y comenta que éste se debió a la prisa por llegar a tiempo al trabajo. La participación de las mujeres en el ámbito laboral resulta un asunto sin relevancia para el Hombre. No existe la posibilidad de preguntar acerca de las condiciones profesionales de las mujeres, ni las circunstancias que las rodean. La mujer trabajadora no forma parte del imaginario del Hombre. El silencio, la negación de las diversas funciones que desempeñan las mujeres en la vida pública y privada se entrona en la conversación. ¿A qué remite la *verdad absoluta* que defiende este sujeto masculino?

Hombre.— Tan elemental como que las mujeres no están tan bien capacitadas como los hombres para acometer ciertas actividades

[...]

...Y no crea que estoy solo en la trinchera. ¡Qué va...! Hay todo un ejército que opina como yo. ¡El noventa y nueve coma noventa y nueve por ciento del censo masculino! (Moreno, 2010a: pp. 136-137).

El Hombre insiste en la *verdad* respecto a que las mujeres están obligadas a desempeñar las labores domésticas (lavar, plantar, cocinar, limpiar, atender al marido, etc.) que el sistema sexo-género determina para ellas. Su discurso muestra el mundo en dos esferas dicotómicas, excluyentes, en donde lo femenino debe subordinarse a la autoridad

masculina. No existe posibilidad de dialogo desde dicho posicionamiento. La Mujer escucha la retahíla del Hombre; una vez que logra articular dos palabras, por lo atropellado del discurso del otro, exclama, malhumorada:

Mujer.— Lo peor de todo es que casi todos los hombres —y digo casi porque, aunque no esté segura de ello al cien por ciento, alguno podría ser salvado de la quema— ni a pedradas quieren salir del túnel del tiempo y...

Hombre.— ¿Túnel...?

Mujer.— ...se empecinan en vivir en la época de los tatarabuelos, una sociedad —por llamarla de alguna manera— llena de privilegios para el macho dominante. (Moreno, 2010a: p. 138).

Al insertarse en la discusión los privilegios de los hombres desde la cultura del poder patriarcal, el protagonista recurre a responsabilizar a las mujeres de ser ellas quienes educan a los hijos varones bajo la mentalidad y la praxis del machismo. *Verdad* parcial. Si la cultura les asigna a las mujeres la responsabilidad del cuidado y educación de los hijos en una sociedad que exige conservar las identidades de género tradicionales, jerárquicas, inequitativas entre los géneros e intragenéricas, no es posible esperar que las responsables de ello modifiquen estas prácticas sin que previamente reflexionen acerca de ello.

Marcela Lagarde se refiere a las mujeres que viven bajo este paradigma como “las guardianas del orden”; señala cómo el patriarcado les asigna el rol de la producción y reproducción de sujetos femeninos y masculinos bajo estos esquemas. Las madres-esposas-hijas-monjas-putas están obligadas a formar y conservar mentalidades machistas tanto en los hijos como en las hijas, con la finalidad de que haya *armonía* en estos términos en las relaciones intergenéricas. Por tanto:

El patriarcado es uno de los espacios históricos del poder masculino que encuentra su asiento en las más diversas formaciones sociales y contenidos culturales [...] se expande en cualquier relación opresiva [...] se presenta articulado con otros poderes [...] los opresores patriarcales son, en primer término, los hombres por el solo hecho de serlo, lo son también sus instituciones y sus normas [...] No es casual que las mujeres, a la vez que son objeto de la opresión, ejerzan en ciertas circunstancias el poder patriarcal sobre otros [...]; pero es cierto igualmente que las mujeres ejercen el poder patriarcal sobre hombres, sin que por ello exista el matriarcado (Lagarde, 2001: pp. 91-93).

Ante las tecnologías del poder y las tecnologías del género los héroes anónimos morenienses se ven insertos en estas dinámicas de opresión; la obra alude a otro gran tópico que es el feminismo. El Hombre coherente con su argumentación espeta a la Mujer: “¡Oh...! ¡Habló el oráculo de la revolución feminista!” (Moreno, 2010a: p. 143). La referencia posee tintes peyorativos. Sus palabras sintetizan una praxis que descalifica los aportes de la lucha política de las mujeres; al enlazarse esta mirada acerca del discurso feminista con el mundo de la locura y las brujas se intenta cerrar la premisa del Hombre, respecto a la obligatoriedad de las mujeres de mantenerse en sus roles tradicionales. El feminismo desde esta mirada se reduce a una esfera alosemiótica: carece de significado y pertinencia en el mundo patriarcal. Sin embargo, retomando a Lagarde:

La locura feminista es la única locura de las mujeres que implica la desaparición de los cautiverios porque es la única que se ha propuesto desarticular la organización genérica que hace a mujeres y hombres y a las mujeres entre sí, contradictorios y enemigos (Lagarde, 2001: p. 780).

El túnel puede ser leído desde la perspectiva de género y los estudios feministas, dando oportunidad a que cada receptor(a) cuestione su *verdad* respecto a los roles de género y las relaciones intergenéricas; que problematice las condiciones de vida de las mujeres en diversos contextos socio-culturales, que se pregunte en torno a las formas de distanciarse de estos esquemas mentales parciales.

La obra no cierra con una moraleja o postulado pro-feminista; el autor inserta un cambio de identidad entre los personajes, acción que los reconcilia y deciden ir juntos al Carnaval. Éste puede ser entendido en sentido metafórico como la vida cotidiana, en la cual lo grotesco del patriarcado convive con la posibilidad de formas de relaciones lúdicas, respetuosas, en donde prevalece el diálogo. No queda claro que opción eligen los personajes, pues como en el resto de la obra de Moreno Arenas lo que interesa es lanzar el dilema humano y que cada receptor se apropie de él desde sus códigos culturales.

Obras como *La bata* o *El okupa* (así como la versión amplia de *La butaca*) transitan por el mismo camino del sexismo en las relaciones de pareja; los personajes masculinos viven insertos en el patriarcado; cumplen con su papel de proveedores del hogar y por tanto

esperan la *recompensa* de ser atendidos en su casa a *cuerpo de reyes*. Viven enajenados en su mundo de confort.

A Lola, la protagonista de *La bata*, la vemos en el escenario representando la obra que su amigo Pepe le ha escrito. Por *coincidencia* el texto refleja la vida de la actriz. Mediante sus diálogos nos enteramos de la condición de opresión y subordinación que atraviesa en la esfera doméstica. Describe la conducta sexista, arrogante de Manolo, su marido, quien ejerce violencia simbólica hacia su mujer. La obra desde un humor crítico nos acerca a la imagen grotesca, esperpéntica de Lola, quien enfundada en un burdo vestido de fiesta cree tener un perfil de mujer de mundo. Insiste en que su vestimenta le ha dado la oportunidad de ver un cambio sustantivo en el comportamiento del marido, quien en apariencia se ha vuelto solidario con los quehaceres domésticos y, por supuesto, con ella.

El subtexto del discurso de Lola permite saber que Manolo se mofa de la imagen de su mujer, a quien el vestido le queda extremadamente ajustado por el sobrepeso. No hay un genuino interés por compartir las tareas domésticas, sino un deseo de acentuar la imagen tosca de la esposa. Lola cree haber roto con los esquemas tradicionales que la cosifican y la hacer ser para los otros y no para sí. Sin embargo, de nueva cuenta, *La bata* da una vuelta de tuerca. El final revierte lo enunciado por Lola. Muestra de manera descarnada la realidad de la mujer: es un sujeto social sometido por el patriarcado, se halla obligada a cumplir sus funciones tradicionales, con independencia de transitar entre el espacio público y el privado. El hecho de que Lola sea actriz, no la exime de la doble o quizá triple jornada. Además de la actividad cultural (tal vez laboral en el teatro), Lola debe *aprovechar* las dos horas que faltan para el estreno de la obra en cocinar y planchar para su Manolo (el director del espectáculo teatral).

Este juego apunta a la posibilidad de que los receptores se pregunten en dónde se halla cada uno, cada una: en el de la ficción o en el de la realidad, en cuál de los dos la contradicción entre el hacer y el decir es más compleja; cómo hallar salidas a la complejidad de las relaciones genéricas basadas en el poder patriarcal. No hay respuesta en la obra.

La butaca, además de continuar por esta línea del cuestionamiento al poder patriarcal, va tras la complejidad de las relaciones de pareja; el texto sugiere una cómoda

butaca en el centro del escenario, el cual concierne a la casa de la Mujer y el Hombre, protagonistas del texto. Al inicio vemos a la mujer ocupada en las tareas domésticas mientras escucha las noticias en la televisión:

Locutor de televisión.— ...tanto, la misma sentencia exculpa al imputado del delito de violación, ya que no parece que la denunciante se resistiera lo suficiente como para... (Moreno, 2010a: p. 183).

Si bien el tema de la violencia sexual⁸³ no será el central en este texto, si alude a la condición de vulnerabilidad en la que se hallan las mujeres en la sociedad representada en estas obras.

Mientras que en *El okupa* el texto aborda la inequidad a la que está sometida la Mujer por el marido; el abuso y descaro del hombre ante los cuidados que su esposa le brinda, hasta llegar al absurdo de querer ponerle ruedas al sillón en el que descansa para que la mujer lo traslade de un lugar a otro; en *La butaca* aparecen dos personajes alegóricos: Ángel (político) y Mayordomo (del algodón⁸⁴).

La Mujer se encuentra absorta en las tareas domésticas, cuando del armario sale Ángel, quien la conmina a mantenerse en el esquema de la mujer tradicional que ha ejercido desde que contrajo matrimonio; sus palabras exaltan las actividades hogareñas de la mujer, a quien nombra solo: María, con el descontento de la protagonista, quien insiste en que diga su nombre completo: María del Carmen. Es evidente el juego que se puede deducir de esto.

El poder patriarcal requiere mantener la imagen de la mujer cercana a la idiosincrasia judeocristiana, a partir de la cual María (del Carmen) deberá emular a la Virgen; ser una persona dócil, abnegada, sacrificarse por los otros, es decir ser para los otros y olvidarse de sí misma. La cuestión es que el discurso religioso sirve en este caso a

⁸³ A la vez consiste esta información en un guiño al lector por parte del autor, para establecer un juego de intratextualidad con la obra: *El currículum*, en la que el protagonista abusa sexualmente de su madre y el juez no lo sentencia, ya que desde su punto de vista la mujer no parecía resistirse lo suficiente. Texto que se analiza en el capítulo VII.

⁸⁴ Los spots televisivos en España, de la década de los cincuenta, crean al personaje: el Mayordomo del algodón; quien promueve la compra de un líquido para la limpieza del hogar; este hombre pasa un pequeño algodón sobre la superficie de la casa y demuestra que hace falta un aseo más profundo y para ello se debe adquirir el producto que anuncia. El anuncio se puede consultar en http://www.youtube.com/watch?v=nsnIpoZVA_8

los intereses de algún partido político al que representa Ángel, quien pretende que la imagen de María (del Carmen) tenga una utilidad en las urnas:

Ángel.— ...Y tu personalidad arrolladora y tu dedicación en cuerpo y alma a tu esposo serán faro que guíe a un ejército de trabajadoras del hogar hasta las urnas. [...]

El destino te ha elegido para abanderar a las mujeres de este país y gritar a los cuatro vientos que la plena dedicación a las tareas domésticas no significa ser inferiores a los hombres... (Moreno, 2010a, pp. 196-197).

María del Carmen, además de vivir las inequidades de género en el hogar, es vista como imagen política en beneficio político de un partido; el ángel mensajero no desaprovecha la ingenuidad de la mujer y mientras le *anuncia* la enhorabuena, no deja de aludir al cuerpo de María, su mirada recae sobre los atributos femeninos, la intención de las palabras deja claro el deseo sexual que despierta María en Ángel; éste intenta en varios momentos aprovechar las circunstancias para “meter mano” a María [del Carmen], cuando está a punto de hacerlo, aparece el Mayordomo [del algodón].

Tanto Ángel como Mayordomo procuran convencer a María del Carmen de seguir el camino que ellos le marcan; mientras que el primero pretende que se mantenga en los roles tradicionales; el segundo la conmina a romper con ellos, a abandonar esta forma de vida, para ser la redentora de los derechos de las mujeres, en pro de otro partido político. Al dirigirse a la mujer omite la primera parte de su nombre, pretendiendo borra así la carga religiosa del mismo y conservar tan solo el nombre laico. Al igual que Ángel procura aprovechar el momento para tener un momento de intimidad sexual con (María del) Carmen, cuando esto va a suceder, suena el timbre de la puerta y el hombre se esconde en el armario.

Ambos personajes entablan una lucha por apoderarse política y eróticamente de la mujer; al arribar el marido de ésta y afirmar su falta de consideración para con ella, María del Carmen toma conciencia de la situación de abuso que padece. Decide unirse al juego erótico que parece estarse realizando al interior del armario entre el Ángel y el Mayordomo. Por tanto, la mujer más que elegir entre las opciones que representan los sujetos del armario, se integra a ellos. No sabemos qué sucederá al final, pero el dilema de la mujer entre permanecer sujeta a los roles tradicionales de género o dejarlos atrás es un asunto que

deberán resolver las espectadoras, mientras tanto María del Carmen se une a un festín erótico.

El corazón (2010e) recrea a un personaje femenino, Mujer, quien aparenta asumir los valores de la mujer tradicional; sin embargo en su discurso se contradice con frecuencia; acusa al Hombre de violentarla física, pero sobretodo de forma verbal. Conforme da su declaración al juez, lanza una serie de improperios al supuesto agresor, mientras éste permanece en silencio. Al final nos enteramos que el Hombre es sordomudo de nacimiento. Frente a las leyes que favorecen los derechos de las mujeres, se ha dado en los últimos años un mal uso de parte de distintas instancias: las mujeres y/o el Estado; circunstancia que requiere una reflexión social y política; se le adjudica a las feministas este error político; sin embargo no se analiza qué mentalidad poseen las mujeres que recurren a esta estrategia contra los hombres.

El hecho de que se legisle y se ejerzan los derechos de las mujeres, no asegura que quienes desconocen, o no valoran, la lucha por lograr estos beneficios sociales para la población femenina sepan manejarlos en su justa medida. Aquí hay un filón que los detractores del feminismo aprovechan para señalarlo como un mal social; a pesar de ello, con Marcela Lagarde, consideramos que este movimiento no solo beneficia a las mujeres sino también a los hombres al promover la reflexión y el análisis a cerca de la condición de género que cada uno, cada una vive.

La espinilla (2006) y *La vírgenes* (2006) interesan porque retoman uno de los mitos respecto a lo femenino: la maledicencia y la falta de capacidad para comunicarse entre las mujeres. Si bien, no es el tema central de las obras, las acciones que se desarrollan dependen en gran medida de esta cuestión.

La primera obra parte del diálogo que sostienen cuatro Chismosas, quienes al escuchar fragmentos de conversaciones de los parroquianos del pueblo en donde sucede la acción, generan un mal entendido. Sugieren un triángulo amoroso. Más que el desenlace de esta problemática, importa detenernos en la imagen que de lo femenino muestran estos personajes. Leemos:

Chismosa 1ª.— Desde el balcón de mi casa

vigilo a mozos y mozas;
tengo que ganarme a pulso
el título de chismosa.

[...]

Chismosa 4ª.— Entraña dificultades
tergiversar una historia;
se precisa mala leche

y, sobre todo, memoria (Moreno, 2006: pp. 175-176).

Si el teatro hipertextual de Moreno Arenas permite el juego de personajes intercambiables; las Chismosas bien podrían ser Chismosos en la representación, dado que las habladurías y sus consecuencias son el objeto de reflexión y no tanto quién lo dice; no obstante, la cultura patriarcal le asigna a las mujeres la responsabilidad de mantener el orden establecido; ellas deben ocuparse de vigilar a los otros; parte de la educación dirigida a las mujeres va encaminada a desarrollar sus habilidades discursivas; no es una cuestión biológica sino cultural. Anota Lagarde: “para las mujeres chismear es un arte psíquica y literaria, con características estéticas: es todo un arte” (Lagarde, 2001: p. 351).

El diálogo entre mujeres se denomina *chisme* en la cultura patriarcal, mientras que si se da entre hombres se identifica con una conversación, discurso o charla. *La espinilla* parte de los comentarios que intercambian dos Hombres:

(... dos Hombres, que *mantienen una amena charla*, se detienen en el centro de la plaza.)

(...)

Hombre 2º. — Los *rumores* se siguen extendiendo ahora de igual manera que en épocas pasadas. Son manchas...

Hombre 1º.—¡Que no, hombre!

(Las Chismosas se ocultan un instante.)

Hombre 2º.— Los pueblos pequeños continúan anclados en el ayer [...] Un rumor es un peligro en un pueblecito como éste. Se propaga fácilmente y es difícil de reparar el daño.

Hombre 1º.— Deja ya de contarme historias...

(La Chismosa 1ª. Baja a la plaza.)

Hombre 2º.— Debes ir al médico para que te vea esa espinilla. No tiene buen aspecto.

(Bromeando.)

Esa espinilla parece un cuerno (Moreno, 2001: pp. 177-178; las cursivas son nuestras).

Se aprecia en el fragmento anterior la valoración que la conversación entre los personajes masculinos tiene: *amena charla*, que posee una connotación positiva; mientras que el chisme se deja a la esfera femenina. Las mujeres irán interpretando y construyendo la historia con los fragmentos de diálogos que escuchan. Frases como: “Esa espinilla parece un cuerno”, darán origen a:

Chismosa 1ª.—Fulano tiene una espinilla en un cuerno.

(...)

...Y si tiene una espinilla en un cuerno, es porque tiene cuerno.

(...)

...Y no puede tener un solo cuerno.

Chismosa 4ª.—¡Tú me dirás...!

Chismosa 1ª.—Fulano tiene cuernos.

Chismosa 4ª.—¡Vaya con la mosquita muerta de su mujer! (Moreno, 2006: p. 179)

El argumento del chisme: la honra del Hombre 1º., se encuentra en entre entredicho. El relato puede iniciarse, pero sobre todo debe ser divulgado. La feminidad en los códigos culturales patriarcales no posee valor más allá de la función materna (la reproducción de la especie y el cuidado de los otros); desde la esfera de los desempoderados, la voz femenina se hace escuchar, adquiere poder, se torna visible, a pesar de la esfera de lo innumerable en la que permanecen los sujetos discursivos: las Chismosas. Lagarde agrega:

Ese poder —experimentado por quien no lo tiene ni en la sociedad, ni en la relación próxima con los demás, ni respecto a sí misma—, es creado por la mujer a partir de la debilidad social y política para participar en los complicados mecanismos del poder (Lagarde, 2001: p. 354).

Las tecnologías del género definen a las mujeres como sujetos sin poder desde la esfera del patriarcado; sólo se les permite acceder a él si éstas lo adquieren para reproducir o

consolidar el sistema hegemónico, en este caso, a través de una difamación; las otras mujeres (esposa del Hombre 1º.) deben mantenerse dentro de los cánones establecidos y no *dar de qué hablar* so pena de ser castigadas y andar *de boca en boca*. Los receptores de *La espinilla* pueden o no validar estos códigos culturales, no le corresponde al texto dramático dictar cátedra.

Las vírgenes (2006) alude al enfrentamiento entre dos personajes femeninos; cada cual pondera las cualidades de la virgen que venera: del Agujón⁸⁵ y la del Pompillo:

Pompilla.—[...] Bueno... después de todo..., se trata de dos vírgenes y no estaría bien que nos tirásemos de los pelos...

Aguijona.—Llevas razón, pero debes reconocer que la Virgen del Agujón inyecta más veneno de fervor que ninguna otra.

Pompilla.—...Y la Virgen del Pompillo vigila para que ningún devoto suyo vaya por la vida con el trasero al aire (Moreno, 2006: p. 211).

Los nombres de las imágenes nos insertan en la farsa, lo grotesco, lo escatológico. Una virgen *pincha*, *aguijonea* (incomoda, molesta, obliga); la otra *vigila* y *castiga* a quien muestra sus glúteos, a quien se sale de la disciplina, de la bio-política. No parece que estos rasgos se correspondan con los de la Virgen María, mediadora entre los pecadores y Dios, dispuesta al sacrificio en la búsqueda del perdón y la redención de las ovejas descarriadas. Las mujeres describen a las vírgenes desde esquemas dicotómicos. Las estampas religiosas destacan rostros infantilizados, inmaculados; a la vez, acentúan el exceso en la ornamentación de las figuras; piedras preciosas y telas finas.

Si bien, el punto no va hacia los excesos de los representantes de la iglesia, se podría leer entre líneas esta discusión; se destaca el vínculo entre las mujeres y la iglesia. Lagarde, siguiendo el tema del poder anota:

Las relaciones de las mujeres con el poder son de tipo religioso; se basan en el hecho subjetivo del desamparo infantil genérico de las mujeres, que expresa el objetivo del desamparo social (opresión: en cuando dependencia y sujeción) debido a la cual, las mujeres en la sociedad patriarcal tienen nostalgia de la madre sentida como anhelo del

⁸⁵ Figura que aparece en los textos: *El cuchitril*, *La Residencia*, *La playa*.

padre: requieren del reconocimiento y la relación directa con el padre simbólico [...] para existir social y subjetivamente (Lagarde, 2001: pp. 175-176).

Aguijona y Pompilla, las protagonistas de la obra, debaten respecto al poderío, supremacía de la virgen en cuestión; al igual que las Chismosas de *La espinilla*, basan su reconocimiento social en el poder de los otros: la Virgen, los hombres, la sociedad. Aunque pareciera que buscan un consenso al expresar: “Bueno... después de todo..., se trata de dos vírgenes y no estaría bien que nos tirásemos de los pelos...”, mantendrán la rivalidad hasta el final. La supuesta incapacidad de las mujeres para conversar, coincidir, negociar, trabajar entre ellas pareciera demostrada en esta obra; la feminidad se enclava en un sujeto ahistórico, no solidario con las otras mujeres; Aguijona y Pompilla no sólo se encasillan en un modelo hegemónico religioso, además lo devalúan a partir de sus nada sólidos argumentos.

El poder patriarcal crea como herramienta a su servicio la rivalidad intragenérica: las mujeres, subordinadas a la autoridad paterna (padre, esposo, marido, hijos, hermanos, gobernantes) a la vez requieren dominar a las otras mujeres. De ahí nace el dicho: ¡Mujeres juntas... ni difuntas! Aguijona y Pompilla, solo, se unen para defender el sistema ideológico que representan; cuando el Hombre, personaje masculino, aparece en escena e intenta que tomen conciencia de lo grotesco y erróneo de su relación con la religión, por respuesta recibe la violencia de estas mujeres.

El producto y proceso de representación de lo femenino, en *Las vírgenes*, muestra a las mujeres en su lado oscuro. De nueva cuenta, le corresponde a los receptores decidir si se casan con esta imagen de lo femenino o si van en post de la diversidad.

Los ángeles (2010f), representa otra arista de la identidad femenina determinada por las tecnologías del poder y del género. El personaje Doña Socorro⁸⁶ de los Desamparados *conversa* por teléfono con María Auxiliadora. La acotación la describe como una mujer de entre sesenta y setenta años. Su discurso se evidencia monológico. Se manifiesta, mediante

⁸⁶ En las obras de Moreno Arenas aparecen personajes como Doña Socorro, quienes crean lazos comunicantes intratextuales. Los rasgos que distinguen la femineidad de este personaje aparecen ya en *El abrigo-chaleco* (2010a). A diferencia de *Los ángeles* (2010f), en la obra anterior, la protagonista conversa con su hija; joven mujer con una mentalidad crítica a su entorno hegemónico. Incluso la madre, en son de burla, hace referencia al 68 francés.

sus palabras, una mentalidad burguesa, conservadora y, sobre todo, clasista, que retrata un nodo en apariencia caduco. Si bien, el discurso de los políticos interesados en erradicar la pobreza se entrelaza con políticas públicas internacionales que pugnan por ello, al menos en el papel; en la intimidad del piso de la mujer, al calor de la mesa camilla, resguardada de un crudo invierno, el personaje femenino se manifiesta en contra de tal *aberración*.

La mujer entrelaza su postura política, su posición de clase y su visión judeocristiana para sostener el argumento de la imperiosa necesidad de una pobreza perenne, que le permita a su clase económica mantenerse como tal. Leemos: “Yo tengo derecho a existir, con mis virtudes y mis defectos... Y tú también, María Auxiliadora. ¡Por decreto divino, nada menos! ¡Nuestra existencia está justificada por Dios! ¡...Y la de los pobres también!” (Moreno, 2010f: p. 93).

La contradicción entre los nombres de ambos personajes y su resistencia a una sociedad equitativa, se inserta en la línea de lo grotesco de las obras de Moreno Arenas. Ambas encarnan las tecnologías del género; responden a la exigencia sociocultural asignada a las mujeres de reproducir la imagen y actitud angelical de la Virgen, creada en los orígenes del cristianismo. Lo femenino se intersecta, desde esta mirada, con el sacrificio, la bondad, el desprendimiento, etcétera; en una frase, en *ser para los otros*.

La protagonista, de *Los ángeles*, juega el papel asignado desde lo social, cultura y los roles de género, en los espacios y tiempos que se lo exigen; tal como suele hacerlo cualquier individuo inserto en el sistema imperante; pero, desde su posicionamiento de clase, expresa la mentalidad que las constituye. Responden a las exigencias del poder hegemónico. Estos personajes defienden la inmovilidad social e histórica. Se entonan en una estructura socio-económica-ideológica que miran absoluta, inamovible.

Su mentalidad instituye una esfera semiótica, dejando en los márgenes alosemióticos otras formas de entender la interacción humana. A pesar de ello, el mundo se mueve, cambia y se reconfigura.

En *La serpiente*⁸⁷, el autor reelabora la temática. Vincula la metáfora de la serpiente con la figura de la *chismosa*. Este manejo continúa por la línea de lo expuesto antes en relación con la imagen dicotómica de lo femenino en el mundo patriarcal. Ciertamente el símbolo de la serpiente posee múltiples aristas. El texto cierra: "...A punto de salir, su sombra se proyecta sobre el fondo, semejando la negra silueta de una chismosa. ...Y sale. Silbido sibilino. Cae el telón). (Moreno, 2005^a: s/p).

El teatro hipertextual de Moreno Arenas no ofrece respuestas hechas; la ambigüedad, la intertextualidad, lo fragmentario y fractal, entre otros aspectos, posibilitan al receptor que halle sus propias dudas y busque sus respuestas.

El tema del poder patriarcal en el teatro hipertextual del dramaturgo granadino constituye un nodo o rizoma que permite explorar la complejidad de las relaciones intergenéricas, en cuanto a los roles asignados por la cultura. El teatro actual español explora con pertinencia los aspectos culturales que desde la norma, desde el Estado y sus instituciones resultan prácticas sociales inconvenientes. Habría que ahondar en un estudio comparativo con otros autores, para consignar los filones de la otredad que el teatro crítico visibiliza y pone en el centro de la discusión, por ejemplo la diversidad sexual, la violencia de género, la violencia intradoméstica, la trata de blancas, entre otros temas.

⁸⁷ Junto con *La gata* y *El perro* forman la *Trilogía de la torre inexpugnable* (2005a).

7.2 El poder de los medios de comunicación

La fragilidad del sentido se explica fácilmente.

Lógica del sentido de Guilles Deleuze

Entre los temas que podemos identificar en las obras de Moreno Arenas se halla el interés por el manejo de la información a través de los medios de comunicación y la recepción del mensaje. Varias de sus obras se ocupan de esta arcada del poder: *El fontanero*, *La noticia*, *El tranvía*, *La sugerencia*, *El chanquete*. Los personajes definen sus acciones e identidad, en gran medida, a través del discurso que la televisión, el radio o el periódico vierten. Desde el manejo del humor crítico (Orozco, 2010; Doll, 2010a, 2013), rasgo indeleble del autor, se muestra en el texto o el escenario la burda relación entre quien escribe una nota informativa, cómo la consigue y las repercusiones que esto conlleva.

El periodo de entre siglos delimita la producción teatral de Moreno Arenas. Acontecimientos como la transición y la instauración de la democracia en la península española enmarcan una supuesta libertad de expresión, el derecho a la información de la ciudadanía, códigos de ética que deben seguir los comunicadores, etc. Desde las posiciones de lo políticamente correcto, se presuponen sociedades en las que el Estado no puede ya restringir la circulación de la información, como en épocas totalitarias.

Las redes sociales, en el último tercio del siglo XX y en lo que va del siglo XXI, adquieren un papel crucial en el manejo de la información; considérese el uso que se le dio en la llamada *primavera árabe*, por ejemplo. Los medios electrónicos, en teoría, presuponen la democratización de la información y el saber; cierto que la brecha económica que se ha agudizado en las últimas décadas, a partir de las crisis económicas en la Unión Europea y los EUA, relativiza esa supuesta equidad, a la que no son ajenas las naciones en vías en desarrollo.

¿Entonces, qué complejidades aparecen cuando la información se pone en movimiento? Deleuze advierte: “el carácter esencialmente *producido* del sentido: nunca

[es] originario, sino siempre causado, originado” (2011: p. 127). Habrá que retomar el hilo de Ariadna, indagar la genealogía de los discursos a la vez que analizar las posibilidades de sentido que potencian y cómo se entrecruza lo anterior con la semiótica y el poder en la dramaturgia de Moreno Arenas.

7.2.1 El cuarto poder, mecanismos del discurso

Los discursos del llamado cuarto poder o cuarto Estado⁸⁸ no están aislados del contexto en el que se producen, circulan y son recibidos; se intersecan con la diversidad de poderes hegemónicos y alternativos: políticos, económicos, sociales, culturales, etc., que, entre otros medios, moldean las mentalidades contemporáneas. MacLuhan señala que: “la prensa es una forma confesional colectiva que proporciona una participación comunal” (1996: p. 214); en donde, tanto quienes emiten el mensaje como quien lo decodifican se hallan en continuo diálogo, en el mejor de los casos promueven procesos dialógicos. El confesionario en el que coinciden los tres ejes del proceso de la comunicación: enunciador, enunciado, enunciatario pareciera tener mayor eficacia cuando: “divulga los aspectos sórdidos [...] el periódico es un medio caliente. Tiene que tener malas noticias para la participación del lector y su propia intensidad” (MacLuhan, 1996: pp. 215-219).

Foucault en *El orden del discurso* aborda el problema de los procesos de producción, circulación y recepción de los textos; se ocupa de estudiar los mecanismos de exclusión, entre los que destaca el de la prohibición: “uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (2010b: p. 14). Y si bien, esta premisa es de consenso general, el filósofo incorpora una complicación más: el discurso es “aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del cual quiere uno adueñarse” (Foucault, 2010b: p. 15).

⁸⁸ Denominación que se atribuye a Edmund Burke (1729-1797), quien consideraba que el periodismo sería tan importante como el Parlamento; más adelante Thomas Babington Macaulay (1800-1859) expresó que después de los tres poderes clásicos: el ejecutivo, legislativo y judicial, el periodismo se erigiría como el cuarto poder. (Hernando, 2002).

Los personajes de Moreno Arenas manifiestan la fascinación por la palabra⁸⁹, Estos seres de papel cobran identidad a través del discurso, aun en el teatro didascálico —*Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (2003). Mientras que las diecinueve obras compiladas en este volumen parten de un teatro sin palabras, al estilo de Beckett, la última pieza —*La crusanta (epílogo iconoclasta para un... teatro mínimo)*— rompe con el silencio. Los personajes, Actor 1º. y Actor 2º., discuten respecto a hacer uso de la palabra o no:

(El Actor 1º. hace ademán de iniciar una conversación. El Actor 2º, sellando sus labios con el dedo índice, le ordena callar. Nuevo intento de hablar. Nueva advertencia de mantenerse en silencio. Como parece claro que el Actor 1º. quiere abrir la boca, el Actor 2º. se la tapa con la mano, a la vez que deja escapar un amenazante “chist” que suena a mordaza definitiva. El Actor 1º. consigue liberarse y sentencia:)

Actor 1º.—¡...Y una mierda!

Actor 2º.—¡Sacrílego! (Moreno, 2003: p. 75)

La escena plantea el asunto: ¿quién tiene el poder de la palabra? Las miradas de los personajes se confrontan en el diálogo, que cierra no sólo con la prohibición de entrar al discurso sino con la represión hacia quién se atreve a contravenir a la autoridad. El autor, el que tiene autoridad, el que posee el poder del discurso, es quien determina si los otros pueden o no hacer uso de la palabra. De donde, la estrategia de la represión funciona en el espacio textual dependiendo de los intereses del demiurgo⁹⁰. Otro mecanismo de exclusión propuesto por Foucault (2010b) se pone en juego: el de la razón y la locura. Aquel que se sale de la disciplina: el loco, el transgresor, el que se atreve a apropiarse de lo que no le pertenece: la palabra, recibe un castigo. De ahí que el Actor 2º considere un *sacrilegio* que el Actor 1º. se exprese. La obra concluye con una acción represora.

El uso de la palabra y el manejo de la información van tomados de la mano; no existen discursos neutros, las relaciones de poder se entrecruzan a partir de los intereses de

⁸⁹ Cfr. *La espinila* (2006) o *Las vírgenes* (2006), ya tratados arriba; en los que los personajes femeninos adquieren identidad por el uso que de la palabra hacen.

⁹⁰ La discusión respecto a quién tiene el control de la palabra y la acción en el texto literario, dramático en este caso, remite a *Seis personajes en busca de un autor* (1921) de Pirandello y *Niebla* (1914) de Unamuno; aquí emerge uno de esos guiños literarios, de esos *links* que la dramaturgia hipertextual interseca. Y que es el receptor quien decide entrelazar los textos o no. Para un estudio en torno a la metateatralidad en la dramaturgia de Moreno Arenas, estas redes literarias darían oportunidad de andar por dicho sendero. Tema que Linares (2010) ha desarrollado.

quienes participan en el circuito de la comunicación; los mecanismos de emisión, circulación y recepción, como lo señala Foucault se hallan regulados por intereses de toda índole así como por los mecanismos de resistencia de los grupos subalternos a la hegemonía.

Estos mecanismos del discurso determinan, desde el manejo de la información en los medios de comunicación de la hegemonía, lo que corresponde a la esfera de lo semiótico y de lo alosemiótico:

El universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros (...) todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único [de donde cada elemento conforma el] gran sistema, denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis (Lotman, 1996: p. 24).

La información que los medios de comunicación privilegian, en la lógica aquí desarrollada, responde a lo que las mentalidades hegemónicas excluyen, censuran, reprimen, etcétera. Los medios de comunicación que explotan la nota roja o refieren guerras, masacres, actos delictivos, desastres naturales, entre otros tópicos, atraen la atención de los receptores, quienes desde su imaginario se presuponen a salvo de las consecuencias de los actos referidos. Y, desde una moral victoriana, reprueban lo ajeno, la otredad, lo diverso, lo alosemiótico. Adentrarse en la complejidad de la construcción del acontecimiento implica focalizar los componentes de la noticia. Eliseo Verón propone que los medios periodísticos filtran la información; al seleccionarla difunde aquello que puede interesar a sus potenciales clientes, dejan de lado su responsabilidad de informar ante las jugosas ganancias que esta industria ofrece (Verón, 1983).

La información de los medios de comunicación pasa por diversos filtros: económicos, sociales, culturales, ideológicos, etc., que determinan su contenido y perfilan las posibles consecuencias de las mismas. Moreno Arenas, al dialogar en torno al poder del llamado cuarto poder, señala:

JMA: Me parece que en una película de *Superman*, se dice que “el mejor periodista es el que sabe inventar las noticias”. Bueno, en el buen sentido, tampoco quiero decir al pie de la letra que hay que inventar las noticias, pero está muy cercano a lo que me estás

preguntando. Son los medios de comunicación los que están capacitados para tirar gobiernos al suelo y poner gobiernos nuevos; la posibilidad, el poder que tienen los medios de comunicación es increíble, no creo que haya otros organismos con una capacidad [tal] (Báez, 2011c).

De ahí que el dramaturgo exprese: “en mi teatro denuncié los abusos del poderoso, las corruptelas del político, las miserias del ciudadano medio” (Gabriele, 2009a, p. 276); el absurdo de la palabra y el uso que de ella hacen los comunicadores (personas que responden a intereses personales y/o económico-políticos y no sólo profesionales) configura uno de los nodos semióticos de este teatro hipertextual.

7.2.2 “El mejor periodista es el que sabe inventar las noticias”

McLuhan anota que en los orígenes del periodismo norteamericano: “la prensa empezó a sentir muy pronto que las noticias, no sólo había que darlas, sino que también había que buscarlas, e incluso crearlas” (1996, p. 221). De ahí que el tema de la *verdad* en los medios informativos posea tantas aristas. Si la ética de la profesión exige el dato fidedigno, no siempre este postulado se cumple, dependiendo de los mecanismos del discurso estudiados por Foucault. Añade McLuhan: “nuestra prensa es popular, es una ajustada aproximación al rumor público” (1996, p. 223).

Conocer lo anterior implicaría que los receptores se mantuvieran alertas ante la información que los medios de comunicación generan; sin embargo, si el flujo informativo se asemeja al rumor público, su finalidad no es moverse en el ámbito de lo verdadero sino de lo verosímil dentro de un mundo posible; la verdad del discurso informativo se entrelaza con la verosimilitud del discurso literario. Allí pone el dedo Moreno Arenas, crítico de su tiempo. Algunas de sus obras podrían sugerir a sus receptores: ¿cómo se construye la información y qué implicaciones conlleva?

7.2.3 *Las antípodas, lógica del sinsentido en el cuarto poder*

Deleuze en su ensayo *De Lewis Carroll a los estoicos* anota: “el sentido es una entidad inexistente, incluso tiene una relación muy particular con el sinsentido” (2011, p. 25). Si el interés es hallar el sentido de la información y el empleo de la misma a través de los medios de comunicación, se tendrá que estar alerta en torno al sinsentido del discurso y aquello a lo

que refiere, cuando se incorporan intereses múltiples desde las esferas del poder hegemónico.

Retomemos a Descartes, la *verdad* es relativa, cada sujeto va tras la suya propia, desde una actitud crítica; en el caso de los medios de comunicación, no siempre buscan la *verdad* del acontecimiento; como lo señala McLuhan y Verona, cada medio, en este caso, construye *su verdad*. La diferencia es que Descartes decide transitar por el sendero de la duda, corroborar el conocimiento y trasladarse a otro hasta haber agotado todas las opciones. Los medios de comunicación, por su lado, construyen la *verdad* considerando el valor de uso que ésta puede tener. La *verdad* o la *imagen de lo verdadero* se constituye como mercancía, con su correspondiente plusvalía. Los emisores, de la información mediática, proponen a los receptores validarla a priori, sin dudas, sin cuestionamientos.

Algunas de las obras de Moreno Arenas, como *La noticia* (2003), *La televisión* (2003) y *El titular* (2005a) (*Trilogía mínima del cuarto poder*) así como *El fontanero* (2001), *El tranvía* (2001), *La sugerencia* (2001), *El chanquete* (2001), discurren por los entresijos de la construcción del acontecimiento (Verona), de los mecanismos del discurso (Foucault), y las fronteras entre lo semiótico y lo alosemiótico (Lotman).

El dramaturgo suele anotar la fecha y el lugar de composición de sus textos; *El tranvía* data de 1980 y fue escrito en Milán. Salvador Enríquez (2001) al comentar la obra recrea el desencanto que le causó visitar Italia en la década de los ochenta, en los cuales España transitaba del franquismo a la democracia; reconoce la capacidad del autor granadino al incorporar en el texto el absurdo de las sociedades de consumo. Los personajes centrales: Hombre y Mujer se ven acosados por Palmera, Automóvil, Abrigo y el Inspector para sumarse a la vorágine del valor de cambio que promueven las sociedades actuales. Esta obra no focaliza los medios de comunicación en sí; coloca el énfasis en otro tipo de discursos que suelen entrecruzarse con las notas informativas, los anuncios publicitarios:

Hombre: esta sociedad que nos ha tocado vivir seguirá bombardeándonos sin tregua con los anuncios publicitarios. Insistirá una y otra vez hasta que nos rindamos.

Mujer: ya no tengo fuerzas (Moreno, 2001: 31).

El agotamiento de la pareja los lleva a huir de las imágenes animadas; suben a un tren, sin saber que su destino es el carnaval. Las consideraciones de Bajtín en torno a lo grotesco se añadan a los planteamientos de McLuhan respecto a la publicidad: “tosco intento de extender los principios de la automatización a todos los aspectos de la sociedad” (McLuhan, 1996: p. 236). No se sabe si los protagonistas consiguen o no escabullirse del sino del consumo desaforado; ya esta obra ofrece un final abierto, sello del trabajo de Moreno Arenas.

La Trilogía mínima del cuarto poder constituye una arcada, un nodo semiótico dentro del teatro hipertextual del granadino. *La noticia*, desde las herramientas del teatro del absurdo, nos inserta en la lógica del sinsentido. La obra pareciera correr un visillo y mostrar la burda realidad del manejo antiético de la información. Se lee, el Periodista “llora a moco tendido. Desesperado, enseña su periódico, que tiene todas sus páginas en blanco” (2001: p. 41).

La necesidad de conseguir la nota periodística, lleva al protagonista a convencer a un Viandante de aceptar un fajo de billetes a cambio de la vida propia. El texto cierra: “(...el Periodista es feliz. Enseña su periódico al público. Ya hay noticia. Cae el telón) (Moreno, 2001: p. 41) La fuerza dramática del texto no sólo se halla en el dilema que se le presenta a los personajes sino en la posibilidad que abre para suscitar la reflexión del lector/espectador: ¿dónde queda la ética, dónde la dignidad, en qué filón el valor a la vida humana? Tal vez el receptor podría ubicarse en la duda cartesiana; éste, al igual que en otros materiales de Moreno Arenas, podría mirarse en el espejo y pronunciar: ¿yo que haría en el lugar del Periodista o del Viandante?

El titular sugiere una especie de greguería; el humor, la burla y lo grotesco se concentran en la frase: “A los calvos se les va a caer el cabello”. El Viandante, al leer el periódico, se sube al sinsentido de la información; sin analizar, cuestionar o dialogar la *verdad* impresa. El personaje al ser calvo busca la forma de proteger un cabello inexistente.

Lee otra frase: “Ha sido una inocentada”. De nueva cuenta actúa sin meditación alguna. Pasa del desaliento a un estado de animosidad evidente. El periódico le jugará otra mala pasada al reiterar la primera noticia. Pareciera que el Viandante aceptará el vaivén de las notas informativas de manera continua.

El protagonista de *El titular* bien podría ser cualquiera de nosotros, personas cada vez más susceptibles de bailar al ritmo de los medios de comunicación. La *verdad* de la palabra impresa resulta incuestionable desde esta óptica. Allá cada cual con su capacidad o incapacidad de prevenir el engaño y ensañamiento de los medios de comunicación.

El fontanero se torna una obra emblemática. El autor recurre al humor que surge de situaciones absurdas, del manejo fragmentado de la información, de los paradigmas hegemónicos respecto al ejercicio de la sexualidad, de las relaciones de pareja dentro y fuera del matrimonio, de un lenguaje coloquial e incluso vulgar; todo lo cual refuerza lo grotesco de la situación que atraviesan los personajes, pero también lo burdo de la construcción del acontecimiento. El texto abre así:

Una parada de autobús.

(Oscuro en el escenario. Por la puerta del fondo del patio de butacas aparece el Fontanero y su Esposa. Aquél delante de ella, trata de cubrirse en vano de los golpes que le propina con el bolso.)

Fontanero: ¡Que no, mujer...! ¡Que todo ha sido un malentendido...!

Esposa: ¿Un malentendido...?

(...Y le atiza un bolsazo en la cabeza.)

¡Y una mierda...!

(Tirándole una revista a la cara:)

¡Las fotos no mienten...!

Fontanero: ¿Cómo tengo que decirte que, al bajar de las escaleras del avión, me confundieron con este cantante famoso de rock...?

[...]

Esposa: ¡Di la verdad, “follador de Brenes”...! ¡Esa pelandusca ha pasado la noche contigo en el hotel...!

(Con el bolso preparado para estampárselo en todo el morro:) (Moreno Arenas, 2001: p. 45)

La Esposa interpreta los hechos de acuerdo con el valor que para ella posee la revista en donde ha aparecido la imagen del Marido junto a una espectacular modelo. La autoridad que adquiere la palabra impresa se evidencia en el fragmento citado. La mujer espeta al esposo: “¡Las fotos no mienten...!” Tal aseveración resulta incuestionable para la receptora. Si una revista difunde la información se presupone su autenticidad, no hay por qué dudar de ello.

Bajo esta lógica, se admite que los medios informativos y sus periodistas tienen la *verdad*. Dentro de la obra, los personajes se perfilan como ciudadanos comunes; sujetos habituados a aceptar la información sin cortapisas. El Fontanero insiste en el equívoco de la imagen, sin resultados positivos: “La casualidad quiso —¡mira tú por dónde!— que el fotógrafo, que también se confundió, estuviera allí y captara el momento” (Moreno Arenas, 2001: p. 46) El enojo de la consorte va en aumento. Además de suponer un engaño amoroso, imagina al marido presumiendo sus argucias sexuales con los amigos. La gradación del sinsentido va en aumento en el texto:

(Aparece un Periodista con la cara disfrazada, arroja algo al suelo delante del Fontanero.)

Fontanero: ¡Anda...! ¡Una estampita de la Virgen del Pompillo⁹¹...!

(...Y se agacha para recogerla. El Periodista aprovecha la ocasión para arrimarse al trasero de aquél, al tiempo que pregunta:)

Periodista: ¿Es ésta la cola del autobús...?

(Un flash de una cámara de fotos deslumbra desde el fondo del patio de butacas. El PERIODISTA se quita el disfraz y con el pulgar de la mano derecha hacia arriba hace un gesto de satisfacción al fotógrafo, que se apresura a abandonar el teatro.)

Esposa: ¡Bisexual de mierda...! ¡Maricón de los cojones...!

(...Y le arrea de nuevo con el bolsazo.)

⁹¹ Clara referencia intertextual a *Las vírgenes* de Moreno Arenas, en donde aparece la *Virgen del Pompillo*. Texto comentado antes.

¡El caso es trabajar con el sector de la cañería!, ¿no...? (Moreno Arenas, 2001: p. 47)

Aun cuando el falseamiento de lo acontecido se dé en presencia de la pareja; la mujer increpa al marido de nuevo; ahora lo acusa de bisexual, atizando más golpes al Fontanero. La inercia se impone antes que el distanciamiento de los hechos. Se corrobora la imposibilidad de análisis del discurso de los receptores. El Periodista “pillado” en la acción, ante el cuestionamiento del respetable, agrega: “¡No pongáis mala cara, joder...! ¡Si estáis deseando salir del teatro para comprar la revista y ver las fotos...!” (Moreno Arenas, 2001: p. 47)

La connivencia entre los participantes en la producción, circulación y recepción del discurso informativo da pie a la farsa; si bien estamos ante la realidad ficcional el *link* con la realidad concreta depende del lector/espectador. El humor crítico del autor cierra con esta *face a face* del enunciatario, el teatro sólo muestra una de las posibles caras del *performance* cotidiano de cualquiera de nosotros. Gari León suscribe:

El fontanero tiene relación con otras obras de Moreno Arenas. Por citar algunas, valgan *La espinilla* o *La paloma*, en cuyos textos se da cita el binomio información/desinformación, proyectado sobre el concepto de poder [...] Y en el Fontanero es cultivada y mimada para después venderla (León, 2001: p. 44).

La insistencia del dramaturgo en el tópico no resulta gratuita; mientras el poder hegemónico busca las formas de conservar y ampliar sus privilegios de todo tipo, la sociedad actual se ve acorralada por los *mass media*; la brecha en la capacidad de distanciamiento entre las personas y los modelos de pensamiento y relaciones sociales que ofrecen los diversos canales informativos, se torna mínima. De ahí el valor que cobra el arte, el teatro. Van Dijk en *Poder y discurso* señala que:

La voz de la élite suele ser la del amo corporativo o institucional. Los intereses y las ideologías de las élites en general no son fundamentalmente diferentes de quienes les pagan o los apoyan. Sólo unos pocos grupos (por ejemplo, novelistas y algunos académicos) tienen la posibilidad de ejercer el contrapoder, que sin embargo debe expresarse dentro de las presiones de la publicación (2009: p. 66).

La literatura, en este caso la dramaturgia, adquiere connotaciones dialógicas; su discurso va tras la dialéctica de las ideas. Apuesta a la capacidad de análisis de los participantes de la

comunicación, en este caso de masas. Aquí, uno de los aportes del teatro crítico de Moreno Arenas, en el que las formas del ejercicio del poder hegemónico se llevan al escenario, juegan su histriónico papel y son los receptores quienes deciden qué hacer con la instantánea de lo grotesco que emerge cuando el valor de cambio se impone al valor de uso en la comunicación.

Otro de los medios de comunicación que sirven de pivote para este teatro hipertextual es la televisión. Obras como: *El chanquete*, *La sugerencia* y *La televisión* dan tela de donde cortar al dramaturgo de Albolote. Su mirada crítica coloca en el centro de los textos al televisor. Sánchez Trigueros (2011) destaca el papel que juegan los objetos en la poética escénica de las obras de Moreno Arenas.

Si al televisor nos referimos, en la obra que lleva el mismo título, destaca la presencia del sinsentido del discurso televisivo. El protagonista, Actor, así como el público en el texto trastocan el espacio teatral. Éste se convierte en una sala de estar, en donde el aparato televisor cual panal de miel atrae a los personajes y al público, quienes no logran distanciarse críticamente del ruido que emerge de la pantalla. El acto teatral en *La televisión* es olvidado tanto por los personajes como por el público, quienes ceden a la *seducción* del ruido que emerge del televisor. El silencio, la quietud, el inmovilismo se impone ante la dinámica de lo humano. El sujeto vacío de Talens queda petrificado, no hay renovación, desplazamiento. Las fronteras entre lo semiótico y lo alosemiótico pierden capacidad de potenciar el dinamismo entre lo que avala el sistema hegemónico y lo que censura, silencia y/o desconoce.

McLuhan define la televisión como “un medio frío y participativo” (1996: p. 318). Propone que el periódico y la radio suelen ser medios calientes ya que propician el intercambio de ideas, pudiendo surgir el diálogo y discusión respecto a lo referido. Sin embargo la TV atrae la atención de los espectadores hacia las expresiones faciales de los actores, de acuerdo con un estudio realizado con niños (McLuhan, 1996: p. 316).

Los personajes ante el discurso televisivo pierden toda capacidad reflexiva; en *El chanquete*, los protagonistas: Externo e Interno llevan al lector al juego de la incertidumbre,

no se sabe quién ha perdido la libertad, si el personaje que se encuentra *libre* o quien se halla dentro de la celda.

El escenario presenta a Externo frente al televisor, en una actitud esquizofrénica ante el discurso televisivo; mientras mantiene el mando a distancia entre las manos y lo aprieta compulsivamente, sin hallar un programa que lo satisfaga, come pipas y bebe a pasto; su insatisfacción va en aumento, intenta hallar consuelo en el discurso periodístico, pero no lo consigue; después de hojear el diario: “ Con los nervios a flor de piel, lanza el noticiero a los cuatro vientos y hay papeles para dar y tomar por todo el escenario” (Moreno, 2001: p. 75). A la par, se halla Interno dentro de una jaula. Su actitud es el reverso de la moneda: se encuentra sumergido en la lectura de un libro, la concentración y satisfacción son evidentes en él. Sólo despega la vista de las páginas del texto para reflexionar o regodearse con alguna idea. Este contraste crea mayor tensión en Externo, quien decide cruzar los barrotes de la celda y queda atrapado en ella, sin hallar la paz buscada. Mientras que Interno al salir de la celda toma el control del mando de la televisión, se sienta frente al televisor y con evidente calma se dispone a disfrutar de la programación.

La obra cierra con un final abierto; no se sabe qué pasa con los protagonistas; quizá se enfrentan a la falacia de la libertad del sujeto; pero en realidad llevan el grillete simbólico de la enajenación a través del mando a distancia del televisor. Y cada determinado tiempo intercambian el espacio en las celdas metafóricas y concretas en las que se mueven. Un elemento esperanzador aparece en escena: el libro.

Otras obras de Moreno Arenas abordan el tema de la relación entre los sujetos y el discurso televisivo. *La sugerencia* enmarca su acción en un programa de concursos de la televisión; el Concursante, ante la solicitud de que interprete al ser humano, se coloca un sombrero cordobés, toma su guitarra, se sienta una silla de anea, toca y canta: “¡Ay...! ¡Ay...! ¡Ay...!” (2001: p. 69) El Presentador y el Participante sueltan el llanto y salen abrazados del escenario. En relación con esta obra escribe Javier García Teba: “... pieza de lo existencial patético o de lo existencial paródico donde le latigazo satírico hay que

buscarlo en el subtexto (...) Ésta es la auténtica sugerencia” (2001, p. 68). Moreno Arenas expresa su opinión respecto al abuso del poder, en todos sus órdenes:

...yo lo que hago es llevar a mi teatro al ser humano, y el ser humano es a veces con el disfraz de político ser corrupto, y con el disfraz de clérigo ser corrupto, y con el disfraz de fontanero ser corrupto y con el disfraz de... ser corrupto. Es decir, no son las profesiones lo que hacen corrupto al hombre. El mismo hombre parece ser que lleva algo innato, que cuando tiene un poder sobrehumano, un gran poder parece que perece ante el aguijón de la corrupción, ¿no? Ésa es la impresión que tengo; francamente me parece que la política es un arte noble; la religión no lo sé si será arte pero también será noble; y, muchas cosas también serán nobles..., lo que ya no tengo yo tan seguro es si los seres humanos somos tan nobles (Báez, 2011c).

Moreno Arenas al proponer indagar el camino del cuarto poder no ofrece una respuesta a priori; *sugiere* que los individuos comunes inquieren en los márgenes de lo dado; las dudas y sus posibles respuestas sólo corresponden a cada persona, en el caso de que así lo quiera. La dramaturgia hipertextual ofrece la posibilidad de que sus receptores se distancien de los acontecimientos, exploren múltiples opciones, desde diversas perspectivas, rompan con la linealidad de los discursos y su racionalidad dieciochesca, entre otros mecanismos. No hay una opción, hay tantas como las personas decidan crear. Si el cuarto poder crea e impone un mundo plano, el arte desde su capacidad para virtualizar la realidad ofrece insertarnos en el ciberespacio de las ideas, navegar entre ellas; elegir la perspectiva que más interese a cada uno, sin que ésta se imponga a las demás. Quizá *Las antípodas* de Moreno Arenas resume el sinsentido de la mirada hegemónica del poder de la comunicación, sea cual sea el medio del que se valen para difundirla, incluso los nuevos canales de comunicación: Internet, telefonía móvil, entre otros. Cerremos este apartado con el texto referido, y cada uno decida desde dónde produce, circula y/o recibe a información y qué hace con ello:

Las antípodas

PERSONAJE

ACTOR

ACTO ÚNICO

El escenario carece de decoración.

(Aparece un ACTOR andando con las manos. Así, con los pies hacia arriba, recorre el escenario con soltura. Se detiene en el centro. Mira fijamente al público. Contrariado se

pone de pie. Se encoge de hombros con gesto de desaprobación y de no entender el comportamiento de los espectadores. Mueca de desprecio. Apoyándose de nuevo tan sólo en sus manos, inicia el mutis. Cae el telón. ¡Perdón...! Sube el telón.) (Moreno: 2003: 55).

8 Eros (des)empoderado en el teatro hipertextual⁹²

Los hombres no se han percatado en absoluto del poder de Eros.

Banquete, Platón.

El tercer milenio ofrece la posibilidad de visibilizar lo plural en la interacción humana, acercándonos al hombre de a pie que muestra los heterogéneos y complejos vínculos que se establecen entre los sujetos sociales. José Moreno Arenas dirige hacia este sendero su dramaturgia. Su teatro ofrece textos dialógicos que interpelan a los lectores/espectadores, dando cabida a una de las inquietudes del autor: crear textos “políticamente incorrectos”.

Al frecuentar el trabajo de este autor, el receptor puede identificar el filón crítico que se desprende de estos textos; aquí apostamos por la posibilidad del desenmascaramiento de la sociedad contemporánea desde este teatro hipertextual, nos proponemos deambular en su dramaturgia por los caminos de un *Eros (des)empoderado* acusado por el dramaturgo; procuraremos señalar cómo las sociedades de forma continuada, en una aparente libertad del erotismo: lo restringen, codifican y anulan. Surgiendo así una contradicción evidente entre discursos y leyes, de apariencias progresistas, y en la praxis anclados en el conservadurismo, en un posicionamiento acrítico que nos es legado desde los discursos y actos hegemónicos que configuran nuestras mentalidades occidentales desde hace más de tres milenios.

Una de las formas en las que Moreno Arenas muestra estos mundos complejos en los que se mueve el ser humano, se materializa en sus textos en la *urgencia humana* del encuentro erótico; ante el fracaso de este deseo, los personajes recurren, en última instancia, a la erotización de lo inerte, ya sean máquinas expendedoras de cigarrillos y/o mujeres de celuloide. Algunas de las obras en las que se aprecia esta circunstancia son: *La gata, El tropezón, El fontanero, Las gafas, La agenda, La cantante* (2003); *El problema, El ménage*

⁹² Una primera versión corresponde al artículo publicado “El eros (des)empoderado en el teatro mínimo de José Moreno Arenas” (Báez, 2012a).

*à trois*⁹³ (2010), *El currículum* (2004), *Las máquinas* (2006) y *El safari* (2004); y, en *Las olas* (2013), una de las últimas propuestas del autor⁹⁴.

8.1 Eros (des)empoderado en los albores del siglo XXI.

PEPICO EL ABANDONADO. — ¡Coño! ¡Hip!

(*Frotándose los ojos:*)

¡Una máquina que habla! ¡Hip!

(*Hecho unas castañuelas:*)

¡...Y tiene ganas de ligar conmigo! ¡Hip!

Las máquinas, José Moreno Arenas.

Interesa comenzar por aclarar dos conceptos claves para el presente análisis de la dramaturgia de José Moreno Arenas. Nos referimos a (des)empoderar y erotismo. El primero lo retomamos de la teoría feminista así como de los estudios que abordan la problemática diversa de grupos marginados; por empoderar entendemos la capacidad de los sujetos o grupos marginados de, a partir de la autogestión, desarrollan habilidades y capacidades para promover la plenitud de sus derechos ciudadanos⁹⁵. Partimos entonces de que Eros (pulsión de vida en términos freudianos) ha perdido el poder que su origen le impone: la búsqueda y encuentro de lo vital, lo placentero, no sólo en el sentido sexual, sino en términos lúdicos. En palabras de Bataille, que desarrollamos más abajo, la capacidad de juego entre el ser discontinuo y continuo se halla fracturada.

No son los inicios del Siglo XXI los únicos tiempos en los que Eros (dios del amor y el deseo) se halla en los márgenes de lo humano y el humanismo. Sin embargo, en esta época de crisis económica y social, posee rasgos particulares. Al menos en el teatro de Moreno Arenas destacan algunos aspectos. Antes de entrar en el análisis y comentario de estos textos, conviene acercarnos a Michel Foucault. Tal como lo señala el filósofo, el poder de decisión de grupos o individuos en diversos momentos históricos varía de acuerdo

⁹³ Las últimas dos obras forman parte de la *Trilogía mínima de las pulgas del hotel* (2010).

⁹⁴ Obra leída por Joan Llaneras y Juan Vinuesa en la entrega de los Premios del II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”, en Albolote, Granada, 26 de marzo del 2011.

⁹⁵ El diccionario de la RAE lo define en estos términos: “conceder poder [a un colectivo desfavorecido socioeconómicamente] para que, mediante su autogestión, mejore sus condiciones de vida’.”

a las tecnologías del poder. Sus conceptos de disciplina y bio-política nos permitirán movernos en estas cuestiones. Por lo primero entiende:

(Las) técnicas de poder centradas especialmente en el cuerpo, en el cuerpo individual. Se trata de aquellos procedimientos mediante los cuales se aseguraba la distribución espacial de los cuerpos individuales (su separación, su alineamiento, su subdivisión y su vigilancia) y la organización —alrededor de estos cuerpos— de todo un campo de visibilidad (Foucault, 1992: p. 250).

El individuo interesa como objeto y no como sujeto. Importa que cumpla con las funciones sociales que se requieren para el funcionamiento de una comunidad basada en modelos económicos y filosóficos individualistas, globalizantes. De ahí que el concepto de bio-política del poder de Foucault posea relevancia: “procura regir la multiplicidad de hombres en tanto que esta multiplicidad puede y debe resolverse en cuerpos individuales, a los que se puede vigilar, adiestrar, utilizar y eventualmente castigar” (Foucault, 1992: p. 251).

Los seres humanos dejan atrás la individualidad que los caracteriza y con ello la subjetividad erótica (entre otras) que los diferencia entre una u otra cultura y entre uno y otro sujeto. Todo tipo de marcas: de género, clase, etnia, orientación sexual, edad, etc., pretenden ser *normadas* desde estas tecnologías del poder con la finalidad de que los cuerpos sirvan al sistema de poder político y económico en el que se mueven los individuos. Siendo el modelo predominante actual el neoliberalismo y la globalización, pareciera que lo planteado por Huxley no fuese una narrativa descabellada sino el *mundo feliz* hacia el cual se encamina la humanidad en el siglo XXI.

Foucault da luces respecto a las formas en que en diversas épocas las sociedades han codificado la relación del individuo con su cuerpo y, por lo tanto, con su sexualidad, así como con la sensualidad y el erotismo. En los albores del siglo XXI pareció, al menos en occidente, que se rompía con las amarras milenarias de la utilización de la sexualidad tan sólo con fines de reproducción humana. Sin embargo, en la praxis el erotismo de los cuerpos, el ejercicio de la sexualidad con fines cercanos a Eros se legisla de forma conveniente para el control que ejerce el Estado a la par que todas aquellas instituciones que determinan esquemas binarios de pensamiento: virtud vs. pecado, por ejemplo; detrás de una aparente permisividad excesiva o represión absoluta, se encuentran los intereses de

quienes ejercen el poder, sea éste del tipo que sea⁹⁶. Si son los políticos, ganan adeptos al *facilitar* ciertas praxis respecto al ejercicio de la sexualidad; si farmacéuticos, obtienen beneficios con la venta de anticonceptivos de toda índole; o si médicos, encareciendo la reproducción asistida. Lo cierto es que las sociedades actuales también exigen a las personas desde muy tempranas edades que entren al juego de la erotización de los cuerpos, sobre todo con fines económicos, como afirmábamos arriba.

Si a Eros nos referimos, las ideas de Platón en el *Banquete* nos ofrecen la posibilidad de atestiguar cómo la cultura occidental hegemónica interpreta este diálogo filosófico y crea la norma, la disciplina, la obligatoriedad de establecernos en parejas heterosexuales⁹⁷; podría objetarse que en el texto de Platón se valoran las relaciones homosexuales y se mencionan las lésbicas, y ahora existe una cierta apertura hacia la diversidad sexual; sin embargo, el esquema de relación heterosexual se sigue privilegiando sobre cualquier otro. Las posibilidades de lo heterogéneo, que se leen entre líneas en el mito del Andrógino, aparecen clausuradas en las mentalidades bipolares hegemónicas.

Los individuos se hallan ante una encrucijada que no los lleva a ninguna parte. Eros, entendido como el Dios que promueve el amor y el deseo, y como pulsión de vida, ha perdido su poder, su capacidad de acción y decisión. Este inicio de siglo XXI condena el poder de Eros al olvido, entronándose la condición desventajosa de las personas en un aislamiento, en un entorno de soledad, de miseria en todos los sentidos, no sólo económica —que ya es decir bastante. El ser humano se halla condenado a mirarse ante el espejo y observar en él su mínima valía. La RAE nos da la siguiente definición para eros: “conjunto de tendencias e impulsos sexuales de la persona”. Pero si esos impulsos corresponden a un sujeto marginado, desempoderado, la relación con estas pulsiones se tornan más complejas.

⁹⁶ Enrique Mijares sugiere que frente a un tercer milenio diverso: “nos topamos con la reacción, que no solamente se resiste al cambio, sino que, en la ciega defensa de sus intereses hegemónicos, *siempre económicos*, aunque a veces se llamen ideológicos, políticos o religiosos, incluso bélicos en su expresión más radical, se empeñan en controlar al planeta, en globalizarlo a través de la mercadotecnia que monopoliza y manipula los nuevos códigos de lenguaje con tal de mantener vigente el régimen binario que polariza los ánimos, balcaniza las posturas, unifica y cosifica a los seres humanos” (2010: p. 29). El subrayado es mío, con el propósito de resaltar cómo el interés económico define todas las esferas de la vida humana en los albores de este siglo, lo cual no es novedoso, pero sí más descarnado y evidente que en los anteriores.

⁹⁷ Ciertamente que Aristófanes señala que: “tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, femenino y masculino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo haya desaparecido: el andrógino” (Platón, 2004: p. 51). Sin embargo, si se trata de parejas homoparentales, los modelos culturales les exigen un comportamiento similar al de las heterosexuales; una de las dos personas debe jugar un rol femenino y la otra un rol masculino tradicional.

George Bataille dice: “Si bien es cierto que el erotismo se define por la independencia del goce erótico respecto de la reproducción considerada como fin, no por ello es menos cierto que el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo” (Bataille, 2010: p. 15). Bataille alude a los sistemas de discontinuidad y de continuidad que el erotismo sugiere como un ciclo de vida-muerte. El individuo es en su soledad discontinuo, pero al procrear halla continuidad; mas el ser que se concibe nace a la discontinuidad.

Ante este esquema de socialización de los cuerpos sexuados a partir del erotismo en las claves antes señaladas, el esquema hegemónico se torna excluyente de todo tipo de diversidad: homoerótica, bisexual, transexual o de cualquier otro tipo; resultando del mito del andrógino el esquema mental de la necesidad obligada de vivir en pareja, bajo los preceptos del contexto de acuerdo con la deixis de cada individuo, censurando a quienes optan por vivir independientes de dichos vínculos o de establecerlos aleatoria y esporádicamente.

8.2 El teatro hipertextual ante un Eros (des)empoderado

Esposa.—¡Di la verdad, “follaor de Brenes”...! ¡Esa pelandusca ha pasado la noche contigo en el hotel...!

El fontanero, José Moreno Arenas.

Conversando con José Moreno Arenas respecto al erotismo en su obra dramática, su primera reacción es de duda respecto a haber integrado esta temática en sus obras; pero una vez que entramos a bordar fino alrededor de sus textos, hallamos que el dramaturgo granadino ha insertado en sus creaciones como tema, ya sea central o secundario, el erotismo. La cuestión es que el tratamiento que a la temática le da el autor de Albolote posee la peculiaridad de no llevarnos hacia un ámbito tradicional de Eros; los personajes que entablan un vínculo con la continuidad y discontinuidad en palabras de Bataille, suelen mantenerse en los márgenes, siempre ambiguos, de alcanzar el objeto del deseo que los mueve. Sin embargo, la mayor parte de las obras dramáticas del autor poseen de lleno o de

forma secundaria un vínculo con esta temática, como lo podemos apreciar en el epígrafe con el que abrimos este apartado.

Estos textos ratifican cómo el hombre de la calle se posiciona en el centro de la dramaturgia del granadino. Pero ese individuo anodino, aquí recibe las luces en el escenario textual o teatral; luminosidad que se transfigura en espejo, en el que encontramos la imagen de cualquiera de nosotros. A decir de Enrique Mijares:

El hombre a que se refieren las *Pulgas* y *Monólogos* de Moreno Arenas no es esquizoide ni enajenado ni delirante, sino el individuo común, el ciudadano corriente que se sitúa constantemente frente a los dilemas cotidianos sin desdoblarse ni escindir, antes bien en total congruencia con el punto de vista relativo que, como el péndulo de Foucault, mantiene su ir y venir imperturbable (Mijares, 2011).

Los personajes de Moreno Arenas asumen, ratifican y reproducen los modelos hegemónicos que sustentan las sociedades globalizadas del tercer milenio. Veamos algunos de los textos que abordan esta temática en la obra del granadino.

8.2.1 ¿Las olas, supremacía occidental de Eros?

Uno de los tópicos que se puede identificar en los materiales de Moreno Arenas es la urgencia de mostrar el discurso contradictorio de integración cultural, el respeto a los derechos humanos y ciudadanos de quienes habitan la península española. El Mediterráneo se convierte en un personaje, a través, de la metonimia: *Las olas* (2013); tal como titula una de sus últimas micropiezas, en donde el personaje masculino, en su monólogo, imprime el doble discurso tanto del Estado europeo como de los ciudadanos. Aquí un fragmento:

Romerito. —¡No hay derecho!

(Extremado todas las precauciones habidas y por haber, coge algo del suelo. Se trata de un preservativo usado. La cara es todo un poema.)

¡Qué asquerosidad! Ni venir a la playa podemos ya las personas decentes, mi Virgencita del Aguijón...

(Trata de arrojarlo lejos de sí, pero yerra el intento y cae sobre su pie.)

¡Qué asco, Dios mío...!

(...Y salta dando un paso atrás.)

No quiero pensar que mis nietos hubieran llegado antes que yo y...

(Con el mismo cuidado de la ocasión anterior y el fantasma del asco dibujado en el rostro, vuelve a coger el preservativo y —ahora sí— por fin consigue deshacerse de él con un inmejorable “lanzamiento”).

¡Hala! ¡A tomar por culo!

(...Y se limpia la mano restregándola una y otra vez en el bañador. A un tiempo la voz de un niño llega desde fuera del escenario:)

Voz del niño. — ¡Mira, mamá...! ¡Un globito, un globito...! ¡Como los que tiene la hermana en un cajón de su armario...!

Voz de la madre. — ¡Calla, niño...! (Moreno, 2013: p. 354-355)

El personaje Romerito nos es presentado en la acotación con tintes grotescos: “(*...Su esperpéntica figura se esconde —por decir algo— tras un bañador más que pasado de moda y una camisa hartamente desaliñada...*)” (Moreno, 2013: p. 353). Es evidente que el hombre se halla en el rubro de los marginales. Este personaje enhebra en su discurso los propios de instituciones religiosas (catolicismo) para desde ese posicionamiento juzgar lo bueno, lo malo, la virtud y el pecado, lo permitido y lo ilegal. El encuentro con el preservativo, da motivo a Romerito, quien además es mayordomo de la Hermandad de la Santa Marcha Romera a la Ermita de la Virgen del Agujón⁹⁸, a que inicie un monólogo respecto a la sexualidad desde un disertación moralina, anacrónica, xenofóbica y racista (Foto 7). Expresa el personaje: “(*Con la cara de asco que ya conocemos:*) ¡Sexo, sexo, sexo...!” (Moreno, 2013, p. 355). Si ya el retrato que del personaje nos ofrece Moreno Arenas puede resultar chocante, la sorpresa va en aumento cuando el hombre encuentra un nuevo condón:

Romerito.—Esta marca de condones me resulta poco familiar; no es de producción nacional. Si lo sabré yo...

(Acercándose lo justo para poder leer:)

Man... Man... Man...

(Como no puede leerlo, se lo acerca un poco más.)

⁹⁸ Este personaje de la Virgen del Agujón aparece además en otras obras de Moreno Arenas. Cfr. *Las vírgenes, El cuchitril, La residencia, La tentación.*

¡Mandinga!

(Que no sale de su asombro:)

¡Mandinga! ¡Un condón africano...!

(Dándose un golpe en la frente con la mano que le queda libre:)

Pero... ¿adónde vamos a llegar...?

(...Y lo arroja lo más lejos que puede.) (Moreno, 2013: p.358).



Foto 7. García, Javier (2013). Joan Llaneras en *Te vas a ver negro*. Sala Triángulo del 8 al 12 de abril, por Karma Teatro, bajo la dirección de Carmen Dólera.

El fragmento anterior dibuja en breves pinceladas la mentalidad xenofóbica de este personaje masculino occidental; para quien la otredad: jóvenes o migrantes son

responsables de la perdición de la humanidad. Eros ve aquí desplazado su poder lúdico, su juego de continuidad y discontinuidad, a partir de la mentalidad de un personaje marginal que pretende sentar cátedra, como lo dice el mismo texto, desde una doble moral; la cual queda en evidencia en el momento en que nos deja saber su amplia experiencia en marcas de condones españoles. Por si hubiese alguna duda, continúa Romerito: “(...) ¡No me gusta este incesante goteo de inmigrantes que nos llegan desde el otro lado del estrecho!” (Moreno, 2013: p. 359).

Aquí, Romerito destaca el tabú respecto al tamaño del pene masculino occidental, que se halla en aparente desventaja en relación con el tamaño del falo de los africanos⁹⁹, demarcando de esta forma la supremacía que a su juicio debiesen tener los europeos en estas cuestiones. Sin embargo, el autor, ya expuesto el dilema del personaje, le da vuelta a la tuerca y ofrece un elemento más a la tensión dramática. Romerito insiste en que no le gusta lo que traen las olas. Al incorporar el tema de los juguetes eróticos, con el hallazgo de una muñeca inflable que las olas depositan en la playa, con la leyenda “Juguete no sexista” (Foto 8), la reacción de Romerito sintetiza la que se espera de un “hombre de bien”: repudia al objeto que condensa a los migrantes africanos, pero utiliza sus cuerpos para la satisfacción sexual:

(...Y, pícaro, mira con disimulo en todas direcciones para asegurarse de que no es observado. Diligente, arrastrando la muñeca hinchable, se esconde tras la roca que hay al fondo. Pasados unos segundos, jadeos de placer. La voz del niño llega otra vez desde fuera del escenario:)

Voz del niño. – Mamá, yo quiero una muñeca como la de ese hombre...

Voz de la madre. – ¡Calla, niño...! (Moreno, 2013: p. 360-361).

⁹⁹ En *El fontanero*, la Esposa dice respecto al falo del marido: “(Señalando a la bragueta:) ¡...Y yo no sé qué habrá visto esa lagartona en ti...! (Con la mirada puesta en el mismo sitio, en tono despectivo y provocador:) ...Porque eso que llevas ahí colgado dista mucho de parecerse algo al “cipote de Archidona”... ¡Vamos, que ni por asomo...!” (Moreno, 2001: p. 46). Mientras que en *El túnel*, la Mujer, en una acalorada discusión con el personaje masculino, le dice: “¡Olvidelo! No quiero cargar sobre mis espaldas el trauma infantil de un capullo cuya poderosa arma fálica es aventajada con creces por un palmo... menguante” (Moreno, 2010a: p. 131).



Foto 8. García, Javier (2013). Joan Llaneras en *Te vas a ver negro*. Sala Triángulo del 8 al 12 de abril, por Karma Teatro, bajo la dirección de Carmen Dólera.

La obra concluye con un cierre muy lorquiano: el silencio ante la evidente conducta erótica del abuelo. La madre cumple la función de guardiana del orden patriarcal occidental ante la voz infantil. Como Bernarda Alba dice: “¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!”. La mujer, como se ve, juega un rol pasivo desde un orden patriarcal, falocrático.

Así que las sociedades occidentales (aunque las de otras latitudes no están exentas) postulan el ejercicio del erotismo como una actividad que debe ocultarse a la mirada y al diálogo, que no puede ser ejercida ni por jóvenes ni por migrantes (desempoderados), que no puede ser dialogada con los infantes (quienes por cierto, ven y oyen más de lo que muchos quisieran), que los adultos mayores debieran no mostrar el deseo erótico; que los preservativos, así como los juguetes sexuales, son objetos de placer que no debieran estar al

alcance de todas las personas por igual, aunque en la práctica todo lo anterior posee diversos tintes clarososcuros. Además, esa sociedad en la que se mueven los personajes de Moreno Arenas, censura toda diversidad sexual; la famosa Esposa del Fontanero le espeta ante una imagen equívoca: “¡Bisexual de mierda...! ¡Maricón de los cojones...!” (Moreno, 2001: p. 47). Es decir, si ya es condenable para la mujer que el marido pudiera haber tenido relaciones sexuales con otra mujer, lo es aún más la probabilidad de una relación bi/homo/trans/sexual¹⁰⁰.

8.2.2 Tras la pícaro sonrisa

Bataille desarrolla el erotismo de los corazones; sugiere que va más allá del deseo del erotismo de los cuerpos cuando “el ser amado es para el amante la transparencia del mundo (...) el ser pleno, ilimitado, ya no limitado por la discontinuidad personal” (Bataille, 2010: p. 26). Siendo esto, nos hallamos en la dramaturgia de Moreno Arenas en un erotismo que se queda en menos que el erotismo del cuerpo, porque casi siempre perece en el intento.

Si vamos a la obra *La agenda* (2003: p. 59), la posibilidad de la materialización del erotismo de los cuerpos y quizá de los corazones pareciera realizable. El personaje masculino asume su posicionamiento activo; el personaje femenino juega el rol pasivo, y exalta los elementos de la feminidad convencional en un espacio también convencional: la cama, en donde se presupone el encuentro de *los amantes*. Pareciera que todo marcha sobre ruedas; pero..., y en el pero se trastoca la realidad, insertándose en tan breve texto el dilema teatral: “(Aparece un Actor con una agenda en la mano. Advierte que hoy es sábado. De inmediato sale del escenario y regresa rápidamente luciendo como única prenda de vestir unos calzoncillos. Los muestra al público con sonrisa picarona...)” (Moreno, 2003: p. 59). Al consultar el personaje masculino su agenda, se percata de que hay una equivocación en la fecha y por lo tanto el encuentro sexual-erótico tendrá que ser pospuesto... Ambos personajes no tienen más remedio que acatar los designios de una vida programada, codificada, normalizada, como diría Foucault.

Aunque en esta pieza dramática el autor nos ofrece un final cerrado, cuando cae el

¹⁰⁰ Otra obra en donde se hace mención a la temática es *La bata*.

telón se levantan las preguntas. ¿Quién determina los días, los lugares y el con quién los sujetos pueden encontrarse con Eros? Si se asume un poder superior al cual se sujetan los individuos, como en el caso de *La agenda*, ¿cómo se establece esta supremacía sobre las personas, de tal manera que renuncien al goce de los cuerpos? ¿Qué códigos culturales o de otra índole emergen ante la fecha marcada en la agenda, que los personajes aceptan como su destino?

Foucault alude a los tres ejes que constituyen la sexualidad: “la formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad” (Foucault, 2009: p. 2). La cuestión es qué sistemas de poder se ponen en juego para determinar si los personajes pueden o no ejercer su sexualidad. La agenda adquiere connotaciones simbólicas, en relación con un código predeterminado que determina las acciones de los sujetos. Esta *agenda* no sabemos quién la ha elaborado, no se informa por qué los actores deben sujetarse a ella. El rasgo rizomático del teatro hipertextual es evidente en esta obra.

Vale resaltar la frase “pícaro sonrisa” que subraya el texto y que se reitera en la denominada *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*¹⁰¹, llevando agua hacia una tradición literaria inaugurada por el *Lazarillo de Tormes*: la picaresca. Género en el que el protagonista de manera impúdica se deja guiar por impulsos y deseos, transgrediendo los cánones sociales que lo rodean. La RAE propone que la frase “una mirada pícaro” conlleva una intención impúdica, desvergonzada, transgresora —insistimos. Pero aquí el río cambia de rumbo. Todos estos elementos, en su conjunto, parecieran ofrecer las condiciones ideales para el encuentro erótico.

No obstante, en *La agenda* se impone al deseo de los personajes. El Actor se percata de que ha equivocado el día, ha pensado que es sábado cuando en realidad es domingo. Emerge la prohibición, la restricción. ¿Por qué la restricción en domingo? Esta referencia nos conduce a la vereda de la mentalidad judeocristiana. El domingo es el día primero de la semana litúrgica. Para los cristianos este día define el sentido del tiempo, se dedica al descanso, pero sobre todo a Dios, es el día de ir a misa. Un tiempo para ratificar los códigos

¹⁰¹ Esta obra va acompañada de: *Las gafas y El exhibicionista*; textos que abordamos más abajo.

que determinan la visión del mundo de los feligreses judeocristianos.

No pretendemos cerrar la interpretación a una explicación religiosa; el rito cristiano puede dar luces de las prohibiciones que estos personajes han incorporado históricamente. La sexualidad con sus elementos de sensualidad y erotismo deben postergarse hasta que llegue el próximo sábado, fecha permitida para el encuentro de los cuerpos. La pregunta queda en el aire: ¿por qué esta actitud de resignación de los personajes?

En relación con el personaje femenino, la Actriz, aparece en el escenario en calidad de mero objeto sexual; no hay signos de que ella se muestre como un sujeto deseante; por lo tanto, su feminidad también se halla restringida a la *agenda* de los roles femeninos tradicionales: es un ser para los otros y no para sí misma. De donde el tercer eje de la sexualidad que señala Foucault no posee en el caso de este personaje femenino posibilidad alguna de una autoconciencia. Ella responde a las *agendas* de otros: el Actor, los hombres, las instituciones (Estado, iglesia, familia, etc.).

Al concluir el texto, queda en el aire la certeza de que estos personajes, al igual que cualquiera de los receptores, incluyéndonos, estamos *obligados* a seguir los designios impuestos por no sabemos quién; la fuerza crítica de esta obra se agudiza cuando cae el telón, porque no podemos dejar de preguntarnos por el origen de esta *agenda* y sus repercusiones, incluso en un ámbito que debiera regirse por una absoluta libertad consensuada con otro/a(s).

Las gafas y *El exhibicionista* (2003) completan la *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*. Ambas parten del prejuicio social en torno al cuerpo desnudo. La prohibición social de mostrar el cuerpo (el falo) en los espacios públicos o de contemplar la desnudez del otro como voyerista (con anteojos especiales), da pie a ambas piezas mínimas gestuales. En estas dos obras podemos apreciar lo que Bataille refiere respecto a la desnudez; dice: “se opone al estado cerrado, es decir, al estado, de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una comunicación posible, más allá del repliegue sobre los cuerpos” (Bataille, 2010: p. 22).

Sin embargo, en *Las gafas* los actores deciden jugar al voyerismo. El Actor, “picarón”, se coloca las gafas, se relame de gusto al contemplar a la Actriz y dibuja en el aire el cuerpo desnudo de la mujer. Ella procura ocultar su fisonomía a la mirada impúdica del hombre. Aparece de nueva cuenta el cuerpo femenino como objeto del deseo. No es

vista como sujeto desde la perspectiva del Actor. La impunidad con la cual transgrede la intimidad de la Actriz avala una práctica androcéntrica milenaria masculina.

Esta obra nos lleva a uno de los planteamientos que señala Foucault en relación con el uso de los placeres, en específico con las *aphrodisia*, a las que define como “actos, gestos, que procuran cierta forma de placer” (Foucault, 2009: p. 40). El filósofo, siguiendo a Aristóteles al definir la “intemperancia”, incorpora aquellos placeres relacionados directamente con el cuerpo; pero aclara que habría que “excluir los de la vista, los del oído y los del olfato” (Foucault, 2009: p. 40). Agrega que en las formas, los sabores y los sonidos, si no hay tacto y contacto, no hay *akolasia* (intemperancia).

A partir de estos criterios, *Las gafas* propone una acción lúdico-erótica, al acercarnos al cuerpo del otro; sólo que aquí entra en juego el consentimiento o no de la otra persona. La Actriz no es consultada para entrar en esta dinámica del uso de los placeres a partir de la mirada del otro; su intimidad es violentada no sólo metafóricamente; hay el propósito expreso del Actor de invadir la corporeidad de la mujer. A pesar de que no se da un contacto físico entre los cuerpos, la mirada juega un papel central. Nos lleva a cuestionar: ¿a partir de qué códigos culturales los hombres se adjudican el derecho de apropiarse del cuerpo de las mujeres, en este caso a través de desnudarlas mediante las gafas especiales? ¿Acaso no recuerda este acto el derecho de pernada medieval? ¿No corresponde a la discusión actual respecto a las revisiones que como “medida de seguridad” se realizan en los aeropuertos mediante el escáner corporal? Otra cuestión: ¿por qué nos causa tanto problema nuestra propia desnudez y la de los otros? De nueva cuenta retomamos los códigos culturales y de la moral judeocristiana que ha censurado la desnudez¹⁰² por ser un aspecto que despierta el deseo sexual, sensual y erótico; pero quizá porque va en contra de los intereses económicos de grandes empresas, no sólo la del vestido, sino de la industria de la pornografía, que al aprovechar la prohibición de mostrar el cuerpo desnudo o acceder a la desnudez de los cuerpos de forma cotidiana, obtiene jugosas ganancias.

¹⁰² Quizá sea interesante referirse a la prohibición de transitar desnudo o semidesnudo en diversos espacios públicos, que entró en vigor el 30 de mayo del 2011 en Barcelona. Escenas que solían ser más o menos cotidianas, como ver a un transeúnte completamente desnudo caminar por las calles de esta metrópoli sin aparentes afares *exhibicionistas*, se ve limitada con esta ordenanza. Amplia es la discusión que estas medidas provocan, pero sus raíces no son recientes, se hallan en la médula de una mentalidad judeocristiana que mira el cuerpo como el signo más evidente del despertar del deseo sexual y erótico.

En *Las gafas*, el autor nos ofrece la otra cara de la moneda: la Actriz abandona el rol pasivo de la feminidad tradicional conservadora; saca unos anteojos con los que mira al Actor desnudo; aquí el humor, propio de Moreno Arenas, se inserta al referir la mujer al minúsculo tamaño del pene del Actor. Los genitales de ambos personajes focalizan la atención tanto de los actores como de los espectadores, reiterando así los prejuicios respecto a los órganos externos sexuales masculinos y femeninos. La Actriz se “desternilla de la risa” ante el minúsculo pene del hombre, quien procura cubrirse como puede. Mediante estas acciones estamos en un terreno de relaciones de género distinto al tradicional; los lectores del siglo XXI pueden realizar esta interpretación, a partir de los estudios de género. La igualdad de oportunidades parece prevalecer en el texto. Los Actores, con independencia de su feminidad o masculinidad, entran en el juego de las miradas, del voyerismo. Sí, estamos en el siglo XXI. Sin embargo, la primera en ser transgredida en su intimidad ha sido la mujer.

Tenemos una tercera parte en la obra, a la cual accedemos a través de un “Silencio” en la acotación. Con posterioridad, ambos Actores toman sus gafas y las enfocan hacia el público, convirtiéndose éste en el objeto de deseo de los actores. La obra, como otras comentadas, deja abierto el final. El telón cae antes de saber qué sucede. Quizá lo relevante aquí sea el dilema al que se enfrenta el espectador en ese momento. Mientras su posición fue de voyerista en contubernio con los actores, no pareciera haber en el escenario más que una escena picante, pícara; sin embargo, cuando ya es el receptor quien tiene que cuestionarse acerca de la desnudez de su propio cuerpo, la circunstancia cambia. Éste entra en un dilema que ha de resolver más temprano que tarde, al menos en el mundo de las ideas. ¿Mirar o ser mirado? Ésa es la cuestión.

Hemos utilizado en varias ocasiones el concepto dilema. Aquí lo empleamos en el sentido que le otorga Mijares; para el investigador, uno de los elementos diferenciadores del teatro contemporáneo que se desarrolla en los espacios geográficos alejados del centro (y del centralismo) cultural en México¹⁰³, se halla en la relevancia que adquiere el dilema en el

¹⁰³ Válida esta cuestión geográfica para el caso de la dramaturgia de José Moreno Arenas que aquí nos ocupa, dado que al igual que en México, desde la mirada centralista lo que no existe en Madrid, no tiene relevancia en la historia nacional. Baste este comentario, extraído de una nota de *El País*: "Madrid es una especie de notaría para el teatro español. La historia del teatro se escribe desde Madrid, y nosotros queremos estar en esa historia", explica Salvador Távora (Pérez: 2011).

personaje más que el conflicto, elemento tradicional en la estructura dramática. Nos dice: “El rasgo de identidad más evidente en esta corriente de resistencia descentralizadora es, por supuesto, la ruptura con cánones ortodoxos [entre otros] el dilema humano como mínima anécdota o cifra fractal de desarrollo” (Mijares, 2010: p. 27).

Y en esta línea de “la mínima anécdota o cifra fractal de desarrollo” se ubica el microteatro de Moreno Arenas. Aquí continuamos con la tercera obra de la trilogía que venimos estudiando.

La obra *El exhibicionista* continúa con el juego de la picardía de la sonrisa; codificada como el propósito de realizar una acción para llegar al objeto (ser) deseado con fines eróticos, lleva al lector/espectador a presuponer la desnudez y casi mirar el falo del Exhibicionista. Este personaje masculino aparece enfundado en “una mugrienta gabardina que le llega hasta los pies” (Moreno, 2003: p. 61). Aquí la vestimenta adquiere central importancia. La “mugrienta gabardina” nos lleva hacia el juego de lo visible y lo oculto; intuimos que debajo de esta prenda de vestir hallaremos una verdad que no corresponde a la primera impresión que nos ofrece la imagen del Exhibicionista. La presencia de la Mujer en el escenario da oportunidad al personaje masculino de realizar su objetivo: mostrarse y con ello llevar a cabo su deseo pícaro (Foto 9). Estamos de nueva cuenta ante una figura femenina expuesta al poder de la masculinidad de este Exhibicionista.

La Mujer, ante la agresión visual que el personaje acomete sobre su persona, sólo atina a dedicarle “todo tipo de improperios”. El autor deja un espacio de indeterminación muy amplio al director o a la actriz para que en una pieza gestual inserten un discurso de la extensión que consideren pertinente, siempre y cuando muestre la indignación del personaje femenino ante la afrenta visual que ha sufrido su privacidad.

Moreno Arenas, con el ingenio que le es propio, ofrece un final que rompe con el erotismo de los cuerpos o de corazones, a los que se refiere Bataille. El personaje abre la gabardina ante el público y nos muestra desvergonzadamente que: “(... *Viste un elegante traje, con camisa y corbata de seda. Cae el telón.*)” (Moreno, 2003: p. 61). Es evidente que en este cierre prevalece el placer que los bienes materiales le proporcionan al Exhibicionista. Aquí la *aphrodisia* a la que se refiere Foucault pierde las connotaciones del placer sexual y trastoca los valores centrados en el cuerpo y Eros. La supremacía la posee el

dinero, que ofrece al personaje la posibilidad de mostrar un poder económico a través de las prendas de vestir que enmascara la “mugrienta gabardina”.



Foto 9. Moral, Jorge (2012). Samuel González Rubio en *El exhibicionista*, obra incorporada al espectáculo *Esto es lo que hay...*, presentado en el Auditorio Fernando de los Ríos, del Ayuntamiento de Albolote, Granada, marzo del 2013, por Teatre´ves Teatro, bajo la dirección de Carmen Ruiz-Mingorance.

8.2.3 *Las pulgas del hotel ante Eros*

Dos textos, de la *Trilogía mínima de las pulgas de hotel*, recientes en la obra de Moreno Arenas, ahondan en la temática que nos ocupa en este apartado. Dejan atrás la estructura del teatro gestual y se desarrollan mediante el diálogo ágil de los personajes que intervienen.

Los textos permiten adentrarse en la discusión acerca de la pérdida del poder de las personas sobre el erotismo de los cuerpos mediante el abuso de las restricciones legales que

ahora mismo se imponen a los sujetos sociales. Las dos micropiezas responden a los debates que la sociedad española ha generado en relación con el decreto de las leyes que funcionan de trasfondo en la problemática que los textos ofrecen. Las obras: *El ménage à trois*¹⁰⁴ o *El problema* (2010)¹⁰⁵ son ejemplo de ello.

8.2.3.1 *El ménage à trois, bajo la mirada de la ley*

Nos hallamos ante el tópico añejo de un encuentro sexual no convencional; es decir, no avalado por la sociedad pero sí practicado milenariamente bajo el cobijo de una moral que favorece a los hombres adultos y libres, como bien lo señala Foucault al desarrollar el concepto de *aphrodisia*: “dentro de esta ética (de la que siempre hay que recordar que es una moral de hombres, hecha para y por los hombres) puede decirse que la línea divisoria pasa sobre todo entre los hombres y las mujeres” (Foucault: 2009: 48).

En “una sencilla habitación de hotel” se hallan a punto de tener un encuentro sexual un hombre y dos mujeres. La poligamia pareciera que va a hacer su entrada triunfal en el escenario; sin embargo cuando el personaje masculino está despojándose de la ropa con un notorio nerviosismo preparándose para la *aphrodisia*, aparece en escena la presencia de un Policía.

El Hombre, en dicho contexto, representa al ciudadano común; mientras que el Policía encarna al aparato institucional del Estado. Los discursos y las praxis de cada uno entran en un rejuego de poder, en donde los mecanismos de producción, circulación y recepción de los discursos no poseen la misma equidad. Mientras el primer personaje tiene como prioridad dar rienda suelta al erotismo de los cuerpos con dos sexo-servidoras, el

¹⁰⁴ A pesar de su reciente creación, estas obras han sido objeto de puestas en escena; destaca el trabajo realizado por Alfonso Zurro, quien organizó el *Día Mundial del Teatro. Sevilla 2010*, en el Hotel Casa Romana, de Sevilla, por la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, con dirección del mismo Zurro. La obra fue estrenada en la habitación 303, el 25 de marzo, y representada en otras cuarenta y una ocasiones. Posteriormente ha sido integrada en el espectáculo *XI. Salón Internacional del libro teatral. El teatro también se lee*, organizado por la Asociación de Autores de Teatro, en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Sevilla, del 10 al 12 de noviembre del 2010. Dirección de Alfonso Zurro; Ayudante de dirección, Eva Rodríguez; interpretada por Manuel Ollero “Piñata”, Federico Cassini, Patricia López y Paula Fernández. Para un estudio de la representación del espectáculo en su totalidad, véase: Orozco, 2012: pp. 347-360. Este proyecto escénico y teatral da continuidad a otro dirigido por el mismo Zurro, en el que también participó José Moreno Arenas: *60 obras de 1 minuto de 60 autores andaluces en 1 hora. Día Mundial del Teatro. Sevilla 2006*. Cfr. Anexo 13.3.

¹⁰⁵ *El fantasma* completa la trilogía.

Policía procura cumplir con su deber: evitar que se infrinja la Ley Paritaria¹⁰⁶.

La obra más que presentarnos el conflicto de ambos personajes, lleva a la arena textual o escénica la lucha de poder entre los intereses del ciudadano y los del Estado. El primero parte de una historia personal y social, en donde la prostitución forma parte de la vida cotidiana del ámbito masculino patriarcal; mientras que las mujeres ejercen —se dice por ahí— el oficio más antiguo del mundo.

Aquí entra en juego el dilema de ambos personajes: mientras que el primero busca guiarse por el Eros y es evidente que el Estado no se lo permite, el Policía se halla ante el dilema de corromperse o hacer cumplir la ley. Dice Foucault: “el poder trabaja el cuerpo, penetra en el comportamiento, se mezcla con el deseo y el placer” (Foucault, 1999: p. 284). De donde, los poderes individuales se contraponen a los institucionales. El Hombre sigue la erótica de los cuerpos para tener un momento de encuentro sexual-erótico con dos jóvenes mujeres, de quienes el texto señala: “...Y la valiosa colaboración (en ausencia) de dos señoritas”.

El Hombre se cobija bajo la relación económica establecida con las dos mujeres; el Policía, bajo la *autoridad* que le otorga la función que ocupa en el Estado: brazo ejecutor de la ley, sólo que él se halla en el extremo de la pirámide ejecutoria. Y es evidente que las sexo-servidoras también. Los tres sujetos —Hombre, Policía y Señoritas— no poseen la supuesta libertad en la que se cobija el primero.

El deseo y el placer sexual, erótico, pasa por la reglamentación de la *Ley Paritaria*, mencionada por el Policía, según la cual, el Hombre debería establecer un vínculo (aunque sea esporádico y puntual) tan sólo con una mujer y no con dos, como igualmente se exige a las empresas cobijadas bajo la supuesta *Ley Paritaria*:

Policía.— La empresa está subvencionada con fondos públicos.

Hombre.— ¡Una casa de...! ¿Subvencionada...? ¡No me haga reír...!

POLICÍA.—Puede reír cuanto quiera, pero “Orgasmos Garantizados, S.A.” se ha acogido a

¹⁰⁶ Podría referirse el texto a la Ley Integral para la Igualdad de Trato y la No discriminación, aprobada en Consejo de Ministros del Gobierno de España el 27 de mayo de 2011, que entró en vigor a finales del verano del mismo año. Dicha Ley busca la no discriminación por: aspecto físico, edad, orientación sexual, raza, discapacidad, género o creencia.

los “Programas de Ayuda al Ciudadano Solitario” aprobados por el...

Hombre. — ¡Qué cosas...!

(Perdido e inseguro, cree haber encontrado una salida:)

¿...Y qué me dice del hotel, eh...? ¿También está subvencionado con...? (Moreno Arenas, 2010c).

En esta obra, como en muchas otras, el dramaturgo recurre al juego de máscaras y enredos de la comedia española barroca. Sin embargo, aquí la diferencia estriba en que no estamos frente a figuras centrales de los universos sociales que retratará, por ejemplo, Lope de Vega. Aquí la nobleza, el linaje, el honor, etc., no están en juego. Da la impresión de que, al menos en la literatura, los sujetos han hallado una mayor libertad de acción. En las condiciones hipotéticas que plantea el texto, una casa de prostitución ha recibido una subvención pública y por ello el Estado tiene *derecho* a vigilar que se cumpla la *Ley Paritaria*, a cuyas exigencias, según el Policía, deben someterse los clientes.

A diferencia de épocas anteriores, no hay en esta obra una censura a la prostitución; tampoco a la representación que aborda este tema. Aquí la nota de Gemma Lienas resulta significativa. En su artículo periodístico cuestiona la propuesta del alcalde de Capmany (Alt Empordà), para quien es importante incentivar la economía de su pueblo con un prostíbulo, pues es más rentable que un hotel. Planteamiento transmitido por la televisión con el título: “Burdeles S.A.” (Gemma, 2010: 29 de mayo).

De ahí que no parezca descabellada la idea de una subvención a “Orgasmos Garantizados, S.A.” como una estrategia para contrarrestar uno de los problemas mayúsculos de la sociedad contemporánea: la soledad¹⁰⁷, tema central en la obra de José Moreno Arenas¹⁰⁸. La prostitución en esta obra, decimos, no es la complicación; esto lo constituye el que el Hombre no respete la ley de paridad que lo obliga a contratar sólo a una mujer y no a dos. Es evidente que Moreno Arenas recurre a la figura de la exageración para denotar cómo, en una época de aparente apertura, se reglamenta la relación entre el poder, el cuerpo y el deseo.

¹⁰⁷ Cfr. *La llamada, La tabla*.

¹⁰⁸ Cfr. *Te puedes quedar con el cambio, muñeca*.

El texto no tiene prevista la aparición de las mujeres en escena, dado que sus voces se escucharán desde el cuarto de baño, preparándose para el momento del encuentro sexual¹⁰⁹. Así que, aquí la sensualidad y el erotismo son transmitidos al receptor más por el discurso del Hombre que por las acciones que no acontecen en el escenario. El Hombre se halla ansioso por el encuentro:

Hombre.—¡Daos prisa, nenas, que ardo en deseos de...!

(...Y deja la frase entrecortada porque, al quitarse el pantalón, ha perdido el equilibrio; saltando sobre un pie, evita dar con sus huesos en el suelo.)

¡Uf...! ¡Quién lo diría, con la de veces...! ¡Joder...! ¡Pero si estoy más excitado que un principiante!

(La puerta de la habitación es aporreada desde el exterior. El Hombre, asustado, no reacciona. Más golpes.) (Moreno Arenas, 2010c).

Uno de los aspectos más relevantes es que el autor ofrece el discurso y, por lo tanto, la mirada del Hombre en singular, pero que resulta una metonimia del plural. Es decir, el Hombre expresa su amplia experiencia en asuntos sexuales a través de las frases entrecortadas: “¡Daos prisa, nenas, que ardo en deseos de...! (...) ¡Uf...! ¡Quién lo diría, con la de veces...! ¡Joder...! ¡Pero si estoy más excitado que un principiante!”. El contexto: la habitación de un hotel, así como la presencia de las dos mujeres detrás de la puerta del servicio, permiten interpretar el deseo sexual-erótico del personaje.

Su posición activa, grotesca si se toma en cuenta que por falta de habilidad, está a punto de darse un porrazo, le otorga una posición de poder frente a las mujeres aludidas, estableciéndose el modelo patriarcal convencional: el hombre actúa y las mujeres son el objeto de placer que será utilizado y desechado en una relación comercial, dado el oficio de prostitución que ejercen las jóvenes.

Bajo este esquema, la aparición del Policía reestructura la relación de poder, quedando el Hombre a expensas de la autoridad del recién llegado a la escena, al igual que las dos jóvenes. La obra ofrece una especie de juego de muñecas rusas: un individuo

¹⁰⁹ Aunque en la versión de Zurro (2010) que aparece en internet, las mujeres se hallan en prendas menores sobre la cama. Ya analizaremos más adelante el problema de la puesta en escena.

domina a otro y éste a su vez a otro (otras) y seguro que éstas a otro u otros, y así al infinitum. Foucault plantea que en las relaciones sexuales se favorece una estructura de esta índole para ser considerada *honorable*: “consiste en ser activo, en dominar, en penetrar y en ejercer así la superioridad” (Foucault, 2009: p. 240).

Las preguntas obligadas serán: ¿en qué contexto el Estado puede intervenir en el ámbito privado del ciudadano? ¿Qué normas determinan los códigos del ejercicio de la sexualidad entre hombres y mujeres, hombres y hombres, mujeres y mujeres? La propuesta del texto: *El ménage à trois*, podría ser interpretada como textual y escenográfica; cuestiona la pertinencia de los discursos y prácticas de la equidad de género establecidas por el Estado como una acción políticamente correcta y no como una política que favorezca la equidad en todos los sentidos. La perspectiva de género ha ganado un amplio consenso social, en virtud de la lucha feminista y los estudios en casi todas las áreas científicas, sociales y humanísticas, que han demostrado la subordinación de las mujeres a las leyes patriarcales, no obstante la perversión a la que se han visto sujetos sus aportes resultan maquiavélicos por los gobiernos que simulan trabajar en pro de los derechos de las mujeres y los hombres marginados.

Una de las posibles lecturas del texto podría derivarse hacia el cuestionamiento de los excesos del Estado al participar en la vida privada de los ciudadanos a través de la exigencia de la cuota de género; pareciera (en una primera lectura) que el autor se resiste a la estrategia de crear condiciones de equidad entre hombres y mujeres. Sin embargo, conversando este punto con Moreno Arenas, expresa que uno de los intereses en su escritura es, precisamente, poner sobre la mesa de la discusión la incapacidad de los políticos para tomar decisiones que afectan al individuo y a los colectivos a partir de un análisis riguroso de las situaciones. Por el contrario, el Político aprueba leyes por conveniencia del partido al que pertenece, por favorecer los votos y el *statu quo* de los suyos. Detrás de una ley como la que aquí se cuestiona u otras, como la de la edad mínima para fumar o beber, o consumir drogas, o embarazarse o abortar, se encuentra una sociedad acrítica y un puñado de personas (hombres y mujeres) que buscan su permanencia en la clase política a costa de lo que sea. Por ello, Moreno Arenas considera que, siguiendo con una de las enseñanzas de Antonio Martínez Ballesteros, el escritor contemporáneo debe ocuparse de llevar a la escena estas conductas antiéticas; y si parten de los *suyos*, con

mayor razón. No se requieren los excesos de una dictadura para cuestionar a los políticos, y para no regresar a un Estado unilateral, se requiere ventilar lo propio en cada contexto histórico y social.

Los diálogos de los personajes nos llevan al debate sobre las imposiciones del Estado, que ejerce todo su poder sobre el individuo en aras de una serie de compromisos más políticos que de interés social. Leemos:

Hombre.—Cuando el Parlamento sea más respetuoso con el pueblo. A mí nadie me tiene que diseñar el perfil de los que han de pasar por mi cama. ¡Lo que faltaba: mi sexualidad, en el Boletín Oficial del Estado!

Policía.—...Y cúmplala a rajatabla, desde la exposición de motivos hasta la disposición final.

(La cara del Hombre es un poema.) (Moreno Arenas, 2010c).

Tampoco se pretende aquí eludir la discusión de la relación entre lo privado y lo público, sino destacar el contexto en el que está planteada la obra *El ménage à trois*; el texto responde a los cambios sociales y legales de principios del siglo XXI. La supuesta Ley Paritaria determina aquí, como lo señala la obra, un código en virtud de las relaciones de género que define las conductas sexuales.

Sin que se desarrolle la temática, el Hombre cree entender la insinuación del Policía a que establezca una relación homosexual; y, ante la actitud incrédula del protagonista como por su respuesta, aparece el tema de la homofobia:

Policía.—¡Dejémonos de monsergas y vayamos al grano! Usted es un hombre y ellas son —que yo sepa— dos mujeres. ¿Me quiere decir dónde está la paridad...?

Hombre.—¡Pues yo no me meto en la cama con un tío! ¡Hasta ahí podíamos llegar...! ¡Antes me tiro por la ventana!

Policía.—¡Lo que faltaba...!

(En clara advertencia:)

No he escuchado lo que acaba de decir, porque si le aplico también la ley de... ¡Encima, homófobo! Como siga por ese camino, se le va a caer el pelo, ¿eh...? (Moreno, 2010c).

El Hombre se ve acorralado tanto en el discurso como en la praxis. De ser quien ostenta el poder ante las jóvenes (objetos del deseo), pasa a ser sobre quien se ejerce el poder. Pareciera que no habrá más remedio que suspender la fiesta de Eros. Sin embargo, al Hombre se le ocurre proponerle al Policía que, para cumplir con la Ley Paritaria, se sume a la fiesta.

Esta obra, al igual que muchas otras de Moreno Arenas, concluye sin que el receptor sepa cuál es la decisión del Policía, que a fin de cuentas podría ser alguno de nosotros en nuestro papel de vigilantes del sistema; integrantes del panóptico social, en donde jugamos los roles de vigilados y vigilantes de la norma social. Sí el Policía consiente la invitación, se integrará al juego sexual; si lo segundo, guardará los cánones de la sociedad hegemónica. El texto nos deja frente al dilema humano del Policía, frente a nuestro propio dilema: allí estamos todos, en la duda cartesiana.

8.2.3.2 *El problema, un dilema humano.*

En *El problema* (2010b), una pareja de jóvenes menores de edad están en un hotel a punto de entablar relaciones sexuales; ella decide no llevar a cabo el acto sexual, porque al finalizar el encuentro amoroso necesita fumar un cigarrillo y al ser menor de edad no podrá hacerlo, considerando la ley de consumo de tabaco para menores de edad en España. El padre de la joven aparece en escena; muy comprensivo ante el deseo sexual de los jóvenes, alienta a su hija para que se *solace* con el chico; pero, se torna inflexible ante los postulados de la ley del tabaco que prohíben fumar a los menores de edad. Incluso es capaz de acatar la decisión de la joven respecto a un posible embarazo o/y la libertad para decidir si tener o no al hijo/a.

De nueva cuenta la agenda política y legal se entrecruza en la vida privada de los personajes de Moreno Arenas. Lejos está la presencia del padre renacentista, aquel que con sólo atreverse algún hombre a mirar a su hija sentía afrentado su honor. El Padre de Vanessa posee rasgos muy distintos. Se caracteriza por cumplir cabalmente sus responsabilidades paternas: está al pendiente de su hija, no coarta su libertad (al menos, en los términos definidos por las diversas legislaciones que determinan la independencia de la

joven). A diferencia de la imagen del padre violento, arbitrario, posesivo, la figura de autoridad que lo define es la de un hombre que sabe escuchar, dialogar, respetuoso de los derechos ciudadanos de su hija.

El asunto no se encuentra entonces en una relación conflictiva entre padre e hija. No obstante, cada uno de los personajes vive su propio dilema. La hija, Vanessa, se debate entre disfrutar la relación sexual con su novio, renunciando al cigarrillo, o no hacer el amor; el chico, Álex, se empeña en que se realice el encuentro amoroso, tomando en cuenta: el deseo que la chica despierta en él; el dinero que gastó en la renta de la habitación (si se considera que el joven se encuentra en el paro, se *entiende* el esfuerzo que realizó para cubrir el costo del hotel); por lo anterior, Alex no entiende la negativa de la Vannesa. El Padre está de acuerdo en el encuentro amoroso de la hija, aunque ésta aún no haya cumplido dieciséis años; pero no puede avalar que ella consuma un cigarrillo, dado que la ley lo prohíbe.

Al igual que en la obra *La agenda*, hay un código social que define los deseos y la forma de conseguir el erotismo de los cuerpos y los corazones. Aquí, los jóvenes parecen tener todos los elementos a su favor: la relación afectiva entre ellos, la comprensión de los padres, incluso la legislación social; nos referimos a lo estipulado en la *Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y re-productiva y de la interrupción voluntaria del embarazo*, a la que se refiere la obra. Esta ordenanza estipula, entre otras cuestiones, lo siguiente:

Cuarto.— En el caso de las mujeres de 16 y 17 años, el consentimiento para la interrupción voluntaria del embarazo les corresponde exclusivamente a ellas de acuerdo con el régimen general aplicable a las mujeres mayores de edad. Al menos uno de los representantes legales, padre o madre, personas con patria potestad o tutores de las mujeres comprendidas en esas edades deberá ser informado de la decisión de la mujer. Se prescindirá de esta información cuando la menor alegue fundadamente que esto le provocará un conflicto grave, manifestado en el peligro cierto de violencia intrafamiliar, amenazas, coacciones, malos tratos, o se produzca una situación de desarraigo o desamparo (2010).

El problema aborda la polémica suscitada en relación con la edad mínima para decidir la interrupción voluntaria del embarazo, como se lee arriba. Los personajes refieren a la autorización del padre, madre o tutor que deberá presentar Vannesa, en el supuesto caso de que ella decidiera interrumpir un embarazo no deseado. Cuestiones que en otras épocas

(franquismo, por ejemplo) resultaban insalvables, la legislación actual española se los evita a estos jóvenes. Sin embargo, se enfrentan al *problema* del cigarrillo. La ley prohíbe que un menor de dieciocho años haga uso de las máquinas expendedoras de cigarrillos¹¹⁰. Y es allí en donde el Padre, apegado a los códigos legales vigentes, no transige. Vemos que *El problema* responde a una de las inquietudes expresadas por el autor:

Procuro que mis obras sean un espejo de lo que le sucede a la gente de a pie, de lo que le quita el sueño al ser humano, de lo que pasa por su mente y no se atreve a hacerlo público. Denuncio en mis textos los abusos y las corruptelas de quienes detentan el poder, así como la podredumbre moral del ciudadano de la calle (Bueno, 2010: p. 16).

Los dilemas de la obra, escrita o representada, podrían ser de los receptores; personas que tal vez se pregunten quién detenta el poder para decidir acerca de su cuerpo y sus deseos; quiénes, en aras de mantener ese posicionamiento de privilegio, crean leyes que muestran la contradicción *per se* entre lo que un ciudadano desea y lo que el Estado decide. Es decir, ¿importa más ser políticamente correctos apoyando a un tiempo, para las menores de dieciséis años, la aprobación de la ley de *interrupción voluntaria del embarazo* y la que prohíbe el consumo del tabaco?

Así, pues, no es Eros quien triunfa en la contienda de *El problema*; tampoco Tanatos. El poder del Estado se impone sobre estos jóvenes y el padre. Priva entonces el interés de los políticos y no el de los ciudadanos. Un nuevo ejemplo de un Eros desempoderado, en los términos que argumentamos en este apartado.

8.2.3.3 *El currículum, Las máquinas y El safari, Eros de lo imposible*

Las tres obras que encabezan este apartado poseen algunos aspectos en común relacionados con el erotismo en la dramaturgia de Moreno Arenas. Habrá que empezar por señalar que no corresponden al corpus del teatro mínimo, sino al breve. En ellas los protagonistas viven la soledad (*Las máquinas* 2006), experimentan el placer de ir a una cacería muy particular a África (*El safari*,) o buscan obtener un reconocimiento especial (*El currículum*, 2004).

¹¹⁰ Cfr. Ley 28/2005, de 26 de diciembre, de medidas sanitarias frente al tabaquismo y reguladora de la venta, el suministro, el consumo y la publicidad de los productos del tabaco. http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/128-2005.html#c3

Estas obras dan continuidad al hilo crítico del teatro hipertextual de Moreno Arenas. Se puede enlazar esto con las palabras del autor: “En mi teatro (por supuesto, en mi vida) asumo el compromiso ético de denunciar la injusticia, la corrupción, la permisividad gratuita, etc. Supongo que por “vergüenza torera” dejaría de escribir si un día abandonara ese reto” (Bueno, 2010: p. 14).

¿Podríamos definir el teatro de Moreno Arenas como parte de la dramaturgia de denuncia social? La obra del autor granadino podría tener este nivel de lectura, cuestionar al Estado o las instituciones que limitan las libertades individuales y colectivas, buscando promover una acción ciudadana; también podría ser más o menos ambicioso su efecto, interpelar al individuo, para que cada persona urge en su interior y halle sus propias verdades, y a partir de ellas decida su actuar; quizá esta dramaturgia podría provocar una polémica individual, sobre todo, respecto a las falacias que la sociedad española o de cualquier otra latitud avala sin reflexión alguna. Los personajes de estas obras nos trasladan a los linderos de lo marginal, ya sea por su estatus económico, social o ideológico.

El currículum centra su atención en el Delincuente¹¹¹, quien desea agregar méritos a su amplia trayectoria criminal para obtener el primer lugar en un concurso internacional:

Delincuente.— En el barrio ha sido convocado un concurso internacional para delincuentes con dilatada carrera jurídica y...

(...)

...O sea, haber ocupado el banquillo de los acusados casi en régimen de copropiedad, como consecuencia de su permanente posesión, y siempre por méritos más que justificados en materia de perversidad no transitoria.

Policía.—¡Qué dominio de la jerga...! Se explica como un profesional del derecho.

Delincuente.—...Y venía a solicitar una certificación pormenorizada de mi brillante currículum. (Moreno Arenas, 2004: p. 55)

¹¹¹ Este personaje es el Joyero de la obra *El atraco*; ambas obras forman parte de la trilogía *Crimen sin castigo, Sr. Dostoievski*; se completa con *La víctima*. El tema de la intertextualidad es otro de los elementos de los que suele aprovecharse el autor en sus textos.

El personaje trae a cuenta la amplia tradición picaresca de la que hace gala la literatura española (al igual que otros textos de Moreno Arenas). Siendo el propósito del personaje protagonista obtener tan *honroso* reconocimiento, solicita el recuento de sus fechorías, en donde debe destacar aquella ocasión en la que pasó de ser atracado a atracador de su propia joyería, después de ser asaltado constantemente¹¹². Sin embargo, el Policía le informa que no consta en su historial aquel episodio que tanta fama le diese, así que le sugiere cometer alguna otra barbaridad que le permita obtener el currículum delictivo al que tanto aspira.

El Delincuente sigue estas indicaciones y aprovecha la presencia de su Madre, quien se halla a las puertas de la comisaría; para lograr su cometido no duda en sacarle un ojo a su progenitora, con lujo de violencia. Pero al no firmar la Madre la denuncia por este acontecimiento, no se puede incorporar este delito al currículum del facineroso. Así que opta por violar a la mujer.

El Delincuente, al violentar sexualmente a su madre, no persigue en ella el objeto de placer erótico que suele motivar estos actos; su interés es obtener el reconocimiento social, al igual que un Juan Tenorio o Luis de Ulloa en la famosa escena en la que dan cuentas de las fechorías cometidas a lo largo de un año. Sin embargo, el acontecimiento nos impele a la reflexión.

Georges Bataille retoma los trabajos de Lévi-Strauss respecto a la prohibición de los vínculos sexuales entre padres e hijos, hermanos o entre primos hermanos. Señala que es a partir del siglo XVI cuando se establece la censura con mayor insistencia y se mantiene hasta nuestros días. En el caso de *El currículum* se entretajan dos problemáticas: la violación y el incesto. El Delincuente hace caso omiso de lo que entra en juego cuando se ejerce la sexualidad. Citando a Bataille: “La relación sexual misma es comunicación y movimiento, su naturaleza es la de la fiesta y, por ser esencialmente comunicación, provoca desde un primer momento un movimiento hacia fuera” (Bataille, 2010: p. 214). En este caso, lo que se instaura es el silencio, la inmovilidad. El Delincuente no considera a la Madre más que como un objeto que le permitirá el reconocimiento buscado. La Madre, por su parte, vive el hecho como lo que es: un agravio mayúsculo, por lo que decide, al final,

¹¹² Argumento de *El atraco*.

firmar la denuncia. Sin embargo, ésta no procederá por la opinión que el acontecimiento merece al Juez:

Madre.—Muchas gracias, agente. ¡Adiós!

(...Y, cuando va a emprender la marcha, su hijo la coge por un brazo.)

Delincuente.—Tú lo has querido...

(...Y empuja a su Madre tras la barra, cayendo los dos al suelo.)

Madre.—¡Auxilio...! ¡Que me viola...!

Delincuente.—¡Tome buena nota, señor policía...! ¡Estoy violando a mi madre...! ¡Contra su voluntad...!

(El Policía no sabe qué hacer. Da unos pasos con ánimo de socorrer a la mujer. Se detiene. Nervioso, reflexiona. Por fin se decide y grita:)

(...)

Policía.—¡Señor juez...! ¡Señor juez...!

(...)

(Aparece el Juez, que presencia la escena.)

(...)

Juez.—No aprecio que la mujer se esté quejando lo suficiente.

Policía—¡...!

Juez.—Nadie diría que se está resistiendo bastante como para...¹¹³

Policía—¡...!

Juez.—Todo lo más, un par de exhibicionistas...

Policía.—¡...! (Moreno Arenas, 2004: p. 68)

El currículum inserta esta escena del erotismo de los cuerpos, desde un acto de violencia del Delincuente. Pero no hay aquí un ejercicio de la sexualidad con fines de gozo. La mujer es utilizada una vez más como un objeto sexual. Es evidente que no hay un desarrollo de la

¹¹³ El Código Penal de España, en el artículo 179, califica de agresión sexual.

temática en *El currículum*: a pesar de ello, la obra nos lleva a esos linderos inenarrables por las buenas conciencias. La presencia y el diálogo del Juez revelan el desinterés de la justicia por la violación sufrida por la mujer. Este acto de violencia sexual pareciera un asunto de las clases marginales, del ámbito de la delincuencia común. No obstante, el texto apunta a una metáfora de cualquier individuo que va tras los favores de la fama, sea en el mundo de los transgresores sociales o en el de los que imponen la norma social (políticos); no habrá norma ética que los detenga con tal de ampliar su *currículum*, con tal de obtener la fama, aun a costa de su propia Madre.

Por otra parte, *Las máquinas*¹¹⁴ dibuja la problemática de Pepico el Abandonao, protagonista del monólogo. Hombre de edad madura que se halla en una absoluta soledad, de ahí el mote. Situación a la que ha llegado a partir de un problema de alcoholismo y tabaquismo agudo, que, entre otras razones, provocaron que su mujer lo dejara por otro hombre, más joven y fogoso que él. El estado ético en el que se encuentra Pepico lo hace desvariar y entablar un diálogo con una serie de objetos: una máquina expendedora de gasolina para turistas, otra máquina expendedora de cigarrillos y una más: máquina que —leemos en una de las acotaciones— no se sabe muy bien de qué es.

Pepico el Abandonao interpreta la voz femenina de la grabación de la máquina expendedora de cigarrillos como una invitación al diálogo y a una posible relación afectiva y erótica. Bataille establece la relación entre el erotismo, la santidad y la soledad, y señala:

Parto esencialmente del principio según el cual el erotismo nos deja en la soledad. El erotismo es al menos aquello de lo que es difícil hablar. Por razones que no son únicamente convencionales, el erotismo se define por el secreto (...) la experiencia erótica se sitúa fuera de la vida corriente (Bataille, 2010: p. 257).

Pepico el Abandonao se ubica fuera de la vida corriente. Desde esa deixis ofrece su discurso. Y a partir de él, podemos decir con Bataille, que convoca a un estado de intensidad extrema, como si se escuchase el discurso de un santo¹¹⁵, nos remite a una

¹¹⁴ Esta obra forma parte de la trilogía *Soledades*, conformada por dos textos más: *El accidente* y *El camarero* (Moreno Arenas, 2006). Por otra parte, esta obra breve se integra, con ligeras modificaciones, en la obra larga *Te puedes quedar con el cambio, muñeca* (2008).

¹¹⁵ Bataille aclara que no ve el erotismo y la santidad como elementos de una misma naturaleza y aquí mantenemos esta propuesta (Bataille, 2010: p. 258).

realidad sagrada, dado que nos coloca en el mundo privado del personaje desde nuestra posición privilegiada de lectores o espectadores de la vida de Pepico el Abandonao. Decimos, entonces, que el protagonista se halla en los linderos de la transgresión; el código de las prohibiciones sociales lo deja de lado al ubicarse física y metafóricamente en los extremos de la norma social; Foucault diría “en los extremos del poder”. Justo allí, en el límite de la lucidez y la inconsciencia provocada por el alcoholismo, se ubica este personaje. Y desde ese posicionamiento establece un vínculo con seres inanimados, pues es evidente que con otros seres humanos no tiene posibilidades de hacerlo. Despliega ante la máquina expendedora de cigarrillos una actitud seductora (Foto 10):

Pepico el Abandonado.—¡Coño! ¡Hip!

(Frotándose los ojos:)

¡Una máquina que habla! ¡Hip!

(Hecho unas castañuelas:)

¡...Y tiene ganas de ligar conmigo! ¡Hip!

([...] Se vuelve hacia la máquina con aire castigador:)

Te puedes quedar con el cambio, muñeca. ¡Hip!

([...] Con chulería extrae un pitillo y lo coloca entre sus labios.)

¿Te parezco atractivo, bomboncito...? ¡Hip!

(...)

¿Verdad que soy irresistible...? ¡Hip! (Moreno Arenas, 2006: pp. 105-106).

El protagonista se entusiasma ante la posibilidad de realizar la idea de pareja que ha construido en su imaginario y que corresponde en mucho a la idealización general de matrimonio que la ideología dominante prefabrica; el personaje, después de este despliegue discursivo, comienza una retahíla de quejas en relación con el trato que recibía de su mujer: la incompreensión será el punto central. Leemos:

Voz femenina de la máquina de tabaco.—Por favor, recoja el cambio.

Pepico el Abandonao.— (...)

(Malhumorado por su fracaso donjuanesco, coge las monedas.)

Voz femenina de la máquina de tabaco.—Muchas gracias.

(Al escuchar el “agradecimiento”, Pepico el Abandonao recupera la sonrisa.)

Pepico el Abandonao.—¡Qué complicadas sois las hembras en el amor! ¡Hip!

(Acercándose a la máquina, cariñoso:)

No sabía yo que te ibas a poner así de contenta sólo por retirar unas moneditas de nada. ¡Hip! Te aseguro que habría echado más para que tu alegría hubiese sido mayor. ¡Hip!

(...Y, abrazándola, apoya la cabeza amorosamente sobre la máquina:)

Voz femenina de la máquina de tabaco.—Le advierto que el tabaco perjudica seriamente la salud.

(...)

Pepico el Abandonado.—¡...Y yo que me había hecho ilusiones! ¡Hip!

(Lloriqueando con rabia:)

¡Eres igual que mi mujer! ¡Hip! ¡Todas son iguales! ¡Hip! (Moreno Arenas, 2006: p. 109)

Al percatarse el protagonista que la máquina de cigarrillos no responde a su galanteo, descarga en ella el enojo acumulado hacia las mujeres, su esposa en particular. Retomando a Platón, vemos la emergencia de la idea del andrógino. Pepico el Abandonado se resiente de la incapacidad de hallar la unidad afectiva y erótica en su mujer; tampoco halla consuelo en los amigos ni en el mundo del trabajo, en donde —con Freud— podría al menos sublimar los deseos no consumados con su pareja. Vemos en escena un personaje ya de por sí degradado física, social y psicológicamente, pero aún falta presenciar un derrumbe total.

Pepico el Abandonado no deja de ingerir tragos de su inseparable botella de alcohol. Ello ocasiona que distorsione con frecuencia la realidad. Ahora confundirá la máquina expendedora de gasolina para turistas con un colega del cuerpo de bomberos. Se acerca esperando hallar el consuelo de la comunicación con el antiguo compañero de jornada, la alegría del diálogo con un par. Sin embargo, al escuchar la voz femenina de la máquina, se desilusiona y llega a pensar que el supuesto compañero de faenas laborales es

homosexual.

El nivel de desánimo social y personal en el que se inscribe el personaje lo lleva a buscar la compañía en donde sea y con quien sea; aunque en el texto no parece evidente, al recurrir a los símbolos fálicos de la obra: la manguera, el chorro de gasolina con el que es rociado en dos ocasiones Pepico el Abandona, sugiere la posibilidad de un encuentro gay entre él y la máquina. El hombre, consciente de ocupar el último escalón en la cadena humana, se muestra dispuesto a cualquier tipo de relación, con tal de escapar del Tánatos.



Foto 10. Proporcionada por el autor (2000). formando parte del espectáculo *Dos historias del 2000*, en el Auditorio del Centro Sociocultural, de Albolote (Granada), por Kimán Teatro, con dirección de Pepe González Rubio. Día 5 de mayo de 2000 (estreno) y 14 de julio de 2000, en la Sala San Francisco, de Noalejo (Jaén).

Su concepto de Eros, vinculado al deseo, al amor y a la sexualidad, lo coloca en condiciones de transgredir cualquier límite. A pesar la homofobia que muestra, Pepico el Abandona no dudaría en establecer una relación homoerótica, que sale de su esquema

convencional, con tal de escapar de la soledad:

Pepico el abandonao.—(...)Yo sólo pretendía charlar contigo, ¿comprendes...? ¡Hip! Me ahoga tanto el silencio —incluso más que este estúpido hipo—, que me había ilusionado con la simple idea de mantener una conversación intrascendente. ¡Hip! ...Y todo se ha quedado en un intento, en buenas intenciones... ¡Hip! (Moreno Arenas, 2006: p. 117)

De nueva cuenta el poder de Eros sucumbe ante la incapacidad humana de dialogar, ya no con los otros sino con uno mismo. El problema de comunicación no se halla en la otredad, sino en el centro de la mismidad. Pepico el Abandonao es resultado de una sociedad cada vez menos cercana, menos humanista; el personaje es consecuencia de los modelos de pensamiento imperantes en la perspectiva de este hombre, que podemos ser cualquiera de nosotros; es decir, los individuos depositan su concepto de felicidad en las acciones del otro: pareja, sociedad, instituciones, Estado; no vuelcan la mirada hacia la responsabilidad moral que tienen consigo mismos, no desde una postura egoísta, sino responsable de su felicidad. Eros pierde su poder ante seres como el protagonista de *Las máquinas*, imagen que nos devuelve el espejo cuando nos miramos en ella. Citemos a Bataille: “Sólo la huida nos permite regresar a nuestros semejantes” (Bataille, 2010: p. 268).

El safari. La obra nos dirige hacia el juego de las falacias en diversos planos. El texto despliega como protagonistas a una pareja de europeos que van de excursión a un país africano para comprobar si existe la pobreza y si en realidad la gente muere de hambre como se documenta en la televisión. Para ello realizan el viaje en un “todoterreno”, obsesión del Hombre. La pareja desciende del vehículo e inicia un diálogo, en el que es evidente la falta de comunicación entre ellos, reiterando uno de los tópicos constantes en la dramaturgia de Moreno Arenas.

La presencia de un Nativo, atraído por aromas de platillos españoles esparcidos a través de un aerosol, da pie a un juego de equívocos que agilizan el texto y denotan la psicología imperialista, xenofóbica y racista del Hombre y la Mujer, y la incapacidad del Nativo para entender qué sucede más allá de la extrema hambruna que lo abraza. La obra pone en juego la confrontación de mentalidades opuestas: las del primer mundo y las del tercer mundo. La pareja, un par de *snoobs*, pretende cumplir una función altruista ante la

pobreza evidente del Nativo. Pero, cuando se supone que deberían promover una mejor calidad de vida para el Nativo, sucede lo contrario.

Retomando a Bataille, nos dice: “El erotismo difiere de la sexualidad de los animales en que la sexualidad humana está limitada por prohibiciones y que el campo del erotismo es el de la transgresión de estas prohibiciones. El deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre la prohibición” (Bataille, 2010: p. 261). Agrega que las prohibiciones se materializan en el incesto o la sangre menstrual o la desnudez. Incorpora la apreciación de los pueblos primitivos en relación con la diferenciación que hacen del tiempo profano (el del trabajo) y el tiempo sagrado (el de la fiesta). En este último se incorpora la licencia a las transgresiones; y en el tiempo de la fiesta emerge el de la licencia sexual.

Las anteriores palabras de Bataille nos muestran cómo el tiempo de lo profano corresponde al Nativo, quien se encuentra ocupado en buscar alimentos para sobrevivir; mientras que el Hombre y la Mujer se hallan en el tiempo sagrado (de la fiesta), de la transgresión. Siendo imposible el entendimiento entre unos y otro, aun así, la Mujer pretende aprovecharse de *su tiempo* al descubrir el tamaño del pene del Nativo:

Mujer.—(...)

(...Y fija la vista en la entrepierna del Nativo. Sorprendida, añade en voz baja:)

¡Qué barbaridad! ¡Jamás vi cosa igual! ¡Toda su energía tiene que estar concentrada en...!

(La Mujer está a punto de meter mano al Nativo, que retrocede para no ser atropellado. En idéntico tono, relamiéndose:)

¡Menudo paquete! (Moreno Arenas, 2004: p. 122)

Aquí vemos una variante de lo que arriba abordamos en *Las olas*. La Mujer, como representante del mundo occidental, frente a la desnudez y las dotes sexuales del Nativo, pretende utilizar al individuo para satisfacer sus deseos eróticos. Busca irrefrenablemente la manera de tocar “el paquete” del Nativo. Aparece de nueva cuenta el mito de la potencia sexual del africano a partir del tamaño del falo. La Mujer, cada vez más excitada, está dispuesta a instaurarse en la transgresión, a dejar a un lado las prohibiciones.

Mujer.—(...)

(Resoplando:)

¡Menudo paquete!

(...Y salta, con las mismas intenciones de la vez anterior, sobre el Nativo, que, aunque perplejo, no deja de lamer la rueda.)

¿...Y todo ese paquetito es tuyo?

(La Mujer frena, de inmediato, sus apetitos cuando oye decir al Hombre:)

Hombre.—¡Guarrerías...! (Moreno Arenas, 2004: p. 124)

Conforme avanza el texto, la incapacidad de comunicación entre la pareja y el Nativo aumenta. A la vez, se incrementa el deseo sexual de la Mujer por el Nativo y la obsesión del Hombre por su “todoterreno”. Cada uno tiene un dilema: satisfacer su necesidad primaria. Si recurriésemos a la interpretación psicoanalista freudiana, diríamos que el Hombre presume de lo que carece y que el Nativo posee en demasía: la potencia sexual. En el Hombre, el “todoterreno” corresponde diametralmente con lo opuesto a la potencia sexual, por lo que se aferra a exacerbar las cualidades de su vehículo; la Mujer cada vez se halla más desbordada por el deseo erótico; y el Nativo no deja de inquietarse por acceder a la prometida comida.

([...] La Mujer provecha la ocasión que se le brinda para acercarse al Nativo, pero éste impide que aquélla satisfaga sus deseos.)

Mujer.—¡Estúpido!

(Herida en su amor propio, abandona y se retira tras el vehículo. De pronto, el Nativo fija atentamente su mirada en ella y, tras seguirla con sigilo, la asalta.)

¡Aaaah...! ¡Por fin te decides...! ¡Ya era hora...! ¡Había llegado a pensar que eras de la acera de enfrente!

(Más que por placer, la Mujer jadea para animar al Nativo.)

¡Ahora vas a ver lo que es bueno! ¡Te vas a reír tú de los momentos que has pasado con las mujeres de tu tribu!

(Nuevos jadeos.)

Pero... ¿se puede saber qué estás haciendo?

(Asoma el Nativo con las bragas de la Mujer en la mano.)

¡Será desgraciado...!

(El Nativo huele las bragas. Se decide, en principio, a mordisquearlas. Paladea el bocado. Después opta por devorarlas con delectación.) (Moreno Arenas, 2004: p. 128)

Bataille abre el apartado “La transgresión en el matrimonio y en la orgía” señalando que el matrimonio no tiene nada que ver con el erotismo, de acuerdo con las creencias generalizadas. El matrimonio es el espacio de la sexualidad lícita. En el caso de la pareja de europeos, no se aclara si son esposos, pero sí queda asentada una relación de pareja. La Mujer —decíamos— se instaura en el tiempo de la fiesta, de la transgresión, frente al Nativo. La caracterización del personaje femenino sintetiza la mentalidad individualista, doble moralista de la sociedad contemporánea, frente a los graves problemas sociales del tercer mundo.

La Mujer —ya lo hemos señalado antes— se mueve por el deseo sexual, erótico, que le provoca el Nativo. La aparente respuesta positiva de éste hacia el interés sexual de ella, nos ofrece una escena de las más lograda en el teatro de Moreno Arenas. El juego de equivocaciones de los siglos de oro es aprovechado en esta obra. La aparición en escena de las bragas¹¹⁶ de la Mujer da al texto (y por supuesto a la representación) un toque erótico-sensual.

Las bragas resultan ser de chocolate y por ello el Nativo, hambriento, las devora. Retomamos el tema de los juguetes eróticos tratados en *Las olas*. Ante este acontecimiento la Mujer acusa al Nativo de intentar violarla. De nueva cuenta la incomunicación del erotismo de los cuerpos se impone entre la Mujer y el Hombre, al igual que ha sucedido con el Nativo.

Las bragas de chocolate anuncian un juego sexual, incluso se informa que en el maletero del “todoterreno” hay una caja llena de estas prendas íntimas femeninas. El Hombre se enfurece porque el Nativo le ha comido las bragas que debía haber degustado él. Pero a diferencia del prototipo de hombre ofendido, no busca la venganza por este

¹¹⁶ Cfr. La ponencia de Antonio Sánchez Trigueros “De lo grande a lo pequeño: la poética escénica de José Moreno Arenas” (2012, en prensa), en donde aborda el tema de los objetos como elementos de teatralidad en el espacio escénico del autor.

acontecimiento. No obstante, cuando se percata de que el Nativo, al intentar acceder a la comida guardada en el maletero, le ha rayado el “todoterreno”, va tras él y cumple con el ritual del clásico safari: cobra una presa.

Eros se ve desplazado aquí por los intereses materialistas del Hombre, por la frivolidad de la Mujer y la hambruna del Nativo.

8.3 Eros ante el pensamiento hegemónico.

La dramaturgia de Moreno Arenas, en relación con Eros, permite retomar el mito de la Caverna de Platón. A decir del filósofo griego, los individuos que se hallan inmersos en ella sólo ven las sombras de los hombres y los objetos que la fogata les permite apreciar. Al sugerir que alguno se aventure a emerger de la oscuridad en la que se encuentra para buscar la verdad, propone un camino unidireccional. El recorrido está trazado a partir de códigos a priori: no es lo diverso lo que se espera que aprecien sino lo hegemónico.

El teatro de Moreno Arenas nos ofrece a los seres sumidos en la oscuridad el focalizar la mazmorra en la que nos hallamos al pretender adjudicarse verdades como la búsqueda obligada de la otra mitad, al asumir el mito del andrógino como la vía para alcanzar la felicidad. Personajes como Pepico el Abandonao, de *Las máquinas*, obra clave en esta línea de Moreno Arenas, asumen la necesidad creada por estos esquemas mentales de encontrar su media naranja; en el estado etílico literal y metafórico en el que se halla a falta de una persona a la cual abrazarse como aquellos andróginos divididos por Zeus, este individuo (como nosotros) recurre incluso a una máquina expendedora de cigarrillos para intentar el retorno a la unidad. Los símbolos fálicos en la obra, como el cigarrillo y la manguera expendedora de gasolina, sugieren la posibilidad del encuentro de los cuerpos y de los corazones desde la perspectiva de Pepico el Abandonao.

El modelo de seres independientes, ocupados en hallar la solución a su problemática personal a partir de las herramientas de resiliencia propias de cada individuo, choca con esta insistencia de relaciones de codependencia que se le ha adjudicado al esquema del andrógino. Mijares sugiere entrelazar el planteamiento del erotismo en el teatro mínimo de Moreno Arenas con estos postulados de la hegemonía que rige a Eros y la manera en que

los sujetos interactuamos con él desde posicionamientos acrílicos, en donde las normas del deber ser se imponen a la capacidad humana del libre albedrío. De la dramaturgia de Moreno Arenas quizá podemos retomar otra idea de Platón: “El que tiene visión de conjunto es dialéctico; pero el que no, ése no lo es” (Platón, 1949: p. 42).

9 Las fronteras del racismo en el teatro crítico

Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en que podrían ser vecinas.

Las palabras y las cosas, Foucault.

Romerito: —¿Racismo...? ¡No...! Ya sabes Tú que yo no soy racista... Es que se ha puesto esto de un apretado y de un ahogo que hasta el aire falta para respirar... Francamente, no me extraña que el gobierno quiera reducir la velocidad en las autovías... Con tanto negro, acabaremos chocando unos con otros...

El deseo, José Moreno Arenas.

9.1 La migración, tema del siglo XXI

Uno de los temas más añejos en la literatura quizá sea el de las migraciones, inmigraciones, exilios y autoexilios. El siglo XXI ya da muestras de que éste es uno sus de los problemas más acuciantes. La literatura, el teatro¹¹⁷ se ha interesado en dejar testimonio de esta problemática. Al denominarla como tal, incorporamos los claroscuros tanto de quienes se ven obligados a emigrar desde sus países de origen procurando mejorar sus condiciones de vida—entre otras razones— como de quienes desde los países receptores, ven este acontecimiento —en términos generales— como una gran amenaza.

España reporta noticias a diario de migrantes africanos —marroquíes en su mayoría— que arriban a las costas españolas en pateras. Las vidas, que el mar cobra, no son suficientes para que a nivel internacional se resuelva la problemática de tajo. La crisis

¹¹⁷ Aquí haremos referencia a dos estudios amplios sobre el tema. Cfr. Andres-Suárez (2002) y Soler-Espiauba (2004). Además de la puntual investigación de la inmigración en el teatro español contemporáneo de Guimaraes (2008). Gutiérrez Carbajo (2013, en prensa) en su reseña: “*Te vas a ver negro*, de José Moreno Arenas: una obra con muchas luces” (próxima a publicar en *Pandémica o Zeleste*), da cuenta de diversos trabajos que abordan el tema en la dramaturgia española actual. Cfr. <http://poz.eumed.net>

política, económica y social que viven los países árabes, la llamada *primavera árabe*¹¹⁸ se suma a las circunstancias ya difíciles de los países del este de Europa¹¹⁹; además de la complejidad de la migración de origen latinoamericana¹²⁰. ¿Qué busca el inmigrante en España? No hay una respuesta unívoca.

Mientras que la Comunidad Europea y los Tratados de Libre Comercio en el mundo entero pretenden evitar las aduanas para promover que el comercio y las mercancías circulen con libertad y así se desarrollen los mercados *sanamente*; las limitaciones para que las personas transiten de un país a otro se tornan cada vez más restrictivas.

La posición geográfica de España crea condiciones para que a través de sus fronteras se incorporen una amplia gama de inmigrantes a Europa, esperando hallar empleo. Sin embargo, la situación que los propios países de la Unión Europea atraviesan en lo laboral, pocas oportunidades ofrece al recién llegado, sobre todo aquel que no posee más que sus manos para abrirse camino.

Mientras que la situación se tensa más en cuestiones laborales en la península ibérica, los medios de comunicación hablan de un 20.89% de paro en España (*El país*, 8 de febrero del 2011), a pesar de que las temporadas de verano promueven el empleo en el

¹¹⁸ Revueltas sociales que se inician con la inmolación del tunecino Mohammed Bouazizi a consecuencia de las condiciones económicas que vivía y el maltrato de la policía; esto provoca movilizaciones sociales, que obligan al presidente Zayn al-`Abidin Ben Ali a dejar el país el 14 de enero del 2011; en Egipto inician la denominada *Revolución blanca o de los jóvenes*, que comienza *Día de la ira* (25 de enero del 2011); Muḥammad Mubārak dimite como presidente el 11 de febrero; mientras que en Libia inicia el movimiento el 17 de febrero de 2011, librándose la guerra civil libia. Otros países convocan a manifestaciones: Marruecos, Argelia, Siria, entre otros.

Resulta significativo que en *La hipoteca* (2009), de Moreno Arenas, el Mendigo refiera una posible inmolación: “El otro día Indalecio tomó la firme determinación de quemarse a lo bonzo, pero tuvo que dejarlo para mejor ocasión. ¡No pudo comprarse ni un litro!” (p. 131). No sólo se refiere a la carestía de la vida, sino a la situación límite a la que llegan los ciudadanos frente a la inequidad social que provocan los neoliberales del siglo XXI. Considérese el problema de suicidios que está provocando el tema de los desahucios bancarios en la península.

¹¹⁹ Detrás se halla la disolución de la URSS en diciembre de 1991 y con ello la crisis socioeconómica y política posterior a este acontecimiento.

¹²⁰ Habrá que tener en cuenta que en otros continentes también se tienen fenómenos sociales muy semejantes; por ejemplo la migración latinoamericana a los EEUU es otro de los acontecimientos que desde mediados del siglo XX se ha ido complicando cada vez más para quienes desean cumplir el llamado “sueño americano”. Las notas periodísticas, los estudios académicos y de otros organismos se multiplican, mientras que las políticas del país más poderoso del mundo se empeñan en TLC, en donde las mercancías circulan libremente, mientras que las restricciones para las personas se incrementan.

sector turístico. El movimiento del 15-M¹²¹ no puede ser dejado de lado, al considerar la situación de desesperanza por la que atraviesa una capa amplia de la población española; en particular los jóvenes profesionistas, a quienes a pesar de haber adquirido títulos universitarios, el mercado no les ofrece ocupación laboral.

Pero si es verdad que durante el *boom* de la industria inmobiliaria en España, las décadas de los ochenta y noventa, los jóvenes abandonaban los estudios para dedicarse al sector de la construcción, al fracasar esta vertiente, el nivel de vida ha venido a menos. El tema que suele escucharse en las aceras, los bares, los autobuses es el de la crisis, la carestía, el desempleo. Comunidades como Almería apuestan a la agricultura intensiva; para hacer rentable la industria agrícola, en la que la mano de obra española cada vez escasea más, se emplea a migrantes, sobre todo, de origen africano¹²². La mano de obra latinoamericana se inserta en el sector servicios y de la construcción; en el caso de la mano de obra femenina de centro y Sudamérica en el trabajo doméstico, de los infantes y el cuidado de los adultos mayores. No podemos dejar de mencionar la gran problemática de la trata de blancas en Europa y en España¹²³.

La península transita de ser un país expulsor de emigrantes a ser receptor de inmigrantes. Ante la diversidad cultural que emerge de estos procesos migratorios, tanto el Estado y como la sociedad buscan mecanismos que promuevan los procesos de interculturalidad; sin embargo, en la práctica predominan los prejuicios y mentalidades conservadoras, en donde tanto en el lenguaje como en el trato se manifiesta la xenofobia occidental.

¹²¹ Este movimiento comienza el 15 de mayo con la manifestación convocada a través de las redes sociales y otros medios en las principales ciudades de España; ese mismo día se inicia la Acampada en la Plaza del Sol en Madrid y en otras localidades. En palabras de Antonio Anton, profesor de sociología de la Universidad Autónoma de Madrid: “El movimiento 15-M representa una significativa respuesta colectiva a dos de los problemas más importantes que tiene actualmente la sociedad: las consecuencias sociales de la crisis económica con la precariedad laboral y el paro masivo, particularmente juvenil, y el distanciamiento del sistema político e institucional de la voluntad mayoritaria de la ciudadanía” (Anton, 20 de junio 2011).

¹²² Siguiendo a Andres-Suárez, el inicio de esta inmigración habría que situarla en: “1970 aproximadamente, fecha en la que empiezan a llegar a España los primeros inmigrantes laborales pobres: portugueses y africanos” (2002: p. 10).

¹²³ El cine documenta con amplitud el tema de la inmigración y este aspecto en concreto. Cfr. *Princesas* (2005). Dir. Fernando León de Aranoa, España.

Ante procesos sociales y culturales de esta naturaleza, las investigaciones en ciencias sociales y humanidades han procurado dar cuenta de los acontecimientos en las últimas dos décadas. La literatura en sus diversas manifestaciones bordea el tema. La dramaturgia no es insensible a ello, y menos en la región de Andalucía, por su legendaria experiencia en interculturalidad.

Entre los dramaturgos interesados en la temática podemos incluir a José Moreno Arenas, quien se ocupa del asunto en varias obras. El tema del racismo es uno de los que destacan, manifiesta el abuso de todo tipo de poderes sobre los individuos que viven la experiencia de la inmigración legal o ilegal pero en condiciones de subordinación. Por lo menos cinco de sus obras mínimas y breves analizan esta problemática. Aunque los trabajos en torno al autor granadino han realizado muy diversas calas en su obra, el racismo y la xenofobia¹²⁴ no son abordadas con puntualidad, por lo que en este texto nos adentraremos en la cuestión. Por otra parte, cabe señalar que la nómina de dramaturgos que se detienen en la temática es más o menos amplia, en particular en Andalucía¹²⁵.

¹²⁴ Doll refiere el tema del racismo en la obra de José Moreno Arenas: “En esta pieza, Moreno Arenas comenta sobre los problemas de la indiferencia humana para con su prójimo (justificada por la ley), el racismo, el odio del “otro” sempiterno y la repetición histórica de estos males, comenta sobre la estructura del teatro en sí”. (2010a: p. 424). Su análisis se encauza hacia la posmodernidad y el teatro. En tanto, que el racismo queda sólo enunciado de paso. De igual forma leemos en Orozco: “[En el teatro de Moreno Arenas] se perfilan temas de actualidad, como la xenofobia, el terrorismo, la inmigración, el poder de los medios de comunicación de masas, la falsa religiosidad, las injusticias sociales la intolerancia y la incomunicación” (2010: p. 373).

¹²⁵ Cfr. *Alhán* (1995) de Jerónimo López Mozo, obra por la que recibe el Premio Nacional de Literatura Dramática en 1998 o su reciente obra de literatura juvenil: *La verdad de los sueños* (2010) Premio Iberoamericano de dramaturgia infantil y juvenil; *Aulidi, hijo mío* (2006) de Antonia Bueno; *Por designio divino*, Lidia Falcón; Némer Salamún: *Memorias estériles: la memoria de una mujer cuyo pasado es el futuro y la memoria viva de unos muertos; ¿Crees que llegaremos?: cuatro obritas inmigrantes* (2004, AAT, Madrid); *El rey de Algeciras*, de Juan Alberto Salvatierra (Algeciras, 1978), *Un lugar estratégico*, de Gracia Morales (Motril, 1973), *Elkafan*, de Carmen Pombero (Sevilla, 1973). *La mirada del hombre oscuro* (1992), de la cual se realizó una versión cinematográfica: *Bwana* (1996); *Rey Negro* de Ignacio del Moral; *Bazar* de David Planell; *Maldita cocina* (2004) de Fermín Cabal; *La mujer invisible* de L’OM Imprevis (una traducción de Carla Matteini de *The Bogus Woman*, de Kay Adshead(2002), *Animales nocturnos* de Juan Mayorga (2003), *Tentación* de Carles Battle (2004), *Forasteros* de Sergi Berbel (2004), y *El Privilegio de ser perro* de Juan Diego Botto y Roberto Cossa (2005). Las últimas ocho referencias corresponden al corpus estudiado por Carla Guimarães en su tesis doctoral: *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, presentada en la Universidad de Alcalá de Henares en el 2008. Por su parte Kunz (2002) menciona las siguientes obras y autores: *La falsa muerte de Jaro el Negro* de Fernando Martín Iniesta (1997); *La orilla rica* de Encarna de las Heras (1992); *Pasajeros* (2001) y *Fronteras* (1996) de Elio Palencia. Además podemos citar *Estrecho* (2005) de Antonio Cremades.

Doll (2013) ofrece un análisis del tema en tres dramaturgos españoles: Ignacio del Moral (*La mirada del hombre oscuro*, 1991), Jerónimo López Mozo (*Ahlán*, 1997) y José Moreno Arenas (*La playa*, 2004). Parte de las teorías poscoloniales para mostrar que la otredad se discrimina desde la mirada occidental; anota la investigadora:

Muchos estereotipos con respecto al Otro africano e inmigrante a España se encuentran en las tres obras dramáticas: es primitivo, ladrón, y amenaza con su poder sexual y su robo de empleos. Un problema tan serio en la sociedad actual necesita más que estereotipos para resolverse, y estos autores le plantean muchas preguntas al público. Al mostrar y deconstruir o subvertir los estereotipos, animan a su público a reexaminarlos (p. 24).

En este trabajo, desde los postulados de Foucault, proponemos la posibilidad de que el receptor (de los textos de Moreno Arenas), desde los planteamientos del dilema humano que atraviesan los personajes, establezca una posible interpretación crítica del asunto. Proponemos intentar desmenujar la madeja de tan complejo tema.

9.2 El oleaje de la migración

Bañista: —“A propósito, ¿qué opinión le merece la llegada a nuestras costas de tanto y tanto inmigrante indocumentado...?”

José Moreno Arenas, *La playa*.

El dramaturgo granadino se encuentra trabajando en un nuevo proyecto editorial al que ha denominado *pulgas de la crisis*¹²⁶. En principio, esta idea corresponde a nueve piezas cortas en las que le interesa destacar una serie de problemáticas que la sociedad española atraviesa; incorpora algunos textos ya publicados y otros escritos expresamente para este propósito: la *Trilogía de “Las pulgas del hotel”*¹²⁷, la *Trilogía mínima de “San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo”*¹²⁸ y una tercera trilogía que está en proceso. Dado que el elemento unificador de estos materiales es la crisis, el autor procura especificar de dónde parte:

¹²⁶ “Ahora estoy enfocado a escribir las *pulgas de la crisis*; estoy formando un este volumen que me solicitó Remedios Sánchez (Coordinadora de Cultura de la Facultad de Educación de la Universidad de Granada)” Conversación con el autor, vía correo electrónico, 17 marzo del 2011.

¹²⁷ *El Menáge à trois*, *El fantasma* y *El problema* (2010).

¹²⁸ *El cuchitril* (2005), *Las olas* (2013) y *El deseo* (2011c).

La crisis no hay que entenderla como algo negativo, que también; pero cuando viene una crisis anuncia una catarsis. La crisis en realidad no es una destrucción, en teoría es un cambio a mejor o a peor. Responde a las necesidades de un momento. La crisis, en definitiva, no es más que una oportunidad. A lo mejor dentro de dos años o tres o de diez estaré haciendo las *pulgas* de la catarsis (Báez, 2011c).

Lo anterior establece un lazo de continuidad con la línea de las obras de este autor, quien ha mantenido firme la idea de cuestionar su época, tal como lo han hecho los escritores históricamente. De ahí que siendo el racismo y la xenofobia uno de los problemas no sólo de España sino del orbe, el granadino centra su mirada en ello.

Otro de los autores que ha trabajado este tema, Jerónimo López Mozo, anota en un interesante artículo: “Los españoles, aunque lo neguemos, somos racistas. No somos los únicos en Europa, desde luego. Con frecuencia, quiénes rechazan la acusación más airadamente, lo son en mayor medida, aunque lo ignoren” (2008). Pareciera que estableciese un diálogo con el protagonista —Romerito— de distintas obras de José Moreno Arenas. El tratamiento del tema del racismo en la obra de José Moreno Arenas aparece de forma central en la *Trilogía mínima de "San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo"*, que inicia con *El cuchitril* (2005b)¹²⁹, continúa con *Las olas* (2013) y cierra con *El deseo*¹³⁰ (2011c); además la temática también es abordada, como decíamos arriba en las obras: *La playa*¹³¹ (2005) y *El safari*¹³² (2004).

Si partimos de la definición del *Diccionario de la lengua española*, entendemos por racismo la: “exacerbación del sentido racial de un grupo” y una “doctrina antropológica o

¹²⁹ El texto fue escrito en el 2001. Interesa resaltar que entre sus primeras presentaciones se halla: la lectura dramatizada, realizada el 8 de abril de 2005, en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, con dirección de Denis Rafter y la actuación de José Luis Patiño, durante la celebración del V Maratón de Monólogos, organizado por la Asociación de Autores de Teatro con motivo del Día Mundial del Teatro. Además de que la obra ha sido editada en diversas compilaciones y revistas. Aquí seguimos la publicación del 2005.

¹³⁰ Obra inédita, que a la par de las dos anteriores integrará un volumen con un conjunto de pulgas de la crisis, que editará la Universidad de Granada.

¹³¹ Esta obra fue estrenada en la Casa Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), el día 13 de mayo de 2004, durante la celebración del Homenaje a José Bello en el centenario de su nacimiento, con dirección de Joaquín Núñez; en el reparto como bañista, Joaquín Núñez; alguien que descansa sobre la arena, Miguel Ángel Linares; niño con el balón playero, Francisco Javier Fernández Montiel; miembro de la Cruz Roja, Macarena Fernández; y, miembro de la Media Luna Roja, Francisco Javier Fernández Montiel.

¹³² Obra que analizamos también en el capítulo VIII. Eros (des)empoderado en el teatro hipertextual.

política basada en este sentimiento y que en ocasiones ha motivado la persecución de un grupo étnico considerado como inferior.” A decir de Moreno Arenas:

Siempre que hablamos del racismo, aparece en el imaginario de las personas el hombre de raza negra, que es lo que tenemos más cercano; y aquí en España lo más cercano que hemos tenido siempre ha sido el gitano; porque hasta hace unos años España no ha sido receptor de inmigrantes. ¡Claro, ha sido justo al revés! España ha exportado a sus ciudadanos, en el pasado fuimos un país de emigrantes. Siempre hemos tenido aquí latente el tema del racismo con el gitano; lo que ocurre es que pensamos que ser racista es no tolerar al negro; pero eso partiendo de la información que a través de la televisión nos ha llegado de Estados Unidos de Norteamérica, en relación con los problemas raciales que había (y hay) allá entre negros y blancos (Báez, 2011c).

Un aspecto que destaca aquí Moreno Arenas es la falta de integración y reconocimiento de la población gitana en Andalucía y el resto de España. Esto adquiere claros matices muy particulares, que abordaremos más abajo. La cuestión es preguntarse cuál es la raíz del racismo y la xenofobia. Los planteamientos de Michel Foucault en su *Genealogía del racismo* (1998) permiten contextualizar esta temática en su justa dimensión. El filósofo explicita su concepto de genealogía en los siguientes términos:

Llamamos pues *genealogía* al acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales: el acoplamiento que permite la constitución de un saber histórico de las luchas y la utilización de este saber en las tácticas actuales. [Para ello es necesario, agrega, el autor] Hacer entrar en juego los saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretendería filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero y de los derechos de una ciencia que sería poseída por alguien (Foucault, 1998: p. 19).

Y si de esclarecer la interacción entre los conocimientos eruditos y las memorias locales respecto al racismo se trata, en mucho, la literatura aporta su grano de arena; el teatro permite visualizar de forma aleatoria, fragmentada, discontinua un asunto que posee infinitas aristas: el racismo. Dice Foucault: “No existe un sujeto neutral. Somos necesariamente el adversario de alguien” (Foucault, 1998: 44). Los sujetos entendidos como los producidos por el sistema de poder y las fuerzas que se ponen de manifiesto cuando actúa el poder, en los términos de Foucault se ven “obligados” a ser adversarios de cualquier otro. Por tanto interesa crear y reproducir sujetos que defiendan sus fronteras e impidan la intromisión de todo aquello que ponga en riesgo su hegemonía.

Cuando Foucault explora los orígenes del racismo postula que a partir del siglo XVII se “exterioriza la idea según la cual la guerra constituye la trama ininterrumpida de la historia” (1998: p. 55). Pero esta lucha no es ya entre reinos o pueblos, corresponde a una división binaria de la sociedad, en la que instaura la guerra de las razas; continúa: “se habla de pronto de diferencias étnicas y de lengua; de diferencias de fuerza, vigor, energía y violencia; de diferencias de ferocidad y de barbarie. En el fondo, el cuerpo social está articulado en dos razas” (Foucault, 1998: p. 56).

Así el enfrentamiento de las razas, como un mecanismo de poder y de control del Estado sobre y entre sus ciudadanos, surge en el siglo XVII “y actúa como matriz de todas las formas en las cuales, en adelante, serán investigados el aspecto y los mecanismos de la guerra social” (Foucault, 1998: pp. 55-56). Por ello el racismo no puede ser visto como un mal menor de la sociedad tendiente a su extinción, dado que es uno de los pilares de la estructura social occidental. Agrega el autor:

Tendremos por ende esta consecuencia fundamental: el discurso de la lucha de razas —que en la época en que apareció y comenzó a funcionar (siglo XVII) constituía esencialmente un instrumento de lucha para campos descentrados— será recentrado y se convertirá en el discurso del poder, de un poder centrado, centralizado y centralizador. Llegará a ser el discurso de un combate a conducir, no entre dos razas, sino entre una raza puesta como la verdadera y única (la que detenta el poder y es titular de la norma) y los que constituyen otros tantos peligros para el patrimonio biológico. En ese momento aparecerán todos los discursos biológico—racistas sobre la degeneración y todas las instituciones que dentro del cuerpo social, harán funcionar el discurso de la lucha de razas como principio de segregación, de eliminación y de normalización de la sociedad (Foucault, 1998: p. 57).

El racismo de Estado queda pues constituido; los mecanismos a través de los cuales encarnará en la praxis social irán transformándose, en ciertos momentos será evidente e incluso avalado por un Estado: el nazismo Alemán y en otros se enmascarará tras aparentes estados progresistas, como España o EUA o México... Si a los albores del siglo XXI nos referimos, hallamos cada vez más evidente en la práctica esa división binaria. La supremacía de la raza blanca occidental configurada en un bloque unívoco sobre la diversidad de razas procedentes de distintas latitudes (África, Asia, Latinoamérica). Siempre con un elemento diferenciador de clase. Los que poseen un poder económico y

político equivalente o superior a los accidentales, no se ven expuestos de la misma manera a la posibilidad de ese racismo y xenofobia.

Estas posturas monolíticas adquieren la consistencia de la calamina en la primera década del siglo XXI; se constituyen discursos y prácticas de una aparente solidez; sin embargo, al menor descuido se fracturan sin posibilidad de retorno a la unidad. Nos referimos a la manera en que los peninsulares ven el fenómeno de la inmigración; pero cuando se confronta con la experiencia de la emigración el objeto de calamina se fractura y no hay posibilidad de recomposición.

La inmigración en España polariza las opiniones en torno a su integración; hay grupos que aceptan la presencia de la llegada de inmigrantes, considerando que aportan al crecimiento económico de España; pero hay otras posturas que ven en esta población una amenaza a su *status quo*.

¿Pero de dónde viene la conceptualización del otro, del diferente, del inmigrante como una amenaza de desestabilización económica, política, cultural, moral hasta de un posible atentado terrorista? Siguiendo a Foucault, sus raíces se hallan en la mentalidad que se va instrumentando a partir del siglo XVII. Los nuevos estados sugieren que:

Debemos ser los eruditos de las batallas. Debemos serlo justamente porque la guerra no ha concluido, porque todavía se están preparando las batallas decisivas, porque la misma batalla decisiva debemos ganarla. Esto significa que los enemigos que tenemos ante nosotros continúan amenazándonos, y que podremos alcanzar el término de la guerra, no a través de una reconciliación o una pacificación, sino sólo con la condición de resultar efectivamente vencedores (Foucault, 1998: p. 48).

Los mecanismos de dominación afloran no solo de forma burda, sino descarnada en los brazos o extremos del poder. Los personajes de Moreno Arenas, poco o nada se cuidan de que su discurso sea o no políticamente correcto; su meta es obtener y/o mantener el micropoder acumulado; de ahí la posibilidad de estudiar a través de sus palabras y acciones ese deseo de vencer al otro; la victoria mueve al ser humano para que, en las fronteras tan sólidamente enhebradas, evite la intromisión de cualquier otredad que desestructure su *hegemonía* y lo que consideran como *su verdad*.

“La verdad es, en suma, una verdad que sólo puede desplegarse a partir de su posición de lucha o de la victoria que quiere obtener, de algún modo, en el límite de la misma supervivencia del sujeto que habla” (Foucault, 1998: p. 49). La verdad, esa mirada hegemónica, totalitaria que el sujeto incorpora como la única, sólo es tal en la medida en que se salga victorioso en la guerra que se desata en cada ocasión que el sujeto contrapone su verdad con otra u otras verdades. Veamos ahora cómo se entreteje este racismo de Estado en los personajes que participan en las obras arriba mencionadas de Moreno Arenas.

9.2.1 *El cuchitril, Las olas y El deseo* (Trilogía mínima de “San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo”)

Una de las obras pioneras en la temática de la inmigración en España es *La mirada del hombre oscuro* (1992) de Ignacio del Moral. En dicho texto se contrapone la perspectiva de una familia clase media española a la mirada del inmigrante negro que arriba a la costa peninsular. Cuando cada uno enuncia su discurso se establece con nitidez el abismo que separa y contrapone a los personajes. Desde el color de la piel: blanca vs. negra, hasta la ética que define a cada uno de ellos. Los peninsulares seguros de que la cultura a la que pertenecen es superior a la del otro. Respecto a esta obra María Tena le pregunta a su autor:

María Tena: – Fue precursora al tratar el fenómeno de la inmigración.

Ignacio del Moral: – Es verdad, la escribí en el año noventa y uno cuando el fenómeno era incipiente; luego la realidad ha superado con creces aquella historia. Surgió la primera vez que leí en el periódico la noticia de unos naufragos en el Estrecho. Hoy ya no tendría sentido, trata de la extrañeza de una familia que está en la playa cuando aparece un *náufrago*. Como Robinson Crusoe pero en negativo. Ahora es un fenómeno tan frecuente que a nadie le extrañaría encontrar un *náufrago* en una playa del sur (Tena, 2003).

Del Moral acierta cuando menciona que hoy no sorprende el oleaje de la inmigración; como tampoco resultan extraordinarios los posicionamientos de censura a estos desplazamientos humanos. A diario se sabe que en las costas del Mar Mediterráneo llegan pateras clandestinas con personas de diferentes países de África. Pero no por ser parte de lo *cotidiano* el asunto carece de pertinencia en la literatura y en el teatro. Antes hemos hecho referencia a una serie de autores que se han preocupado por esta temática. Moreno Arenas ofrece su lectura al respecto.

La trilogía, objeto de estudio de este apartado, permite visualizar la contraposición de las razas (a las que se refiere Foucault). El discurso de los personajes principales, Romerito y el Bañista, de *Las olas*, concentra la permisividad del racismo de Estado para negar, acabar, usar, explotar al *otro*; aquellos que llegan por la noche sumidos en la oscuridad del mar en endeble pateras se enfrentan a esta situación. Los personajes de la dramaturgia de Moreno Arenas no van tras el consenso o el diálogo, quizá de ahí que gran parte de las obras del granadino estén bajo el formato del monólogo o incluso cuando hay un supuesto diálogo, cada uno de los personajes van detrás de su propia verdad, en este sentido beligerante al que se refiere Foucault:

No se trata en absoluto de establecerse entre los adversarios, en el centro y por encima de la mezcla, de imponer a cada uno una ley general y de fundar un orden que reconcilie, sino más bien de instituir un discurso marcado por la asimetría, de fundar una verdad ligada con una relación de fuerza, de establecer una verdad—arma y un derecho singular. El sujeto que habla es un sujeto no tanto polémico como propiamente beligerante (Foucault, 1998: p. 50).

Los personajes¹³³ de Moreno Arenas suelen mostrar una idiosincrasia dicotómica; obras como *Las vírgenes* o *La tentación* (entre otras muchas) presentan a los personajes insertos en una cultura, que a decir de Lotman se distingue por ser: “concebida solamente como un sector, un dominio cerrado sobre el fondo de la no—cultura (...) la cultura se presentará como *sistema sígnico*” (2000: p. 168). En el universo dramático del teatro del dramaturgo granadino, el discurso de los personajes avala esta división de la cultura y la no—cultura; entendiendo por la primera los valores, creencias, juicios y prejuicios (sobre todo) de los occidentales y como no—cultura los elementos que distinguen a quienes cruzan el mediterráneo y/ o el Atlántico en busca del sueño europeo.

¹³³ Para entender la construcción y manejo de los personajes en la obra de Moreno Arenas, cabe señalar lo que el autor responde a Gabriele: “Si acudimos a quienes precisamente han diseccionado, con un bisturí a mis personajes, hay dos clasificaciones que me satisface. Una de ellas, de connotaciones más generalizadas, objetivas y externas, debida a Natalia Arséntieva la cual los subdivide en tres grupos: *grotescos* y *cómicos*, hasta caricaturescos, *serio-cómicos* y *serios*; aquellos, a su vez, los separa para su análisis en personajes-ley, personajes-marioneta y personajes-máscara. La otra, de Adelardo Méndez Moya, penetra en las interioridades de los personajes y parte para su definición-clasificación de la palabra “miserable” entendiéndola en una doble acepción. Habla de personajes de existencia miserable, de nula catadura moral, y de personajes de miseria social. Evidentemente, estos dos grandes bloques permiten el juego de mi dramaturgia y aseguran el planteamiento de cualquier conflicto, fundamento de toda teatralización” (Gabriele, 2009: pp. 273-274, las cursivas son del autor).

Los personajes y situaciones llevan a la página o al escenario la cultura occidental y la contraponen con la no—cultura de quienes vienen de lejos en estado *bárbaro, salvaje* (los inmigrantes). Procuran mantener las fronteras del poder del Estado mediante la distancia que establecen con esos hombres y mujeres que si bien *ensombrecen* el paisaje humano, permiten al europeo, a manera de espejo cóncavo, mirarse a sí mismos:

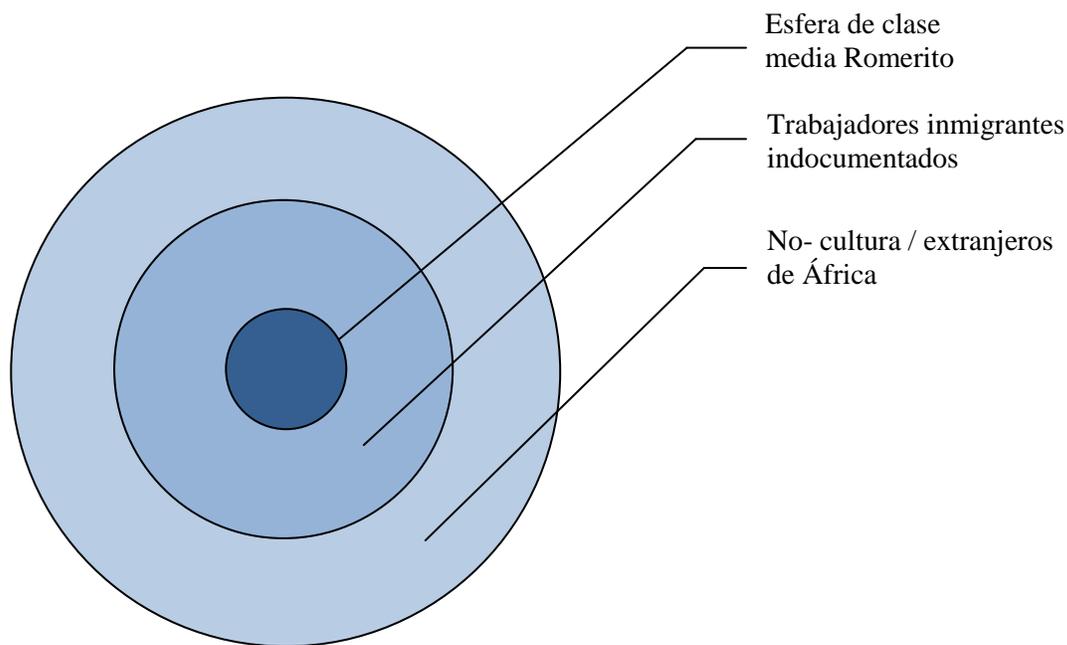
Romerito: — ¡Ay, Virgencita...! ¡Mi Virgencita del Aguijón...! ¡Ay...! Pero... ¿qué te he hecho yo? (...) ¿Acaso lleva razón don Leovigildo, el párroco, cuando, de manera disimulada y como quien no quiere la cosa, me echó en cara (...) que a esos inmigrantes piojosos y muertos de hambre que me están recogiendo los miles y miles de kilos de aceitunas que producen mis extensos olivares, hay que pagarles hasta la última peseta, sin regatearles lo más mínimo, y además hay que darles de alta en la seguridad social?... (Moreno, 2005b: pp. 51-52).

El protagonista de *El cuchitril* enuncia uno de los grandes temas de la inmigración ilegal en España; la razón por la cual son *aceptados* estos hombres de mirar oscuro: permiten aprovecharse de una mano en extremo económica, saltándose las normas laborales. Cabe destacar los adjetivos con los que caracteriza a esta población Romerito: “esos inmigrantes piojosos y muertos de hambre”; recuerda las descripciones de los niños en *La camisa de Lauro Olmo* o personajes como Azarías en *Los santos inocentes* de Miguel Delibes. Las desventajas de estos seres se plasman en el discurso de Romerito: “(...) ¿es que esos desgraciados no tienen bastante con este derroche de generosidad que hago alojándolos gratis en la misma cuadra que a esos cochinos ibéricos que me han costado un riñón y parte del otro? (Moreno, 2005b: p. 52). En *El cuchitril* (2005b), el protagonista, a través de su discurso busca validar las normas sociales y económicas que el racismo de Estado ha impuesto: vencer al diferente hasta acabar con él:

Romerito: — ¡Ay...! Pero... ¿qué es lo que quieren esos indocumentados, esos insaciables de “culo veo, culo deseo”...? ¿Quizá porque los exploto un poquito de nada piensan que tienen derecho a una cama como la mía, cubierta de sábanas blancas y limpias...? (Moreno, 2005b: p. 52).

Es evidente en este parlamento que el hombre común europeo establece otro tipo de fronteras y diferencias entre los que pertenecen a la cultura y los que vienen de la no—cultura. Aun cuando el inmigrante se halla inserto en el espacio físico de la cultura, se mantienen las fronteras de clase entre ambos grupos; dejando claro el microempresario que

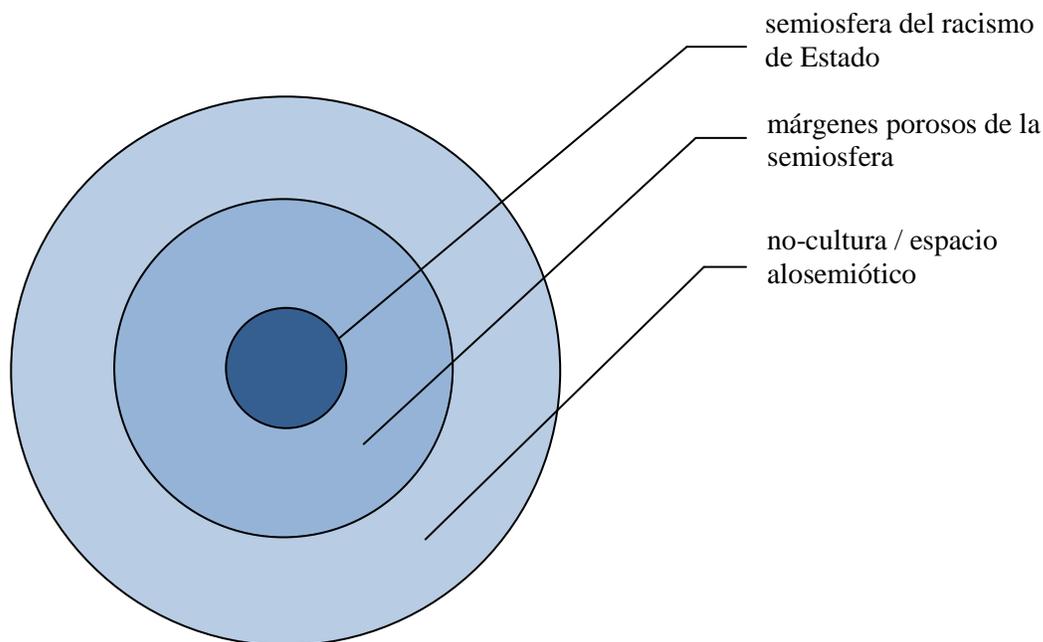
él tiene el poder sobre el otro; él, como el Estado, puede darles la muerte o la vida; su condición de civilizado le otorga el derecho sobre esos bárbaros. El esquema I ejemplifica, a manera de círculos concéntricos cómo las fronteras mantienen a los inmigrantes fuera o dentro de la llamada cultura.



Esquema 1. Fronteras culturales.

El término diferenciador aparece aquí: indocumentados a la par que inmigrantes. El problema de Romerito se vincula a una genealogía del poder, en donde, los inmigrantes pertenecen al enemigo; éste se halla en la esfera de la no-cultura, pero una vez que logra cruzar la línea se mantiene en una frontera porosa, caótica, fragmentada, múltiple de la semiosfera de lo hegemónico. Al ocupar un sitio en el espacio semiótico de la cultura y adquirir la categoría de trabajador; los personajes a los que alude el monólogo adquieren un estatus que el microempresario no quiere reconocer, ya que esto implicaría aceptar que tienen derechos laborales y no sólo su inhumano negocio se vendría abajo sino además sus valores éticos y morales tendrían que modificarse; mientras que Romerito requiere que la estructura social, económica y laboral en la que se halla, se mantenga inamovible.

El esquema II muestra cómo desde la perspectiva del protagonista, que no es otro que el hombre medio occidental, las fronteras se encuentran muy bien delineadas; él, al igual, que sus pares, se hallan en las fronteras de la semiosfera; su existencia toma sentido cuando cumple la función de ser guardián del orden establecido, beneficiándose de la explotación de la mano de obra barata de los migrantes ilegales y evitando que éstos avancen a otros puntos geográficos.



Esquema II. La semiosfera del racismo.

Los derechos humanos, civiles y laborales de los inmigrantes quedan de lado en la visión de Romerito como microempresario; desde su perspectiva, estas personas no son nada ni son nadie: "...Y además, vienen de un mundo sin derechos, sin papeles, sin nada de nada... ¿Cómo es posible entonces que se les permita exigirme en mis propias posesiones...?" (Moreno, 2005b: p. 54).

Varios elementos se entrecruzan en la justificación de este hombre ante su negativa de darle un espacio digno para vivir a sus trabajadores así como un trato como tales; por una parte se halla, lo que ya hemos explicado con Foucault: la argumentación del Estado en

boca de un hombre cualquiera respecto a la población inmigrante que viene de otros países; pero también está entrelazado el maniqueísmo que del discurso y praxis religiosa hace el personaje para autojustificarse y convencerse de que los trabajadores tan sólo cumplen el papel de un burro de carga y por ello los coloca en la porqueriza, junto a los cerdos que venderá después; veamos sus palabras referidas a la Virgen:

Romerito: — ¡Está bien, está bien...! ¡No te enfades...! Saldrá de mi bolsillo hasta el último céntimo. Pero no te enfades conmigo, Virgencita... Tú sabes que yo, en el fondo, soy buena persona... ¡Jamás se me pasó por la cabeza ejercitar la violencia contra nadie...! (Moreno, 2005b: p. 56).

Y cierra la obra con una frase, que nos permite apreciar el recurso de lo grotesco en la obra: “¡Lo que cuesta ganarse el cielo!” (Moreno, 2005b: 57). El discurso católico le da al personaje más argumentos, desde su mirada para mantener el *status quo*. Ya antes hemos dicho que los personajes se enfrentan a un dilema; es el caso de Romerito en esta obra y en la trilogía. *El cuchitril* (2005b) no sólo responde al espacio decadente en donde deben convivir los cerdos y los trabajadores ilegales, sino además puede ser considerado como una metáfora de las condiciones en las que se hacían trabajadores sin papeles en cualquier parte del primer mundo. Esta obra demarca el espacio en donde la vida pierde toda dignidad, allí se acumula todo lo desechable. Para Doll (2010a), las acciones de violencia (agreguemos física o de otra índole) y el manejo de lo grotesco propician, entre otros recursos, el humor en los textos de Moreno Arenas. Tanto Orozco (2010) y Doll (2010a) coinciden en el uso de la parodia como uno de los elementos recurrentes en el manejo del humor en el teatro del granadino.

Las olas (2013) y *El deseo* (2011c) sitúan la acción en el litoral andaluz, frente a las costas africanas. Entre estos dos textos y *El cuchitril* (2005b) (existe un elemento intratextual que las enlaza: Romerito, su protagonista. Las tres obras abordan el tema de la migración en los términos que hemos comentado antes; la diferencia es el contexto en el que cada una se desarrolla; en el caso de las dos primeras, el personaje se halla a la orilla del mar; un descubrimiento casual desencadena las acciones; la segunda integra un elemento fantástico: la aparición de la Voz del genio; ambas entran en la farsa, por los elementos grotescos que integran discurso, caracterización del personaje y circunstancias

en las que se mueven. El malestar que provoca al protagonista de *Las olas* la llegada de nuevos pobladores a la península, lo lleva a exclamar:

No me gusta lo que traen estas olas a lomos de sus crestas espumosas. ¡Cuidado...! ¡Mucho cuidado...! Porque su calma y su tranquilidad son un peligro; nos invitan a ser confiados. ¡...Y menudos regalos nos vomitan encima!

(*Con ira contenida:*)

¡No me gusta la porquería que traen estas olas! ¡No me gusta este incesante goteo de inmigrantes que nos llegan desde el otro lado del estrecho! ¡No me gustan sus costumbres ni sus hábitos...! ¡Tampoco me gustan sus miserias de espíritu ni sus carencias materiales...! ¿Qué se han creído...? Yo no me he caído de un guindo: los empuja a venir algo más que el hambre... (Moreno, 2013: p. 358-359).

Frente al discurso políticamente correcto de los Estados, de la ciudadanía que niegan la discriminación racial en la Europa contemporánea; este personaje ofrece en bruto su visión respecto a los inmigrantes; el formato de monólogo le permite expresar sin tapujos sus ideas. Anota Michel Foucault: “la historia no es simplemente el elemento que analiza o describe las fuerzas, sino que las modifica. En consecuencia, el hecho de decir la verdad de la historia significa por eso mismo ocupar una posición estratégica decisiva” (1998: 142). El discurso literario no equivale al discurso histórico, sin embargo, en esta obra se consigna un tipo de mentalidad como fuerza cultural que coexiste con otros posicionamientos respecto a la migración, no sólo en España sino en el mundo entero. Al entrar en las fronteras de esos discursos y praxis, *Las olas* ejercen su micropoder para ofrecer *una verdad*, la de Romerito, que sintetiza la de una parte de la población peninsular.

La penúltima obra de Moreno Arenas, *El deseo*¹³⁴ (2011c), entra al diálogo en torno al racismo; en ella interviene de nueva cuenta Romerito y la Voz de un genio. El individuo se nos muestra colocado entre los últimos escaños de lo social, pero con un imaginario que lo hace suponerse un ser especial y por tanto con capacidad para decidir sobre lo que le rodea.

¹³⁴ Inédita.

No podía estar ausente la influencia del Valle—Inclán en la construcción del personaje, leamos cómo lo dibuja el autor: “Su esperpéntica figura —muy conocida debido a la razón esgrimida— se esconde —por decir algo— tras un bañador más que pasado de moda y una camisa hartamente desaliñada” (Moreno, 2011d). Este hombre, casi indigente se inviste del poder que la biopolítica le otorga, y desde el mísero trono de su silla playera, comienza un diálogo místico con su Virgen del Agujón, al igual que lo hace en *El cuchitril*:

¡Qué buena pareja haríamos si, en vez de una imagen, fueses real, de carne y hueso...! ¡La de envidias que íbamos a despertar en el mundo entero...!

(*Con mente soñadora:*)

¡Qué sensacional portada en todas las revistas del corazón...! ¡...Y ni te cuento la de páginas que nos dedicaría *L'Osservatore Romano*...! ¡Qué titulares incluso en la prensa internacional...! ¡Parece como si los estuviera leyendo...! “La Virgen del Agujón, del brazo de Romerito, santo varón”. ¡Ahí es nada...! (Moreno, 2011c).

Esta introducción delinea la idiosincrasia del sujeto. Romerito presupone la posibilidad de crear un vínculo más estrecho entre él y la mencionada Virgen del Agujón. El autoengaño de la valía de su existencia llega hasta asumir que puede llegar a ser pareja de la Virgen del Agujón, para convertirse él en un santo varón. Una de las atribuciones que se adjudica el personaje es el mérito moral. Siendo de este modo que el autor aprovecha el juego de contrarios para insertar el humor en su texto.

Eileen J. Doll, en “*El momento cómico en José Moreno Arenas*”, considera los recursos discursivos para conseguir en humor en las obras del dramaturgo granadino se asemejan a los empleados por Valle—Inclán. Los personajes, agrega, “son marionetas o fantoches, seres degenerados o grotescos [...] parecidos a algunos personajes del dramaturgo gallego, son animales, objetos o simplemente voces” (2010b: p. 250). Uno de esos seres emblemáticos en el teatro breve y mínimo de Moreno Arenas será Romerito. Figura con tintes además goyescos, carnavalescos.

Moreno Arenas incorpora en esta obra elementos de conocimiento popular tanto para crear un lazo de comunicación con el público; quienes conociendo la tradición de la

aparición de la Virgen de Fátima a tres pastorcitos, puede abreviar el texto además de ofrecer al espectador un elemento de enlace con la historia representada: “¡Cómo me gustaría que hicieras conmigo lo mismo que la Virgen María hizo con los pastorcillos de Fátima...!”¹³⁵ ¡En plan bucólico...! Lo ecologista se lleva mucho ahora, ¿sabes...?” (Moreno, 2011c).

El personaje exhibe la desmesura de su deseo. Romerito imagina que este encuentro con su Virgen del Agujón bien podría realizarse casi en un jardín al estilo de aquel descrito en *Razón de Amor*; pero al tomar conciencia de la falta de espacios apropiados para ello, recuerda que viven aglomerados y más por la presencia de los negros africanos en España:

Se han puesto las cosas que para qué... Les ha dado a los negros por venir aquí para mejorar de vida y ya es que no cabemos...

(Aparentando tranquilidad, como si la cosa no fuese con él:)

¿Racismo...? ¡No...! Ya sabes Tú que yo no soy racista... Es que se ha puesto esto de un apretado y de un ahogo que hasta el aire falta para respirar... Francamente, no me extraña que el gobierno quiera reducir la velocidad en las autovías... Con tanto negro, acabaremos chocando unos con otros... (Moreno, 2011c).

De nueva cuenta aparece el tema de la intolerancia en contra de la raza negra de origen africana; como no queriendo el personaje va en contra de ellos. Ya Foucault advierte al respecto:

No se dirá más: “debemos defendernos contra la sociedad”, sino que se enunciará el hecho de que “debemos defender a la sociedad contra todos los peligros biológicos de aquella otra raza, de aquella sub—raza, de aquella contra—raza que, a pesar nuestro, estamos constituyendo (1998: p. 57).

¹³⁵ Se cree que la Virgen se apareció a tres pastorcillos en medio del campo; la revelación se llevó a cabo todos los días 13 del mes, de forma consecutiva entre marzo y septiembre, exceptuando agosto. Esto sucedió en 1917; Lucía Santos, Jacinta y Francisco Marto, los niños, relataron que vieron el reflejo de una luz y apareció una señora vestida de blanco. La virgen les pidió que rezaran el Rosario para la conversión de los pecadores y del mundo entero, la construcción de su santuario y develó lo que se conocen como los Tres secretos de Fátima.

Romerito arremete en contra de mentalidades progresistas, abiertas, multiculturales, polifónicas. El texto abre un filón no trabajado en otras obras del autor: la xenofobia a los gitanos:

¡Me cago...!

(...Y también deja esta frase sin terminar. Cogiendo el objeto que ha causado el percance:)

¿Quién, cojones, habrá sido el hijo de la gran puta que ha esturreado la basura por la playa...? Aunque siendo de cobre, es fácil adivinarlo... Apostaría todo lo que tengo a que han sido los gitanos del carromato... Sí; los de la cabra y el mono... Han dejado todo esto hecho un asco y para el arrastre... Da pena mirarlo...

(...Y, con cara de asco, pasa la mirada a su alrededor.)

Después se quejarán de que el personal tiene inclinaciones racistas... Si es que se empeñan en sacar lo peor que uno lleva dentro...

(Envalentonado, grita a los cuatro vientos:)

¡Sabed una cosa, gitanos de mierda: aunque os empecinéis en lo contrario, jodeos, que yo no soy racista! ¡Vamos, ni lo soy ni tengo intención de serlo! ¡Faltaría más...! (Moreno, 2011c; la cursiva de los diálogos son nuestras).

Romerito pone en el escenario la punta del iceberg: los gitanos; grupo étnico que se ve signado por el racismo de Estado. Esta población llega a España durante el siglo XV, época en la que comienza su discriminación; durante el reinado de los Reyes Católicos se les obliga a abrazar la religión católica y la lengua castellana. Fernando VI al grito de “Arrestar y extinguir a todos los gitanos del Reino” promueve su repudio. Durante el 2010, Francia decretó la expulsión de aquellos que no tuviesen una estancia legal en el país. Las Constituciones de 1812 y 1978 reconocen los derechos ciudadanos en España de esta etnia.

Pueblo artesanal, de gran experiencia en el comercio ambulante, en el trabajo agrícola y del cuidado de ganado, las artes del cante y el baile. La economía actual no tiene cabida para sus saberes, por lo que algunos se incorporan a la mendicidad, la prostitución, el tráfico de droga y otras prácticas delictivas; aquéllos que logran destacar en oficios o profesiones son una minoría en relación con la totalidad, que para el caso de la península española se estima en 650 000 para el 2007. Las encuestas en torno a la discriminación, racismo, segregación étnica en la UE, en España, arrojan información del desinterés del

Estado por este pueblo; la ciudadanía en general coincide con este posicionamiento, expresan el deseo de mantenerse alejado de las zonas en donde vive esta población o mantener relación con ellos¹³⁶.

Por lo tanto vemos en el cuerpo colectivo de este grupo racial el poder disciplinario y de la biopolítica recaer en su forma negativa sobre ellos. Aunque en la obra de Moreno Arenas no se profundiza en la temática; Romerito ofrece la viñeta del problema. Expresa ese malestar por la cercanía de un pueblo nómada, los del carromato; los retrata como un grupo de costumbres que van en contra de una vida de calidad; asume que son ellos quienes ensucian la playa; no tiene reparos en llamarlos “gitanos de mierda”; para enseguida insistir en su frase de batalla: “Yo no soy racista”.

Romerito emplea un lenguaje no sólo coloquial, Doll asume esto como otro rasgo común con el autor del esperpento: “Cuando los personajes hablan [...] lo hacen muchas veces siguiendo el patrón de exclamaciones valleinclanescas. Las minipiezas incluyen lenguaje maldiciente y expresiones idiomáticas de la calle” (2010b: p. 251). Al jugar con diversos registros del habla, el autor consigue dotar de humor sus textos. Este será otro de los sellos característicos de su producción teatral. Ciertamente que la actualización de la veta humorística depende del receptor en todos los casos.

La obra inserta un elemento fantástico. Romerito halla una lámpara maravillosa; cuando la Voz del genio le insiste en que pida un deseo, tal como le corresponde por haberlo liberado del encierro que ha vivido, Romerito expresa:

Romerito: –Me gustaría poder erradicar del mundo la lacra del racismo...

Voz: –¡Uf...! Noble pretensión la tuya, Romerito, pero de difícil ejecución.

(Gesto de contrariedad en Romerito.)

Sólo podrás lograrlo cuando ames a tus semejantes, cuando los aceptes como son, cuando sus pensamientos se hermanen con los tuyos... Abre tu mente, Romerito, y deja que entre la brisa de las inquietudes y preocupaciones de esos pobres inmigrantes... Mientras no seas capaz de pensar como uno de ellos...

¹³⁶ Los datos que sobre los gitanos incorporamos aquí, los hemos tomado de González Enríquez, 2010.

Romerito: –Con tu ayuda todo será más fácil, genio...

Voz: –Tú tienes los medios... Busca a tu alrededor... Lo que necesitas se encuentra más cerca de lo que crees... Está en el interior... (Moreno, 2011c).

El protagonista toma la frase de manera literal; hurga en su bolsillo, encuentra un frasco de betún y lo embadurna en cara y cuerpo. Espera a que suceda un milagro: que el racismo de la faz de la tierra desaparezca. Fastidiado porque nada acontece exclama:

Mi cabeza sólo piensa en cómo prosperar en mi vida, en cómo mantener a mi familia, en cómo mejorar las relaciones con mis amigos, en cómo ayudar a labrar un porvenir seguro a mis hijos, en cómo poner un plato de comida más sobre la mesa... ¡Es decir: progresar, avanzar...! ¡Pensamientos de blanco...!

(Con desprecio:)

Pero... ¿¡qué sé yo, genio de mierda, lo que piensa un negro o un gitano...!? ¡Ni lo sé ni —ahora que lo pienso mejor— me preocupa...!

(Encarándose con el genio:)

¡No me has concedido el deseo...! (Moreno, 2011c).

El deseo retoma la forma crítica de la farsa; de acuerdo con Pavis, este género no valorado por el canon posee un “carácter subversivo, subversión frente a los poderes mortales o políticos, los tabúes sexuales, el racionalismo y las reglas de la tragedia (Pavis, 1998: p. 204). Romerito se dibuja en el escenario con la fuerza que le otorga lo grotesco de su figura y el discurso, a partir del cual se denota su imaginario acerca de los grupos culturales que entran en contacto. Su interés por la alteridad es tan efímero como la presencia del Genio en la escena. No hay en él, ni en la colectividad que representa, el compromiso ético ya no por resolver las desigualdades del otro —el migrante africano o el gitano—, sino por al menos saber sus problemáticas.

La semiofera de la hegemonía occidental sale a flote en el momento en que asume que su pensamiento es el de un hombre blanco; rotundo, interpela a la Voz del genio: “¿¡qué sé yo, genio de mierda, lo que piensa un negro o un gitano...!? ¡Ni lo sé ni —ahora que lo pienso mejor— me preocupa...!”

La diversidad cultural queda en la frontera de lo desconocido, del silencio, de lo falto de sentido: en lo alosemiótico. El texto deja la puerta abierta al receptor para que hurge “en su interior” y vislumbre las posibles soluciones al racismo y la xenofobia que tanto lacera la convivencia intercultural.

9.2.2 La playa y El safari

Existe una amplia documentación en donde a través de cartas, documentos de identidad, fotografías, artículos de periódico, etc., se han recreado las penurias que vivieron los peninsulares cuando migraron, sobre todo, a Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Dice Lidia Falcón, dramaturga que ha abordado este tema:

España que era un país de emigrantes se ha convertido en país de acogida. Con la amnesia que caracteriza a estos tiempos, ha olvidado, con mezquina ingratitud, los años, que fueron decenios y hasta siglos, en que con un mal hatillo o una maleta de cartón, en las bodegas de los barcos, en los asientos de madera los vagones de tercera de los incómodos trenes españoles, franceses, alemanes, nuestros españolitos salieron por todas las fronteras hacia latitudes más generosas que esta madrastra patria (Falcón, 2005: p. 14).

La desmemoria, se infiere, se instaura entre los españoles actuales. Una de las obras de teatro emblemáticas de la época del franquismo que hablan de esta cuestión, *La camisa*, de Lauro Olmo, recrea el ambiente de miseria, desesperanza e inequidad que padecieron los peninsulares en su momento. Los protagonistas de esta obra, tanto el padre como la madre, ante los infructuosos esfuerzos por hallar trabajo en España, deciden migrar para resolver las penurias de la familia. Olmo nos ofrece los antecedentes del viaje; deja abierto el futuro que le espera a todos, incluyendo al país, que en el momento de la escritura busca establecer políticas económicas que reviertan la crisis económica.

La playa, de José Moreno Arenas, brinda no solo la otra cara de la moneda, lo que les acontece a los migrantes en los países de acogida: Francia, Alemania, Suiza, entre otros¹³⁷. El personaje Romerito establece una comparación entre la experiencia de los que

¹³⁷ De acuerdo con los datos que ofrece Andrés-Suárez: “Según los datos del Instituto Nacional de Estadística, entre 1961 y 1970, 3 719 725 personas salieron de España con destino a los países ricos de Europa: Alemania, Francia, Suiza, los Países Bajos, y a esa cifra hay que añadir medio millón de clandestinos. Dicho flujo comenzó a declinar a principios de los años 70, sufrió una caída drástica en 1973 al entrar en crisis la

vivieron ese proceso migratorio cinco décadas atrás y de los que ahora llegan a las costas españolas procedentes del continente africano: flujo migratorio que lleva aproximadamente tres décadas. Recordemos la cita de Foucault: “Se dirá además que hay dos razas cuando haya dos grupos que, a pesar de la cohabitación, no se hayan mezclado a causa de diferencias, asimetrías, obstáculos debidos al privilegio, a las costumbres y a los derechos, al reparto de las fortunas y al modo de ejercicio del poder” (1998: p. 69). *La playa* se desarrolla en la costa sur de España; el protagonista refiere cómo desde allí se ve la costa de África.

La perspectiva del protagonista al inicio del texto pareciera ser integrista, abierta, progresista, cuando enuncia: “Yo no soy racista”. Conforme avanza la historia el personaje se desenmascara. La desnudez del cuerpo alude a la de las ideas xenófobas¹³⁸ que lo construyen. El Bañista inicia el *diálogo* con un hombre que parece tomar el sol y pareciera dormido. Asistimos en realidad al monólogo de este personaje, quien se va descarrando poco a poco. Este sujeto anónimo incorpora en el imaginario que da a conocer, la mentalidad del grupo cultural al que pertenece: la sociedad europea occidental hegemónica. Pareciera, al inicio, que se trata de una persona con sensibilidad para con la otredad, que ofrecerá un acercamiento a la cultura africana. Nada más lejos de ello.

Por otra parte cuando Lotman se refiere a la memoria de larga duración de una colectividad, señala que se pueden distinguir tres tipos de llenado de la misma: el aumento cuantitativo del volumen de conocimientos; la redistribución de las casillas en la estructura de lo que ha de ser recordado; y, el olvido (Lotman, 2000: p. 174). Para el caso de *La playa*, la memoria de la colectividad puesta en boca del Bañista se caracteriza por el tercer aspecto

economía de los países receptores, y se interrumpió prácticamente a partir de la muerte de Franco (1975) y la instauración de la democracia” (2002: p. 10).

¹³⁸ Moreno Arenas inserta el tema de la xenofobia en su obra *El aparcamiento* al dotar al Espectador (personaje protagónico) de una actitud violenta hacia el Acomodador, a quien en la acotación el autor caracteriza como: “inmigrante de raza negra” (2004, p. 165); personaje que aparece en una de las escenas encadenado por el cuello, siendo arrastrado por el Espectador, quien descubre su afiliación a la S.S., policía del partido nazi alemán. Sin embargo, no es el tópico central de la obra. A pesar de ello, permite insistir en el interés que el dramaturgo demuestra hacia la complejidad del racismo y la xenofobia en su producción teatral.

Doll (2010) analiza la obra desde una mirada posmoderna, anota: “El teatro sirve de desplazamiento, porque no tan sólo refleja la realidad del momento, sino que también expresa públicamente la rabia existencial o social sin pegar ni matar a nadie de verdad” (p. 421). Doll destaca esta capacidad crítica de la dramaturgia del autor granadino.

señalado: el olvido. Uno de los aspectos relevantes en el tratamiento de la inmigración es que los peninsulares han olvidado muy prontamente que hasta los años sesenta, e incluso parte de los setenta, fueron un pueblo de inmigrantes¹³⁹. Y ahora que les toca ser receptores de este mismo acontecimiento se niegan a recordar el pasado inmediato. Y si lo hacen establecen elementos comparativos entre la inmigración española y las inmigraciones africanas y latinoamericanas actuales. Escuchemos al protagonista:

Bañista: — Cuando yo me vi en la necesidad de tener que emigrar a aquellas extrañas y frías tierras del centro de Europa hace ya... ¡Dios mío, cuánto tiempo...! ¡Treinta y tantos años...! [...] Pero todo era distinto entonces... ¡Todo! (Moreno, 2005b: p.79).

El personaje reconstruye la memoria de su experiencia como inmigrante que no sólo es personal sino colectiva, al haber migrado con un grupo de compañeros. Lotman considera que es relevante distinguir si la relación entre la expresión y el contenido se ofrece como la única posible o si es arbitraria en la semiótica de la cultura. (Lotman, 2000: p. 176) Por lo cual habrá que analizar cómo nombra el fenómeno de la migración, en este caso, el protagonista. Al recurrir a una serie de tabúes establece *su* mirada respecto a esta experiencia vital:

Bañista: — (*Casi llorando:*)

Porque mis compañeros de viaje y yo fuimos allí con la ilusión de trabajar para que con los ahorros de nuestros esfuerzos nuestros hijos pudieran ser alguien el día de mañana. Pero no le quitábamos el trabajo a nadie.

(*Apostillando en un tono de voz más alto:*)

¡A nadie...! ¿Ha quedado lo suficientemente claro...?

(*Silencio delator. Corrigiendo, en un alarde de comprensión de lo más interesado:*)

...Y si se lo llegábamos a quitar en alguna ocasión —que no digo yo que no—, sería porque estábamos mucho mejor preparados y capacitados que ellos. ¡A espabilar...! ¡Qué cojones...! (Moreno, 2005b: 80).

¹³⁹ Habría que estudiar las migraciones internas en el teatro, el caso de las personas que se trasladaron de la zona de Andalucía, Extremadura, Murcia a la parte centro o norte de España.

Uno de los aspectos expresados por el personaje es la supuesta falta de empleo para los peninsulares a partir del arribo masivo de inmigración (sobre todo, sin una estancia legal en el país); sin embargo, habría que considerar la crisis económica que el país, al igual que el resto del mundo vive en esta primera década del siglo XXI. El desempleo afecta tanto a los españoles como a los extranjeros (con residencia legal o sin ella).

No obstante se pretende simplificar el problema laboral adjudicando a los inmigrantes la causa, cuando ellos sólo viven las consecuencias de un mercado laboral en crisis, tal como ha sucedido en otros momentos de la historia reciente, por ejemplo, los años posteriores a las Guerras Mundiales o, en el caso de España, a la Guerra Civil.

Los españoles inmigrantes eran tratados por los países de acogida como “simple mano de obra barata”, al igual que les sucede a los africanos o latinoamericanos o a los desplazados del este de Europa (en particular, rumanos), que a finales del siglo XX y principios del XXI arriban a la península española en busca de trabajo. Los personajes de Moreno Arenas insisten en negar el racismo de Estado. Esta obra aborda el tema del racismo, la xenofobia, la inmigración y la migración desde la mirada del Bañista, mediante el monólogo. Aunque la acotación indica que en el escenario aparecen dos personajes, sólo uno monologa, mientras que el otro se mantiene alejado del discurso. Entre las primeras frases que deja caer, hallamos una de particular interés: “Bañista: —A propósito, ¿qué le merece la llegada a nuestras costas de tanto y tanto inmigrante indocumentado?” (Moreno, 2005b: 62).

Nos enfrentamos a los mecanismos del poder mediante el racismo de Estado; el Bañista no se atreve, en principio, a declarar su xenofobia; sin embargo, es lo que desea que se escuche a los cuatro vientos; para ello busca una mentalidad cómplice. Al bañista tendido en la arena, personaje silente le suelta toda *su verdad*; sus frases van subiendo de tono respecto al racismo:

(*En un arrebato desafiante:*)

¡Vamos a ver...! ¿Qué tengo yo contra los negros, eh...? ¡Nada...! ¡Ya he dicho por activa y por pasiva que yo no soy racista...! ¡Se puede decir más fuerte, pero no más claro...! (...) Bastante desgracia tienen esas pobres criaturas de Dios —porque no olvidemos que también

son criaturas de Dios—, que han de resignarse a vivir pigmentados con el tinte más oscuro del color gris, ese regalo envenenado de una naturaleza despiadada y cruel, para que encima no les dejemos que extiendan sus mugrientas..., digo sus coloridas mantas en nuestras aceras... (Moreno, 2005b, pp. 68-69).

La cita anterior ofrece con nitidez la distancia que establece el protagonista con la otredad. No hay una identificación sino una marcada distancia entre ambos, más por interés del protagonista que de los otros. Michel Foucault señala que:

Por supuesto la palabra "raza" no está ligada de inmediato con un significado biológico estable. Sin embargo, esto no significa que se trate de una palabra incierta e indeterminada [...]. Se dirá, y en este discurso efectivamente se dice, que hay dos razas cuando se hace la historia de dos grupos que no tienen el mismo origen local; de dos grupos que no tienen, por lo menos en su origen, la misma lengua y a menudo tampoco la misma religión; de dos grupos que han formado una unidad y un todo político sólo al precio de guerras, invasiones, conquistas, batallas, victorias y derrotas, violencia. Se dirá además que hay dos razas cuando haya dos grupos que, a pesar de la cohabitación, no se hayan mezclado a causa de diferencias, asimetrías, obstáculos debidos al privilegio, a las costumbres y a los derechos, al reparto de las fortunas y al modo de ejercicio del poder (1998: p. 69).

La última parte de esta cita de Foucault pareciera concebida a propósito de la situación que se va planteando en *La playa*. El protagonista procura sostener, y que sea visible, que él pertenece a un grupo muy diferente, superior, frente a los migrantes. Sin embargo, al manipular los recuerdos omite datos como los que nos ofrece Soler—Espiauba, quien anota que: “No deberíamos olvidar que a lo largo de este siglo [XX] más de siete millones de personas salieron de España para buscar trabajo y muchas no regresaron más” (Soler-Espiauba, 2004: p. 7).

Kunz analiza la caracterización del protagonista de la obra *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral; concluye que a pesar del interés del autor por recrear la idiosincrasia de los africanos, no consigue hacerlo del todo: “como la mayoría de los personajes inmigrantes en la literatura española, sigue siendo un extraño incomprendible de cuya cultura, psique e intelecto ignoramos casi todo” (Kunz, 2002: p. 233). Retornando a *La playa*, el monologismo del protagonista de esta pieza, y de los protagonistas de *El safari*, como se verá más adelante, no permite conocer la visión del otro.

Hodge (2012a) aborda el tema de la migración en *La playa*; considera que el *interlocutor* del protagonista, en su condición inerte “sirve como contrapunto a la perspectiva que presenta el Bañista y muestra el lado humano en el debate” (p. 127). La investigadora sostiene, como lo hacemos en este trabajo, que el dramaturgo no va por la vía de las respuestas. Insistimos en que el texto lanza la complejidad del problema al mar de la reflexión, cada receptor define qué hace con ello, a partir de sus imaginarios.

Foucault se pregunta en el prefacio a *La palabras y las cosas*: “¿Qué es imposible pensar y de qué imposibilidad se trata?” (2004: p. 1). Aquí la pregunta tal vez será: ¿qué imposibilidades enfrentan los personajes para abordar el racismo y de qué imposibilidades se trata? Quizá la respuesta vaya en el sentido que Lotman ha planteado: la cultura como memoria, la cultura como olvido. Los occidentales actuales no recuerdan hechos tan determinantes para la historia de la humanidad como los postulados del fascismo respecto a la raza aria, la visión de supremacía en torno a otras razas, como los judíos. Esta falta de recuerdo histórico, lleva a validar: “la raza, el racismo, son —en una sociedad de normalización— la condición de la aceptación del homicidio” (Foucault, 1998: 207).

Si bien en las obras hasta aquí analizadas no se ha cometido un asesinato, falta por llegar a la última: *El safari*¹⁴⁰. El texto presenta a un par de turistas occidentales que van a la selva africana a comprobar la existencia de personas que mueren de hambre, tal como los medios de comunicación informan. Llegan en un todoterreno con la cajuela cargada de alimentos que repartirán entre los nativos. Una vez que llegan allí, la escena adquiere tintes beckettianos: el absurdo de entrona en el escenario. Los protagonistas no cumplen con su objetivo y termina asesinando al hombre a quien supuestamente llevaban ayuda.

Los protagonistas actúan con toda la impunidad que el biopoder les otorga; tal como el título de la obra lo sugiere, el viaje de estos sujetos exige una presa. El Nativo será asesinado por el Hombre. Esta acción obtendrá su justificación y su normalización a partir

¹⁴⁰ Méndez Moya escribe en torno a esta obra: “alegoría de la invasión del mundo “civilizado” en el virginal de una selva. La oposición entre los “conquistadores” y el nativo es total. Las necesidades, los intereses, los objetivos y los deseos de unos y del otro no pueden resultar más distantes. Al final, como suele ocurrir en el teatro de José Moreno Arenas, se impondrá el poderoso, quien a pesar de todo queda ridiculizado” (2000, p. 19).

de una justificación implícita, en el sentido del sistema de valores basado en lo material, lo suntuario se protege de esos *salvajes*, convertidos en *bárbaros* que amenazan el *status quo* de quienes pertenecen a una raza superior:

Hombre: — ¡No huya, cobarde! ¡Atrévase a luchar como un hombre! ¡No se esconda si tiene lo que hay que tener!

(*Coge una escopeta y persigue al Nativo. Se oye un disparo. Regresa feliz.*)

Ese mamón ya no estropeará más la carrocería de mi vehículo (Moreno, 2004: p. 133).

La imposibilidad de la comunicación entre los turistas y el Nativo se da porque ambos pertenecen a esferas semióticas opuestas: ellos gozan de un sistema de bienestar social que les proporciona el Estado, lo cual les permite poseer objeto suntuarios como “el todo terreno”, que en esta obra adquiere un papel simbólico significativo; les permite la impunidad ante el asesinato del Nativo. No existe en el Hombre ni en la Mujer el menor asomo de preocupación por recibir un castigo social, jurídico o religioso por haber privado de la vida a una persona, mientras que el Nativo se halla en la desposesión de todo lo anterior. Se entiende que el Nativo comprende algunas palabras que los excursionistas pronuncian: *pan, chocolate, comida, braguitas de chocolate*; pero hay una imposibilidad de diálogo a partir de los códigos lingüísticos y culturales de los personajes.

Es evidente que el saber de la lengua y las leyes da oportunidad a los vencedores de mantener la supremacía y el poder. Lo cual es relativamente evidente en las obras de José Moreno Arenas; el personaje, Nativo, prácticamente no habla; quienes poseen el saber de la lengua y se *comunican* entre sí son el Hombre y la Mujer; de tal manera que *su verdad*, la de la Mujer, quien sostiene el intento de violación y la del Hombre que culpa al Nativo de dañar la carrocería del “todo terreno” con un leve rasguño, se impone a la verdad del Nativo, quien intenta evidenciar que su principal necesidad se halla en satisfacer el hambre que lo acucia y no en satisfacer otras parvedades (sexuales o materiales). Pero al no haber un diálogo entre el hombre hambriento y los dos occidentales, la situación acaba en tragedia; que no lo es para los dos viajeros, más allá de lamentar perder unas bragas de

chocolate y el raspón de la carrocera, pues la muerte del nativo resulta irrelevante desde su mirada parca, unidireccional.

El latín llegó a ser idioma estatal, idioma del saber e idioma jurídico. La nobleza perdió su poder de modo tan decisivo justamente por pertenecer a otro sistema lingüístico. La nobleza hablaba las lenguas germánicas, no conocía el latín. Pero, dado que todo el nuevo sistema de derecho venía instaurándose mediante ordenanzas en latín, no comprendía siquiera lo que le estaba sucediendo. Tan poco lo entendía, que la Iglesia por su parte y el rey por la suya hacían todo lo posible para que permaneciese en estado de ignorancia (Foucault, 1998, p. 127).

En *El safari* la pareja no muestra el interés de acercamiento a la otredad; se queda varada en su mismidad. No les interesa aprender a leer la realidad; ésta la tienen codificada a través de los *mass media*. La mujer refiere su conocimiento de las poblaciones en situación de vulnerabilidad a través de la televisión:

Mujer: — La televisión es genial [...]. Me paso las horas delante de ella porque te ofrece el lado amable de la vida, te muestra las imágenes con amabilidad [...]. Se mueren de hambre esos niños, esas pobres criaturitas... Te transmiten casi en directo su espantoso sufrimiento y, a lo sumo, te da pena. Muy grande, sí; pero nada más... pero es que como todo queda tan lejos. (*Se seca de nuevo el calor de la frente.*) ¡Ay, pobrecitos....! Caen como chinches.

Hombre: — Pero no; tú no te conformas con las imágenes de la televisión... ¡Qué va...! ¡No, señor...! Tú tienes que comprobarlo por ti misma. ¿Verdad, “Santa Tomasa”? (Moreno, 2004: pp. 117-118).

Lo que podría haber sido una acción loable, humanista, solidaria, se trastoca en una realidad grotesca, valleinclanesca, burda. La ostentación que hacen el Hombre y la Mujer de la comida que llevan en la camioneta para repartir entre la población hambrienta, concluye en el asesinato del Nativo. Acontecimiento que carece de trascendencia para la pareja. Retornan a la incomunicación. La impunidad por el asesinato cometido se entrona. Juan José Montijano dice respecto a esta obra:

Esa crítica que Pepe hace del mundo desarrollado, ¿de acuerdo?, que ostenta el poder y que luego finalmente seguirá ostentándolo, aun a pesar de la muerte de ese nativo; a mí me hace reflexionar: ¿por qué, en la sociedad actual, ese poder que todos supuestamente criticamos, con el que no estamos de acuerdo, pero con el que compartimos desgraciadamente?, ¿por qué compartimos este poder si tanto lo criticamos? ¿No? (Báez, 2011c).

Retomando la cuestión del poder como relaciones de fuerza: en esta obra se hallan en un cronotopo la fuerza cultural y económica que representan los excursionistas y la que

corresponde al Nativo. A pesar de la desigualdad evidente en este encuentro entre las dos culturas que confluyen, el Nativo tiene sus opciones. Podría dejar que la Mujer disfrutara del *paquete* que posee entre las piernas y obtener así la comida que ansía, podría alejarse al no satisfacer sus expectativas, que son adquirir comida; podría atacarlos, podría tomar *n* caminos. Sin embargo, elige mantenerse en la escena, insistir en obtener alimento y huye cuando ve su vida en peligro.

Mientras que en *La playa* nos enfrentamos al monólogo del personaje principal: el Bañista, quien recurre a la autocensura para evitar declarar su racismo; no obstante el propio discurso lo lleva hasta a enunciar su posicionamiento ante el racismo:

Bañista: — ¡Ya está bien! ¿Es que no voy a poder hablar con entera libertad en mi propio país, eh...? Lo que a mí realmente me encocora es tener que aguantar estas interminables oleadas de desmayados de hambre que nos vienen inundando de un tiempo a esta parte y que nos hacen una desleal competencia a la hora de buscar trabajo... (Moreno, 2005b: p. 74).

Aparecen en palabras de este hombre los miedos que hacia los negros africanos se tienen en Europa:

Romerito: — Vienen para quedarse entre nosotros... Sí, sí...

(Como si anunciara la llegada de la peste:)

Vienen para ser uno más como nosotros, con los mismos derechos... ¡No sé a dónde vamos a llegar! (Moreno, 2005b, 76-77).

Personas que migran para quedarse en Europa, gente que ensucia las calles con su presencia (los top manta) a través del comercio ambulante o que vienen a desplazar a los trabajadores españoles; sin embargo, la crisis económica da una vuelta de tuerca a estas circunstancias: los subordinados del sistema, el ciudadano medio, se ve obligado a retornar a los trabajos manuales faltos de reconocimiento social, como es el caso de la agricultura. Sujetos como el yerno de Romerito se asumen rebajados socioculturalmente al ejercer en su propio país los puestos destinados a los inmigrantes ilegales:

Bañista: — (*Hondamente preocupado*):

Yo no seré testigo de esta sociedad decadente que permite no ya el encuentro, sino la prostitución y la violación de culturas.... Y quizás mis hijos tampoco vivan ese momento. Bueno; mi Pepe, seguro que no. Él se casó con una alemana y se quedó a vivir allí. Pero mis nietos... ¡Ay...! Bueno; los hijos de mi Pepe, no. Pero los demás... ¡Quién sabe lo que el destino tiene reservado a mis demás nietos...! (Moreno, 2005b: pp. 76-77).

Dice Foucault: “la cultura está dotada de un contenido que no carece de importancia: de ella se deriva la afirmación de que la cultura nunca es un conjunto universal” (2000: p. 169). En este caso la cultura que representa el personaje es la del litoral de Andalucía muy cerca de Gibraltar en donde el problema de pobreza es legendario, pero en donde sus habitantes occidentales mantienen imperiosamente la frontera de razas, económica y cultural entre ellos y todos aquellos otros que arriban a sus costas: marroquíes, nigerianos, árabes, musulmanes (moros), sudamericanos (sudacas), etc.

El Bañista insta una negativa rotunda a la posibilidad de que la multiculturalidad, que la inmigración ofrece, se torne en una cultura interactiva en donde las fronteras se diluyan y se dé el intercambio cultural, biológico, económico, científico, etc. A este individuo de las costas andaluzas, le horroriza el mito de la reconquista árabe, sólo de imaginar una “República musulmana” su estado anímico se exalta. De nueva cuenta el racismo de Estado encarna en la mentalidad de este sujeto.

Hodge (2012b) estudia el tema de las fronteras políticas y metafóricas en cinco autores (Cervantes, Wilde, Cortázar, Da Jandra y Moreno): de éste último analiza *La playa* y *El cuchitril*. Señala que estas obras: “... also provide a means for scrutinizing relations of race, class, and power, but this time regarding the topic of immigration in contemporary Spain”(p. 209). Considera que los recursos discursivos de los textos buscan; “to provoke readers or spectators, in Brechtian fashion, to reflect upon contemporary social circumstances” (2012b, p.210)

Las obras del autor granadino que abordan el tema del racismo, como lo señalamos desde el principio, por su carácter hipertextual crean *links* con una amplitud de categorías (clase, etnia, género, nivel educativo, etcétera). Es el receptor, quien desde la lectura que de

estos trabajos realice, podría entreverar los factores que se intersecan y coludir un posicionamiento frente a ello.

9.3 Cuentas pendientes de la dramaturgia.

Lidia Falcón señala, al hablar de la inmigración africana a España, que las personas que se aventuran a cruzar en pateras el Mediterráneo traen una serie de beneficios a la península al insertarse en los sectores que muchos occidentales desprecian: el sector servicio, el sector del trabajo doméstico y en la agricultura. De manera especial alude a las mujeres inmigrantes, quienes contribuyen en mucho a incrementar la tasa de natalidad en una España, diríamos en una Europa, que decrece paulatinamente; agrega la autora:

Y sin embargo estos miles de mujeres y hombres, adolescentes y niños apenas han ocupado espacio en nuestros escenarios. Ni los linchados de El Ejido¹⁴¹, ni los expulsados de la plaza Catalunya de Barcelona, ni los encerrados en los conventos, ni los que se eternizan en extenuantes colas ante las Delegaciones de Gobierno, ni los cadáveres que se renuevan cada día en las playas del sur han motivado las plumas de insignes, y menos, dramaturgos (Falcón, 2005: p. 15).

Andrés—Suárez cita a Antonio Tello, quien anota que con independencia de la razón (política, económica, personal) por la cual las personas deciden migrar de sus países de origen, señala que cualquier clasificación “carece de sentido en la medida de que cualquiera que sea la situación social del individuo en su comunidad de origen, su destierro de la misma es siempre un acto de violencia ejercido por el poder” (2002, p. 19).

Podríamos decir que José Moreno Arenas asume la perspectiva que Marco Kunz define como hispanocentrismo: “uso este término en un sentido puramente descriptivo, sin connotaciones negativas; creo incluso que es preferible que los autores españoles escriban desde una perspectiva que conocen bien en vez de intentar meterse en la mente de personajes procedentes de otra cultura ajena cuyas claves no posee” (Kunz, 2002: p. 111). En los trabajos del autor granadino no aparece la voz del otro, del migrante, del gitano, pero sí la posibilidad de que el receptor asuma por cuenta propia el interés de acercarse a ella, de escucharla y por tanto armar el rompecabezas de la complejidad de este tema permeado por

¹⁴¹ Lidia Falcón se refiere a los actos xenófobos cometidos en contra de inmigrantes magrebíes entre el 5 y el 7 de febrero del 2000, en localidad de El Ejido, en Almería.

las tecnologías del poder. Los filones de la complejidad de la inmigración son casi infinitos, López Mozo agrega:

Incluso el odio enfrenta a los que, viniendo del mismo lugar, han legalizado su situación y a los que no. Ciertamente es que, a la hora de repartir responsabilidades, los desheredados tienen más atenuantes que nosotros. Pero la tarea de superar las actuales discriminaciones —raciales, económicas, lingüísticas o religiosas— también les incumbe a ellos. No pueden vivir al margen de los hábitos del país de acogida o mirando siempre hacia otro lado. Su nueva situación les obliga a asumir una identidad igualmente nueva. Se trata, en definitiva y en beneficio de todos, de hacer de la diversidad cultural un pilar de convivencia (2008).

Las aristas del problema son múltiples, complejas, laberínticas; el teatro no se obliga a ofrecer a su receptor el hilo de Ariadna; lleva al texto y al escenario los dilemas humanos sin tomar partido. La reflexión posible del receptor al concluir la lectura o la representación teatral, es parecida a la que se hace Alicia en *El país de las maravillas*: “No le puedo decir quién soy porque no sé quién soy. Hace unos momentos lo sabía pero ahora estoy confundida”.

10 El poder del silencio del teatro mínimo¹⁴²

*¿Y de qué sirve un libro sin [...] diálogos se preguntaba Alicia?
Lewis Carroll*

10.1 El manto del sagrado silencio.

La dramaturgia de José Moreno Arenas se caracteriza por la depuración de la palabra como lo hemos señalado en los capítulos anteriores. Sus primeros textos son obras largas que responden a esquemas más o menos convencionales¹⁴³; sin embargo, en la primera década del siglo XXI, el dramaturgo le ha dado la vuelta a la tuerca, ha transitado del teatro breve al mínimo, incluso ha suprimido los diálogos en su dramaturgia. Nos referimos a las obras antologadas en *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (2003)¹⁴⁴. Aunque ya hay signos de este recurso en *El chanquete* de sus *13 Minipiezas* (2001)¹⁴⁵ y ahora ha organizado estos materiales en sus *Trilogías mínimas* (2005)¹⁴⁶ y sus *Pulgas de la crisis*, en proceso de creación, cuya primera parte es la *Trilogía mínima de las pulgas de hotel*¹⁴⁷.

Algunos críticos han expuesto su interpretación en torno a esta propuesta textual, y por supuesto teatral, del dramaturgo granadino. Así, Marie-Claire Romero retoma de

¹⁴² Parte de este capítulo se halla publicado en “Semiótica del silencio en *las pulgas dramáticas* de José Moreno Arenas” (Báez, 2011a: 367-382).

¹⁴³ Cfr. *Del toro de lidia y otros animales sueltos* (1984); *¿...Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?* (1998); y, *Te puedes quedar con el cambio, muñeca* (2008).

¹⁴⁴ Las obras que incorpora este volumen son: *La gata, La escoba, La noticia, El tropezón, El progreso, Las gafas, El rifirrafe, La propina, La televisión, Las antípodas, El móvil, La agenda, El exhibicionista, Las raíces, La china, El payaso, La cantante, El acomodador, El tren, y La crusanta*.

¹⁴⁵ Contiene las piezas: *El tranvía, El espejo, El fontanero, El concurso, El indio, La sugerencia; El chanquete, El inmaduro, El fino (Trilogía mínima del fino y el pescaito frito); La tabla, La llamada, La pena y El encuentro*. Ya Méndez Moya (2004: 17) da cuenta de la tendencia de Moreno Arenas a crear trilogías mínimas; además de la anterior habría que considerar: *Trilogía mínima de los bacanales y orgías del corazón* (compuesta por *La muleta, El corazón y El okupa*).

¹⁴⁶ *Trilogía mínima del telonero calvo (Las antípodas, El murciélago y El canguro); Trilogía mínima de la torre inexpugnable (La gata, La serpiente y El perro); Trilogía mínima de la caída rápida del telón (La escoba, La escobilla y El cepillo); Trilogía mínima del cuarto poder (La noticia, La televisión y El titular); Trilogía mínima de la pícara sonrisa (Las gafas, La agenda y El exhibicionista); Trilogía mínima de la malafollada del acomodador (La propina, El acomodador y La linterna); y, Trilogía mínima del mínimo teatro (El móvil, El payaso y La cantante)*.

¹⁴⁷ Este conjunto se halla formado por: *El problema, El ménage à trois y El fantasma* (2010).

Issacharoff el concepto de “didascalecturas” para definir la estrategia discursiva del autor. Se pregunta ¿qué hacer “cuando la palabra ha desaparecido y con ella el discurso principal, el diálogo? [tenemos] ¿un texto para la mímica o la pantomima?” (2003: p. 16). Romero, además, considera que los trabajos de Moreno Arenas adquieren un valor comunicativo y semiótico para el director, el actor, el lector potencial, pero no para el espectador. Mientras que John P. Gabriele (2009b: p. 198) señala del volumen de veinte obras de una página¹⁴⁸ que “es difícil hablar de equilibrio e interacción de elementos cuando se trata de una escasez de estos mismos. Sin embargo, hay teatro y hay drama.” Adelardo Méndez Moya (2004: p. 13) considera que “el rasgo fundamental [del teatro de nuestro dramaturgo] es su carácter alegórico”. Mientras que Carmina Moreno (2006: p. 63) agrega que las *Pulgas dramáticas* “son como *flaxes* o fotográficas, impresionistas o fauvistas”. Por su parte, Antonio Sánchez Trigueros (2010) alude a estos materiales como “minipiezas o miniescenas”. Por otra parte, María Jesús Orozco Vera caracteriza el trabajo del autor granadino como “poética de los contrastes” (2010). Sin duda las interpretaciones citadas ofrecen luces muy claras acerca de este teatro no breve, no brevísimo, sino *mínimo*, de José Moreno Arenas; que al ser lanzado a los hacedores del teatro y la literatura supone un asunto que bien merece algunas consideraciones.

En nuestras reflexiones nos planteamos explorar la propuesta dialógica del silencio en el teatro mínimo de Moreno Arenas. Aventuramos la tesis de que las didascalias (estructura discursiva central de estas piezas) en su materialidad, como signos semióticos, adquieren una mayor relevancia en el momento de la representación teatral o en el de la actualización durante el acto de la lectura, dado que potencia los lenguajes escénicos. La palabra “silenciada” lanza vínculos semióticos y alosemióticos en los términos de Lotman a quienes la frecuentan. Allí emerge su capacidad dialógica.

El silencio sostiene el momento de la actualización del texto. Antonio Sánchez Trigueros (2008a) aborda el problema (en términos bajtinianos) de la poética del silencio y hacia allá nos lleva el mismo Moreno Arenas. El Actor 2.º de la *Crusanta*, en la función metateatral que el autor le confiere, se refiere al conjunto de los textos del libro: “Se trataba

¹⁴⁸ A excepción de la última, *La crusanta (epílogo iconoclasta para un... teatro mínimo)*, cambia la estructura discursiva de didascalecturas a didascalias y diálogo.

de una obra minimísima y arropada por el manto del sagrado silencio” (2003: p. 76). Moreno Arenas le apuesta a esta forma dramática porque considera que le “emociona comprobar cómo con tan pocas palabras se pueden transmitir a los espectadores sentimientos de la más diversa índole” (Bueno, 2010: p. 13). Nosotros seguimos los cómplices guiños o abiertas interpelaciones del autor.

10.2 “La huella del caballo que hay que construir.”

Si recordamos las pinturas rupestres, apreciamos que ofrecen el trazo mínimo en el texto visual, son la ausencia de palabras, pero no así de acción y tensión en lo representado. Estas imágenes prescindieron de lo superfluo, se detienen en lo esencial. Siendo esto su clave semiótica. Quizá en ese saber antiquísimo podamos rastrear los orígenes del teatro breve, mínimo, de la dramaturgia de Moreno Arenas. Como bien lo señala García Teba (2001: p. 68) hay que tomar la huella del caballo y reconstruirlo en la dramaturgia del autor de Albolote.

Sánchez Trigueros apunta que la tendencia de los espectáculos teatrales en los que “la palabra resulta totalmente o buena parte ausente, o claramente sometida y disuelta en beneficio de otro tipo de signos escénicos [...] se trata de una omisión para una revelación” (2008a: pp. 17, 23). En este contexto cabe preguntar: ¿qué connotaciones poseen los silencios en Moreno Arenas? Quizá el mismo crítico nos da la pista cuando refiere que “el silencio verbal es destrucción [de] la palabra ordenadora y directora” (2008a: p. 30). Ello con la finalidad de potenciar otros signos semióticos (corporales, visuales, sonoros, etc.).

Si partimos de lo anterior, un buen ejemplo de la capacidad de revelación del silencio, lo hallamos en su obra *El progreso*¹⁴⁹. Así el personaje, Hombr, realiza una serie de acciones que representan su rutina diaria. Sólo se escucha el sonido del despertador marcando el paso inexorable del tiempo:

(Suenan un despertador. El HOMBRE, que dormía, salta de inmediato. Con la rapidez de un rayo cruza el escenario varias veces mientras –casi a un tiempo– se lava, desayuna, se viste, se peina... Sale de escena. Sin aliento vuelve. Ha olvidado algo. Recoge una cartera de

¹⁴⁹ Esta obra se aprecia muy cercana a uno de los trabajos de Samuel Beckett: *Acto sin palabras II*.

enormes dimensiones y desaparece. Campanadas de un reloj. Regresa. Con más rapidez, si ello es posible, come, ojea unos papeles, se desviste, se acuesta. Silencio. Suena el despertador. Silencio. Vuelve a sonar. Silencio inquietante. Vuelve a sonar. Silencio profundo. Vuelve a sonar. El HOMBRE, inerte, yace en el suelo. El despertador no deja de sonar. Cae el telón.) (Moreno Arenas, 2003: p. 45).

El texto se refiere al silencio en el sentido de pausa en la acción, pero al adjetivarlo como *inquietante* o *profundo* se desplaza hacia otras significaciones. Hay una clara interpelación al receptor, se busca inquietarle ante el silencio del Hombre. Aquí, la muerte real y metafórica del protagonista interpela al receptor. La ironía se entronca en la lectura al confrontar lo dicho con lo sugerido. De esta forma el título, *El progreso*, nos conduce a la soledad de la humanidad, la incomunicación, la muerte en solitario sin que nadie se percate ni se resienta por ello. Todo esto lo potencia el sonido del despertador. Se aprecia que, si ya la brevedad de las obras de Moreno Arenas complica su representación, la ausencia de la palabra acentúa esto. El autor asume que su trabajo corresponde a un “teatro difícil”:

Teatro difícil que anduvo a caballo entre el complicado final de los años setenta y el no menos problemático inicio de la siguiente década, y que fue llamado así “en razón de las múltiples dificultades que encuentra y que, por lo general, impiden su acceso normal a nuestros escenarios profesionales y, consecuentemente, su contacto con nuestro público” (Moreno, 2003: p. 79).

La dramaturgia de Moreno Arenas, como se aprecia, se torna una escritura compleja, tanto por su estructura como por su contenido. A pesar de la ausencia de diálogos (o monólogos) estamos frente a un teatro ligado a la realidad; no es un mero divertimento lingüístico, contiene un fuerte compromiso de crítica social. Así lo manifiesta el propio autor con estas palabras: “el dramaturgo escenifica aquello que lo rodea, con independencia de la forma en que hace llegar su teatro al público y que devuelve –en forma de texto– al ser humano lo que observa.” (Moreno, 2003: 80) Su planteamiento es de carácter filosófico, como resalta enfático Moreno Arenas en conversaciones personales: “El dramaturgo debe ser ético” frente a la realidad, el texto y la representación.

¿Y qué observa el autor en su entorno? *Silencio, falta de diálogo, la ausencia de la palabra*; tal vez adivina discursos entre los transeúntes que cabizbajos o alterados vociferan en las calles, pero que no escuchan, no hablan, no dialogan. Este es el signo del siglo XXI y Moreno Arenas lo plasma en sus *didascalcaturas* y en su teatro breve dialogado. De ahí la

urgencia del autor por mantenerse atento frente al aletargamiento de la humanidad, de mantenerse fiel a su percepción del teatro, como se desprende de su poética:

Concibo el teatro como una bacanal del inconformismo, la provocación y el desenmascaramiento; como una orgía que, valiéndose de la lógica ingenua, estimula la imaginación del espectador (Moreno, 2003: p. 80).

Y hacia allá va el autor con este teatro mínimo que aparece integrado en su teatro hipertextual, con el deseo de provocar inconformidad en el *okupa* teatral¹⁵⁰, espectador, lector, crítico y/o académico. Asistimos a una danza punzante, incómoda, tan alegórica como aquella de la muerte en la época medieval. Todos vamos en el mismo carruaje.

Patrice Pavis señala que “el texto dramático está hecho de arenas movedizas y en su superficie localizamos periódica y diversamente las señales que guían la recepción y aquellas que mantienen su indeterminación o su ambigüedad” (1998: p. 472). La palabra en Moreno Arenas es movimiento semiótico. Los enunciados sin palabras comunican en los procesos hermenéuticos que desembocan las didascalias del texto. En el autor granadino el silencio de la palabra se torna el pilar de la arquitectura de su propuesta dramática. Sánchez Trigueros esquematiza una de las tendencias del lenguaje en el teatro contemporáneo, en el que los autores:

Recelando de la utilización del lenguaje referencial y cotidiano en la escena, señalan su fracaso social, su superficialidad comunicativa para representar la complejidad de las relaciones humanas, su esencial carácter alienante, su ausencia de valor, su ineficacia, su logicidad que se vuelve insuficiente para explicar la ilogicidad del mundo, las nuevas crueldades humanas (Sánchez, 2008b: p. 238).

Estas palabras explican la decisión de Moreno Arenas de prescindir de la palabra en el acto de la representación. Pareciera que busca sacudir al espectador, que éste exija la voz, la palabra, el discurso, el diálogo, que se incomode con el autor, sin embargo el espectador, cual *okupa*, se desentiende de ello. Pero el silencio —entendido como la palabra enunciada mediante los recursos de la corporeidad y gestualidad del actor, así como de los objetos, escenografía, iluminación, música, sonidos que acompañan la representación— se torna acuciante al referirse a un entorno *ruidoso*, caótico, sórdido. Por tanto, aunque en el acto de

¹⁵⁰ Cf. la pieza “Bacanal y orgía del *okupa* teatral” (Moreno, 2003: pp. 79-82).

la representación la palabra no se pronuncie, no quiere decir que haya desaparecido como tal, dado que las acciones representadas en el escenario manifiestan una didascalia construida con detalle que comunica el discurso que sostiene a la obra¹⁵¹, pero potencia otros lenguajes y significados.

La falta de diálogo en el momento de la representación obliga al receptor a entrar en el juego de lo dicho y lo no dicho. No tiene opción: su papel activo decodificante es imperioso para que la ficción adquiera materialidad; pero no sólo es una cuestión de juego de adivinanzas, no; el dramaturgo pone a su destinatario contra la pared: *le apremia a interpretar desde marcos filosóficos y éticos universales*. De ahí, la semiótica y la estética de este silencio, el “placer” de su dramaturgia y por ende de su teatro. No en vano Pavis define el silencio metafísico en los siguientes términos:

Es el único silencio que no se reduce fácilmente a una palabra en voz baja. No parece tener otra causa que una posibilidad congénita para la comunicación o una condena que obliga a interpretar las palabras sin poder vincularlas a las cosas salvo bajo una forma lúdica (Pavis, 1996: p. 422).

Y a la esfera del movimiento lúdico nos traslada Moreno Arenas, con el objetivo de que en la oscuridad del mundo, en nuestro adormecimiento cotidiano, lanzarnos la responsabilidad que sólo a nosotros nos pertenece, para desaparecer y dejarnos expuestos a nuestros propios ardores, con el fin de que, de manera individual y colectiva, busquemos la causa de la incomodidad que nos aqueja.

Si el autor se concentra en la situación dramática, en el conjunto de los datos textuales y escénicos condensados en las didascalias¹⁵² de *Teatro mínimo* es porque en ellas el receptor puede hallar los signos semióticos para la interpretación del texto y la acción. Thomasseau (1997: p. 89) analiza el problema del para-texto y entre los elementos que

¹⁵¹ Marie Claire-Romero (2010) ha estudiado con detenimiento, como señalábamos arriba, el uso de las didascalecturas en el *Teatro mínimo*, anota en uno de sus trabajos: “en el momento de la representación, las didascalias se transformarán en signos” que el receptor debe interpretar. De la misma manera García Teba (2010) se refiere a la emergencia de códigos no verbales con independencia propia además de los para-textuales.

¹⁵² Ya antes en la obra *El chanquete*, inserta en *13 Minipiezas*, el autor ha experimentado con la misma estrategia de las didascalias; aunque en este caso es más extensa (cuatro folios). Pero esto nos indica cómo Moreno Arenas desde tiempo atrás acuña la idea de la experimentación en la escritura dramática.

estudia se hallan las acotaciones. Señala a Samuel Beckett como el prototipo de dicho recurso en *Acto sin palabras*¹⁵³, agrega que la crítica suele conceder muy poca importancia a las didascalias, se les considera lo menos literario, por lo que no le han prestado mucha atención a su estudio. Sin embargo insistimos en que tanto en el texto literario como en el espectacular las didascalias adquieren, una gran fuerza semiótica.

10.3 “El pozo era en verdad profundo”

El autor cual orfebre de finísima materia abre los textos de su *Teatro mínimo* con dos acotaciones centrales: “Acto único” y “El escenario carece de decoración”. Si partimos de la función comunicativa que cumple la escenografía, el lector / espectador parece caer en un profundo vacío; no encuentra referentes ni pasamanos para transitar desde el discurso visual de la realidad concreta a la ficción. El tiempo y el espacio se trastocan de esta manera, la deixis se torna no por indefinida menos significativa.

Si Alicia, al caer por la madriguera del conejo, inicia un trabajo interpretativo de la realidad a la que va incorporándose, los espectadores / lectores se asemejan a la protagonista de Lewis Carroll y así, al enfrentarse a la obra, se percatan de que en el texto o en el teatro lo primero que se distingue es la oscuridad: “Al principio, la madriguera del conejo se extendía en línea recta como un túnel [...] el pozo era en verdad profundo [...] tuvo tiempo sobrado para mirar a su alrededor [...] estaba todo demasiado oscuro para distinguir nada” (Carroll, 2003: pp. 6-7). El receptor se sabe presa de la ausencia, del silencio, sólo se tiene a sí mismo como referente. De tal manera que la ausencia de otredad, lo obliga a ser consciente de su mismidad. Y ya en ese instante inicia la abierta interpelación al receptor de parte del autor. No hay concesión, aquel sólo puede mirarse en el espejo del vacío. Moreno Arenas procura desde su dramaturgia punzar a sus receptores y con ello intenta “contribuir a elevar a ese público” (Gabriele, 2009a: p. 271).

Moreno Arenas juega con la función semiótica del espacio de la representación para acentuar la polisemia del silencio. No hay en el dramaturgo olvido de los referentes, ni

¹⁵³ Es evidente el magisterio de Beckett en las obras que abordamos aquí, como reconoce Moreno Arenas en varios documentos. Cf. Gabriele (2009a: p. 270).

desconocimiento de los mismos, sino una clara conciencia de enfrentar al hombre consigo mismo, llevarlo al abismo que lo define en la indeterminación infinita de su existencia. Aquí el dramaturgo nos coloca en el plano de lo filosófico, como apuntamos al comienzo de estas reflexiones. La Caverna de Platón se potencia. Es el teatro quien ofrece al hombre la luz, el saber; de ahí, la necesidad de adentrarnos en el vacío y buscar lo que la realidad con toda su aparente claridad no ofrece.

El autor alboloteño, citando a Eugenio O'Neill, apunta que “en el teatro la forma más perfecta de comunicación era el silencio” (Gabriele, 2009a: p. 268). Mientras que Kurt Spang considera que “el silencio y la pausa en el escenario [...] adquieren posibilidades expresivas específicas que van de la perplejidad y el susto, pasando por el enfado y la ofensa hasta la imposibilidad real de comunicarse” (Spang, 1991: p. 295). Moreno Arenas explota todas estas posibilidades e indica que escribe teatro con independencia de cualquier norma, siempre y cuando logre comunicarse con su lector / espectador y que, si esto sucede, entonces hay teatro. A la sazón su teatro breve y mínimo entabla procesos dialógicos.

Los personajes de Moreno Arenas poseen como actantes la responsabilidad de comunicar en condiciones liminales, disponen de escasos minutos y recursos: la palabra, la voz, el cuerpo, el gesto, el movimiento. El reloj se torna implacable, de ahí la impotencia de los protagonistas, por ejemplo, en *El móvil*:

(Aparece un Actor, que se dirige al centro del escenario. Cuando va a iniciar la interpretación de un monólogo, suena su móvil. Aunque avergonzado contesta y mantiene una conversación. Con mal humor apaga el móvil y lo guarda. Nuevo intento de iniciar su interpretación. Vuelve a sonar el móvil. Muy enfadado, contesta. Tras un breve diálogo, estrella el móvil contra el suelo. Se prepara –ahora, sí– para interpretar. Suena el móvil de un espectador. El Actor, derrumbado, llora. Suenan varios móviles en el patio de butacas. El Actor llora desconsoladamente. El teatro es un concierto de música de móviles. Hecho un mar de lágrimas, el Actor, arrastrando los pies, abandona el escenario. Sinfonía de móviles. Cae el telón.) (Moreno Arenas, 2003: p. 57).

El silencio indispensable, para que la ficción del drama se actualice en el escenario, resulta imposible de lograr. No es que el Actor carezca de un discurso, resulta que las palabras del teatro no interesan al público. Para lograr las condiciones mínimas, en otros textos, se recurre a una fuerte violencia. Veamos *El acomodador*:

(Un actor en el centro del escenario, se dispone a interpretar un papel que da vida a un acomodador de un teatro. Viste traje para la ocasión. Oscuro total, excepción hecha de la ínfima luz que regala su linterna. El Espectador 1º, que ha llegado tarde a la función, sube al escenario solicitando la ayuda del “acomodador”. Monta en cólera el Actor, que saca una pistola y dispara. El Espectador 1º cae fulminado. El Actor carga con el cadáver y lo deposita –cuidadosamente sentado– en una butaca vacía. De nuevo en el escenario, se dispone a recitar su monólogo. Se produce una nueva interrupción, ahora provocada por el Espectador 2º, quien, desde el pasillo del patio de butacas reclama su atención. El Actor saca la pistola, pero no llega a disparar porque justo en ese momento cae el telón.) (Moreno, 2003: p. 71).

En este caso asistimos a la posibilidad de la continuidad al infinito de esta acción de acallamiento forzado por parte del protagonista hacia los espectadores, pero ni el mismo demiurgo lo define con claridad. Por tanto es el espectador quien debe tomar la decisión de su propio final.

Moreno Arenas comenta a Gabrielle (2009a), como lo ha hecho con otros investigadores, que una de sus fuentes es el teatro del absurdo y de éste se vale para potenciar los sentidos del silencio. Cuando el autor granadino recurre a la mínima información en sus textos es porque apuesta por un receptor inteligente. No es un dramaturgo concesivo, impele a que sus lectores / espectadores se documenten en la literatura y los debates sociales. Su obra *La cantante*¹⁵⁴, en su riqueza posmoderna, asienta su origen: “– ¡Coño! ¡Es calva! ¿Será la que muchos siguen buscando desde el estreno de Ionesco?” (Moreno, 2003: p. 69). Desde el título de la obra, así como en la clara referencia en la didascalía a Ionesco, se confirma la filia entre el autor granadino y el padre del teatro del absurdo. La intertextualidad permite a la palabra silenciada o depurada potenciar su capacidad comunicativa, dado que Moreno Arenas se dirige a un lector / espectador avezado en la cultura en términos amplios: tanto la popular como la culta.

¹⁵⁴ No podemos dejar pasar por alto el guiño que el autor lanza al lector cuando en la obra *El inmaduro* (*Segunda parte de la Trilogía mínima del fino y el pescaíto fresco*), ante la insistencia del Espectador al OPERARIO de hallar una coherencia discursiva entre el título y la acción de la obra precedente, *El chanquete*, expresa, a manera de aparte, el personaje: “Espectador: [...] Si no aparece en el reparto un chanquete, ¿por qué entonces bautizar la obra con ese nombre? / Operario: ¡Adiós cantante calva...!” (Moreno, 2001: p. 85)

10.4 Dramaturgia sin palabras

John P. Gabriele define la dramaturgia de Moreno Arenas como *flasches* dramáticos que “estimula(n) la conciencia social y artística de sus lectores / espectadores mediante un mínimo de palabras y situaciones empinadamente sugestivas.” (2009c: 40) En este trabajo hemos tratado de explicitar algunos signos que corresponden a la ausencia de la palabra, al silencio, en las “pulgas dramáticas”.

Hasta aquí hemos abordado las obras compiladas en *Teatro mínimo (Pulgás dramáticas)*; sin embargo, sería necesario mencionar las otras veredas que esta veta dramática de Moreno va transitando. Hasta la fecha un amplio número de críticos y académicos se han acercado a los materiales que integran el volumen *13 Minipiezas*. Estos textos son una especie de “suspiros dramáticos”, como los denomina Javier García Teba (2001: p. 67), a partir de la pieza *La sugerencia (Salida escénica por peteneras)*. Salvador Enríquez (2001: p. 27) manifiesta que, en su teatro breve, Moreno Arenas es consciente de que quizá importa más lo que se sugiere que lo que se dice. Andrés Cárdenas (2001: p. 59) considera que el teatro de Moreno Arenas gusta porque sus obras “suelen ser breves pero densas”¹⁵⁵. Por su parte, García Teba opina que en los textos de nuestro dramaturgo hay que buscar “el latigazo satírico en el subtexto [...] cuyas claves radican en lo no expresado y que debemos leer entre líneas” (2001: pp. 67-68).

Ya en el volumen de *13 Minipiezas* el autor integra una vertiente que será más explorada con el paso del tiempo: las trilogías de sus pulgas dramáticas. La *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito* incorpora tres obras, en las que hay juegos de intertextualidad que van construyendo un universo semiótico entrelazado, no sólo entre los personajes que enlazan la trilogía (Espectador, el León Indalecio, Operario), sino además entre lo dicho y lo no dicho: el teatro del absurdo, el absurdo de la humanidad, la inmadurez de los petulantes maridos. Los hilos que entretejen la ficción con la realidad permiten a Pepe González Rubio agregar lo siguiente:

¹⁵⁵ Agrega que “en él hay mucha imaginación y una capacidad de sacarle punta a las cosas más nimias y elementales (...) en casi todos sus escritos hay inteligencia y humor, en donde lo cotidiano se torna absurdo y el absurdo deviene de lo cotidiano.” (González, 2001: 59)

José Moreno Arenas [...] nos embarca en temas políticos, sociales y en otros devenires que se producen en su entorno y en la realidad diaria donde nos movemos [...] despierta nuestras conciencias para poder asimilar e incluso poner “pie en pared” ante los abusos que cotidianamente nos acechan (González Rubio, 2001: p. 98).

Lástima que en la vida diaria el telón no caiga como en el teatro, sino que asistimos a ella rodeados de silencio, que en cualquier momento se torna un disparo en medio de la nada para advertirnos la vacuidad de nuestra existencia, tal como lo hace Moreno Arenas en la ficción que nos ofrece a través de su teatro mínimo.

11 Recepción de los espectáculos: *Urgencias* y *Esto es lo que hay...* (Teatre´ves Teatro)

Sin convivio, no hay teatro.

Jorge Dubatti

Uno de los elementos centrales de lo teatral en el siglo XXI corresponde al estudio de la recepción. Acercarnos a este proceso permite abordar los procesos de hipertextualidad que la representación teatral pone en juego, característica central del teatro actual. Partimos del presupuesto respecto a la capacidad de Moreno Arenas para concentrar la potencialidad semiótica de sus textos en los dilemas humanos que emergen en el escenario, como resultado de la conjunción entre el texto dramático y el texto escénico.

El rizoma deleuzeano, como un cronotopo virtual, crea la posibilidad de que el espectador incorpore procesos de hipertextualidad, desde marcos co-textuales; una obra teatral despliega un sin número de opciones, de posibilidades de navegación en el receptor; cada obra de Moreno Arenas aparece en el escenario como una ventana polisémica; en la emergencia de un texto tras otro no es indispensable que exista una relación temática particular; los textos representados aparecen no de forma arbórea sino rizomática: múltiples, diversos, complejos, únicos, fragmentados; promueven la posibilidad en el receptor de análisis y reflexión en torno a los dilemas que sustentan los textos.

Destacaremos los procesos de recepción polisémica de las estructuras hipertextuales de estos rizomas teatrales de José Moreno Arenas, llevados a la escena en el espectáculo *Urgencias* España, (Madrid, Granada, Albolote, Baza) 2011 y *Esto es lo que hay...* (Vendas Novas, Portugal), 2011¹⁵⁶ y Albolote, 2012¹⁵⁷.

¹⁵⁶ 5 de noviembre.

¹⁵⁷ En el marco de la entrega de los premios del III Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”, el 24 de marzo.

11.1 De rizomas e hipertextualidad

Al preguntarnos, qué distingue la dramaturgia de Moreno Arenas en los albores del siglo XXI vinculada con la realidad virtual; un concepto permite interpretar el conjunto de textos de este autor, el rizoma. Deleuze analiza la diferencia entre el libro-raíz y el libro-raicilla; el primero invoca la lógica binaria que excluye la multiplicidad; en tanto que en el segundo, la raíz se ha destruido en su extremidad, permitiendo la emergencia de raicillas múltiples, aunque se mantiene su unidad como pasado o futuro posible. Este fragmento emergente de la realidad concreta o virtual es un rizoma porque:

No empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y... y... y...”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser (Deleuze-Guattari, 2006, p. 29).

El rizoma proporciona una imagen de la realidad compleja (concreta o virtual), en donde prevalece la figura de caos-raicilla sobre la imagen raíz-cosmos. No se pretende con esto hallar el origen de lo existente, sino acercarse a la existencia del ser en su diversidad. El rizoma ante todo es fuerza, energía, síntesis y favorece la polisemia. Promueve los procesos cognitivos alejados de paradigmas hegemónicos; se distancia del autoritarismo canónico interpretativo; el rizoma requiere de la polifonía y la horizontalidad.

Retomemos, en el rizoma “hay una fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser”; nos adentramos en un terreno en donde el desplazamiento del significado y de los signos se torna un proceso incesante, cambiante, múltiple. Agreguemos: “un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos” (Deleuze-Guattari, 2006, p.13). La convergencia de estos actos conlleva procesos de conexión entre las partes, visibiliza lo heterogéneo. El rizoma posee un principio de ruptura signifiante; de tal forma que su sentido se encuentra en constante desplazamiento. Agregan Deleuze-Guattari:

El rizoma es mapa y no calco [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones [...] Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas (2006, p.18).

El rizoma entendido en estos términos permite establecer elementos comunes entre las obras de José Moreno Arenas, tanto en su materialidad textual como escénica y virtual. A la vez, ofrece la posibilidad de incorporar el concepto de hipertextualidad para mostrar cómo al formar cada texto una meseta y establecer la posibilidad de interrelación entre una obra y otra se favorece una estructura hipertextual. Algunos autores se aventuran:

En los códigos mediáticos actuales, no para trasegar su parafernalia como intentan los superficiales adeptos a la multimedia, sino para hacer realismo virtual, esto es, para apropiarse de la eficacia de la simulación electrónica a través de estructuras irradiantes y el análisis multifocal y por lo tanto discontinuo, y por lo tanto polisémico, de una mínima anécdota tomada de la realidad a partir de un dilema humano cualquiera (Mijares, 2010: p. 29).

Las obras de Moreno Arenas parten de esa “mínima anécdota”, que adquiere un carácter polisémico a partir del juego de interpretación que la recepción provoca en el lector o espectador. Se produce una semejanza de manera virtual entre el corpus del teatro de Moreno Arenas con la estructura del hipertexto, la cual en palabras de Pierre Lévy refiera a:

La virtualización del texto y la virtualización de la lectura. Un hipertexto que no se deduzca del texto, esto es, que no regrese al pensamiento del autor. Sino que sea un campo textual disponible, móvil, reconfigurable a placer; un hipertexto que permita construir vínculos entre los nodos, módulos o fragmentos que lo constituyen, personalizando así [...] la lectura del espectador, o sea, la interpretación propiamente dicha, teniendo en cuenta que la interpretación implica una parte de creación que no es posible suprimir para ninguno de los lados del binomio teatral (*op.cit*, Mijares, 2010: p. 30).

El hipertexto, en la realidad virtual o ciberespacio, está al alcance del usuario del Internet cuando éste elige adentrarse en el aleph borgiano y sus senderos que se bifurcan; no existe para el usuario un entorno dicotómico; se halla en un cruce de caminos irradiante. Por tanto, puede saltar de un rizoma a otro, de una meseta a otra sin que haya límites, más allá de los que él mismo se imponga (o aquéllos que culturalmente se hallan instaurados en su conciencia).

Los rizomas en su carácter de mesetas desde las estructuras hipertextuales interpelan a los receptores, abriendo la posibilidad no sólo de un proceso interpretativo, sino además crean las condiciones para que el receptor se apropie del dilema y busque por cuenta propia las posibles soluciones; así emerge un proceso de co-creación.

11.2 El teatro rizomático y la hipertextualidad

La dramaturgia de José Moreno Arenas propicia ambientes rizomáticos; cada uno de los textos a los que nos enfrentamos corresponde a un fragmento de la realidad concreta que es virtualizada por el teatro, tal como las artes virtualizan la realidad, al crearse la convención en el receptor de que ésta es como se nos muestra, desde la perspectiva que el autor o el director (en el caso de la representación teatral) nos ofrecen. La producción de este autor, en su conjunto, funciona como el pensamiento: es fragmentaria, no lineal, posee líneas de fuga, no requieren de un principio ni de un fin.

El enlace entre los rizomas es una acción que efectúa el receptor cuando salta de un texto rizomático a otro y a otro y a otro. Su recorrido se establece entre las mesetas que constituyen los textos. Deleuze-Guattari, anticipando la importancia del hipertexto y el ciberespacio, en los ochenta, lo definen así:

Una meseta no está ni al principio ni la final, siempre está en medio. Un rizoma está hecho de mesetas [...] cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra. Para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga (2006, pp. 25-26).

La dramaturgia que nos ocupa funciona como el pensamiento, no es arborescente; no tiene un inicio, si es que establecemos el símil con la raíz, ni se desarrolla de forma lineal; algunas obras “convencionales” se leen en fragmentos rizomáticos; por ejemplo el diálogo entre Don Juan y doña Inés de *Don Juan Tenorio*, el episodio de los molinos de viento en *Don Quijote* o el episodio del león en *El Cid*... estos, y otros más, poseen autonomía semiótica; sin conocer la información que antecede a la escena o capítulo, el receptor percibe su fuerza, su energía, una polisemia independiente; son fragmentos que en su cualidad de fractales se expanden, valen por el todo, pueden o no dialogar con otros rizomas literarios.

Si de forma hipotética pudiésemos entrar al pensamiento, nos hallaríamos en el interior de un universo de ideas; éstas centellarían como las estrellas en el firmamento, estaríamos suspendidos en ese ambiente en el que no hay tiempo y espacio convencional, pues todos los tiempos y espacios mantienen su presencia virtual. Al arribar, de la misma forma al ciberespacio, hallaríamos en ese ambiente una cuestión semejante. Cada una de las

realidades virtuales coexiste de forma simultánea y no lineal, por lo tanto tendríamos oportunidad de desplazarnos de una a otra sin que existiese un recorrido predeterminado, reglado, unívoco. En el ciberespacio tenemos una infinidad de bancos de datos, a los cuales nos conectamos volitivamente. La información que se halla en el Internet potencia las capacidades de los procesos cognitivos del cerebro. Agregan Deleuze-Guattari:

El pensamiento no es arborescente [...] La discontinuidad de las células, el papel de los axones, el funcionamiento de la sinapsis, la existencia de microfisuras sinápticas, el salto de cada mensaje por encima de esas fisuras, convierten el cerebro en una multiplicidad inmersa en su plan de consistencia o en su *glia*, todo un sistema aleatorio de posibilidades (Deleuze-Guattari, 2006, p. 20).

Los textos de Moreno Arenas si existiesen en la realidad virtual no formarían una imagen arbórea; no tendríamos que ir a la raíz y leer primero *El tranvía*, *El espejo*, *El fontanero*, *El concurso*... hasta llegar a *El fantasma*, siguiendo el orden cronológico de la escritura de estas obras, o llevando el hilo temático o siguiendo a alguno de los personajes que aparecen en más de una obra¹⁵⁸. Los textos de Moreno poseen independencia semántica a partir del dilema humano que cada uno plantea; cada texto posee una estructura abierta.

Antologías como *13 minipiezas*, *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, *Dramatic Snippets /Pulgas dramáticas*, del autor que se estudia, en el universo del volumen impreso se distribuyen de forma semejante a la que posee la información en el Internet; se interconectan pero mantienen una autonomía propia; el receptor es quien se desplaza entre una y otra; lo hace en el orden que él crea, no necesariamente el convencional (siguiendo el orden del índice); el lector, como lo ha hecho siempre, ojea el volumen; si éste lo seduce, elige múltiples formas de navegar entre las páginas del libro . Recorre las páginas de atrás hacia adelante o viceversa; abre al azar el libro; se detiene en donde encuentra alguna idea de su interés: suspende la lectura o la concluye de un tirón.

Los textos de Moreno Arenas que denominamos teatro hipertextual, corresponden a una: “organización acentrada de una sociedad de palabras” (Deleuze-Guattari, 2006, pp. 22-23). No hay un texto en el centro que funja como General y nos dé el hilo de Ariadna para

¹⁵⁸ Importa destacar que los personajes de Moreno Arenas, a pesar de su multiplicidad, invocan al mismo sujeto: el ser humano; los individuos de hoy.

no ser devorados por el Minotauro. Recorrer este corpus dramático es iniciar un viaje incierto al estilo de Ulises; nos lanzamos a la mar cibernética, compuesta de mesetas, de rizomas, sabemos que nos espera: el caos¹⁵⁹, lo impredecible, lo fragmentario, lo polisémico. La interpretación depende del recorrido que realice el viajero-lector-espectador. El canto de las sirenas puede perder al individuo o los rizomas darle elementos para crear sus propias rutas, salidas o laberintos, si así lo prefiere.

Los rizomas teatrales rompen con los cánones, se tornan hipertextuales considerando que en estas estructuras no hay límite alguno; rasgo que distingue los actos de resistencia descentralizadora del teatro. Prevalece ahora:

El libre arbitrio, la heterodoxia; multifocalidad temática y espaciotemporal; el dilema humano como mínima anécdota o cifra fractal de desarrollo; múltiples opciones y personajes multifacéticos; irradiación estructural, fragmentación, discontinuidad, recursividad; desenlaces abiertos, polisemia, interacción e interpretación de los espectadores (Mijares, 2010: p. 27).

El rizoma es fuerza, energía que convoca dilemas humanos. Las obras de Moreno Arenas, con independencia de la extensión que posean, pero sobre todo las que abarcan de una a cinco cuartillas, se distinguen por recrear dilemas que encarnan personajes de a pie, gente común, quien puede ser cualquier persona, incluso nosotros mismos.

El rizoma es dilema o la mínima anécdota, tema, situación, de cada una de las obras del corpus morenoense. Mientras que el hipertexto se da en el conjunto de la obra del autor; el dramaturgo planta los rizomas, mesetas temáticas o dilemas entre los que navega el receptor.

11.3 Recepción del teatro rizomático e hipertextual

El teatro rizomático de Moreno Arenas cruza las fronteras del papel y adquiere vida plena en el escenario en la primera década del nuestro siglo. Para Jorge Dubatti “el teatro es la institución ancestral del convivio [entendiéndolo como] una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria.” (2003: p. 17). La representación es un acto multi-player cibernético. Allí convergen texto (A), representación (B) y recepción (C); no

¹⁵⁹ Aclaremos que el caos no implica desorden; sino energía en movimiento que busca concretarse.

en un proceso lineal; la interacción fragmentada e irradiante la establece el receptor como el cibernauta. Él decide entrar a la convención teatral como lo hace al ciberespacio. El proceso semiótico posee múltiples senderos: A-B, A-C, B-A, B-C, C-A y C-B [Esquema III]; depende el camino que los receptores realicen entre una y otra meseta semiótica.



Esquema III. Proceso semiótico múltiple en la comunicación.

La publicación (impresa o electrónica) de los textos posibilita el diálogo de este teatro rizomático. La mayor parte de sus trabajos conocen la edición en papel; no obstante la información acerca de los mismos circula ya en varias páginas, como texto, referencia o video de una representación, entre otros: *La cantante*, *El ménage à trois*¹⁶⁰, *El accidente*¹⁶¹, *Las vírgenes*¹⁶². Hemos señalado que por los rasgos rizomáticos de estas obras, uno de los canales propicios para su difusión es la visualización de los videos de los espectáculos en *youtube* (Báez, 2012b). Actividad que va creciendo paulatinamente.

Estos rizomas teatrales han sido llevados al escenario, entre otras, por la Compañía *Teatre`ves Teatro*. La gira que realizó este grupo por EUA definió el trabajo de Carmen Ruiz-Mingorance en el montaje de varios espectáculos: *The perfect human*¹⁶³ (2009),

¹⁶⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=7HjpoIK4h6s>

¹⁶¹ <http://www.youtube.com/watch?v=G7psPvQc6Pk>

¹⁶² <http://www.youtube.com/watch?v=gAdHdyumjhM>

¹⁶³ Doll (2010) hace referencia a la puesta en escena de esta obra en el Teatro Alhambra de Granada en el 2008.

Urgencias (2010) y *Esto es lo que hay...* (2011-2012). Los textos más que por un hilo conductor temático, emergen en el escenario-pantalla como las mesetas en el ciberespacio: diversas, fragmentadas, abiertas. Por tanto el espectador, al igual que el cibernauta, transitaba de un rizoma a otro; la breve pausa entre un texto y el otro se crea a partir de la focalización de la siguiente anécdota mínima mediante los lenguajes del teatro: juegos de luces, uso de objetos, pausas en el discurso, etc.

La convención empieza para el receptor desde el momento en que decide ir al teatro. Una vez que el telón se abre, los dilemas aparecen en el orden que la directora ha elegido. Sin embargo, el receptor, no requiere para la comprensión de cada uno de los textos, tener el antecedente o el consecuente.

Me referiré a la representación de *La cantante* que aparece en dos videos en *youtube*; el primero forma parte del espectáculo *The perfect human*¹⁶⁴; sin embargo no hay un texto que anteceda o continúe la misma historia u otra historia. Por tanto el cibernauta, al igual que el espectador en el teatro, se adentra a un cuarto oscuro, en el que el lenguaje del teatro comunica: luces, sonido, actuación, escenografía, gesticulación, vestuario, música, etc.; creando la posibilidad de interpretación desde el contexto del receptor. Algunas ocasiones, podemos conocer las inquietudes que despierta este discurso teatral en quien lo visita en el ciberespacio, mediante los comentarios que se dejan a pie del video.

11.4 *La cantante y El accidente, en el espectáculo The Perfect Human*¹⁶⁵

Antes hemos señalado que el espectáculo *The Perfect Human* se estrena en el Teatro Alhambra de Granada el 15 de noviembre del 2008; representación que después llevarán, tanto Teatre´ves Teatro como el propio Moreno Arenas, a varias universidades norteamericanas. De este viaje nace el proyecto de la edición bilingüe: *Dramatic Snnipets / Pulgas dramáticas* (2010), por el cual, José Moreno Arenas ha recibido el I Premio Andalucía de la Crítica de Teatro, el 28 de septiembre del 2012, junto al dramaturgo Julio

¹⁶⁴ Cfr. Dossier <http://dallasinternationalbookfair.com/2009/doc/dossierGrupoEspanol.pdf>

¹⁶⁵ Propuesta integrada por: *La cantante, El clarinete, El accidente y El aparcamiento*; actores Juan Vinuesa, Rubén Molina, Fernando Olmedo, José Manuel Fernández, Soco Castillo, M^a Carmen Martín, Carmen Ruiz y Yolanda López; apoyo técnico Juan de Dios Martín.

Martínez Velasco, a quien se le dio el mismo reconocimiento, en su segunda edición. Estos datos hablan por sí mismos acerca de la excelente recepción que tuvo la gira mencionada. Sánchez Trigueros escribió de *Perfect Human*:

He de confesar que así es como yo me siento ante el teatro de Moreno Arenas en general y ante *El accidente* en particular. Con qué hábil disimulo dispara contra el público, con qué “sin querer queriendo” arremete contra los que ocupan una butaca de patio “obligándolos” a interrogarse a sí mismos sobre si se ven reflejados en alguno de los personajes que deambulan por el escenario, carentes de humanidad y cargados de un exceso de profesionalización. Nuestro autor es un experto en decir las cosas entre líneas; dispara al público pero lo respeta, un respeto que queda plasmado precisamente en que al disparar entre líneas sabe que se está dirigiendo a un público inteligente (Sánchez, 2008c).

De los textos que integran esta propuesta, aparecen dos en el Internet: *La cantante* y *El aparcamiento*. Analizar una representación teatral desde la versión que el ciberespacio plantea varios problemas. No contamos con la experiencia de haber participado del “convivio teatral” al que refiere Dubatti en el epígrafe de este capítulo. El no presenciar en vivo el espectáculo, limita las posibilidades de interpretación del lenguaje teatral. Sin dejar esto de lado, interesa analizar estos dos textos teatrales en el ciberespacio, para denotar la independencia semiótica que poseen cada uno de ellos, por lo que son textos que poseen unidad semántica en sí mismos.

Veamos *La cantante*¹⁶⁶. Al concluir la representación virtual¹⁶⁷ de este rizoma teatral, el sistema de *youtube* refiere los videos de *La cantante calva* de Ionesco, estableciéndose así, lo que en un principio pareciera difícil de explicitar, la intertextualidad entre ambos autores; si bien el texto de Moreno Arenas en una acotación le guiña el ojo al lector creando el vínculo entre esta obra y la de Ionesco: “(... -¡Coño! ¡Es calva! ¿Será la que muchos andan buscando desde el estreno de Ionesco?...)” (Moreno, 2003, p. 69); en el espacio virtual, el sistema enlaza el sema; cantante y halla versiones de Ionesco.

La obra representada bajo la dirección y actuación de Carme Ruiz-Mingorance abre con la canción *Quizás, quizás, quizás...* en voz de Sarita Montiel; el juego de luces, el fondo del escenario en rojo, la silueta de la actriz y de la silla van dando información al receptor-

¹⁶⁶ Antes hemos analizado la presentación de esta obra en el Seminario del SELITEN@T de la UNED, realizado en el 2010, por tanto aquí nos referimos a la versión del Internet.

¹⁶⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=6GdRFKD2QB4>

cibernauta; los procesos de interpretación se ponen en juego. En este caso, la fotografía adquiere una función preponderante. La imagen de la actriz a detalle, no se ofrece de golpe; la cámara inicia la presentación deteniéndose unos instantes en las zapatillas de la mujer, para con lentitud desplazarse hasta el rostro de la misma. Ya el contraste entre el amarillo del vestido y la luz roja al fondo, posicionan al receptor ante diversos semas que se intersecan. Al concluir la interpretación de esta pieza musical se escuchan los aplausos de una grabación. Hasta aquí concurrimos a un sema-meseta-rizoma e inicia una segunda parte en la representación. La actriz se desplaza del espacio público (el escenario de la representación) a otro privado (el camerino); la diferencia se marca a partir de un juego de luces. Una vez en su tocador, la actriz comienza la deconstrucción del personaje.

La Cantante al despojarse de la peluca y mostrar su cabeza calva (ya hablamos del guiño al receptor) permite que el receptor pueda establecer la intertextualidad con Ionesco. Conforme se despoja de sus *atributos femeninos*: las zapatillas altas, las pestañas, la dentadura y el postizo del seno, el receptor sabe que la verdadera historia está a punto de comenzar ante su mirada; las risas de los espectadores, ante esta escena, informa de cómo se ha creado hasta ese momento la complicidad entre la representación y la recepción.

La tercera parte de la representación corresponde a la salida de la actriz del escenario. De nueva cuenta la fotografía dirige al cibernauta; se focalizan los pies de la mujer: uno aún conserva la zapatilla, el otro intenta mantener el equilibrio. El vestido con el cierre abajo completa la imagen grotesca, esperpéntica de la cantante que al fin y al cabo es tan solo una mujer común y corriente, cuya vida cotidiana es anodina, intrascendente. Allí el dilema de su existir, el cual parece que corresponde al de cualquiera de sus receptores. La representación dura tan solo cinco minutos con treinta y un segundos; pero en este rizoma teatral se condensa la vida del personaje femenino que equivale a la de la sociedad contemporánea: efímera, sórdida, de instantes fugaces.

El accidente desde el teatro del absurdo, reconocible en Moreno Arenas, nos adentra en lo grotesco de la burocracia, no sólo de España sino de cualquier país. La obra inicia con la acotación:

Cercanías de una ciudad. Carretera poco transitada. Un vehículo, volcado junto a la cuneta, muestra sus ruedas hacia arriba.

(*Bajo el coche, aprisionado por las piernas, el Accidentado*¹⁶⁸ pide ayuda.) (Moreno, 2009, p. 37).

La protagonista se mantendrá aprisionada bajo el peso del carro hasta el final de la obra; mientras pide auxilio repetidas veces, aparecerá el otro personaje de la obra: el Caminante; éste jugará diversos roles (en el texto): reportero de televisión, bombero, empresario, político y sacerdote. En la versión de *yuotube* sólo presenciamos el diálogo entre la Accidentada y el Caminante-Bombero. A diferencia de lo que sugiere el autor, la directora de *The Perfect Human* coloca a los personajes en el escenario, en donde sólo aparece el piso cubierto de una gran lona roja y como escenografía el telón negro al fondo. El que no asome el señalamiento de una carretera ni de un automóvil en escena, no le resta a la obra la fuerza que contiene en el plano semiótica. El vestuario de los personajes es simbólico; en el caso del Caminante-Bombero el casco de protección informa de la posibilidad de que haya arribado en motocicleta, intentando ir contra el tiempo para socorrer la Accidentada; la sierra eléctrica y la cinta métrica que porta, suponen la ansiada ayuda. La mujer en desgracia viste ropa común.

Los desplazamientos del Caminante-Bombero por el escenario, el manejo de la gestualidad y el trabajo corporal permiten que el receptor interprete el cuadro: la Accidentada no se puede mover, sus dos piernas se encuentran atrapadas. La angustia de una y la calma del otro crean la tensión dramática. Los argumentos del Caminante-Bombero cuando alude a que no puede salvar a la mujer accidentada porque no se halla en su jurisdicción, caen a la protagonista como a los receptores como un balde de agua fría. Lo grotesco y absurdo de la situación y la representación de ello, no puede menos que *incomodar* a los receptores-cibernautas. Se aprecia que los cambios propuestos por la directora de Teatre'ves Teatro responden al espíritu crítico de las obras del autor y que apuesta a dialogar con ese receptor inteligente al que alude Sánchez Trigueros.

¹⁶⁸ La directora ha seleccionado a una actriz para representar este papel, en adelante nos referiremos a la Accidentada.

El teatro del absurdo no suele recurrir a narrar una historia, sino a poner en *situación* a los personajes, de ella se parte en la indagación de la problemática humana; el humor fársico en su posibilidad de provocar la risa en el espectador, conlleva la dosis de cuestionamiento necesario para que el espectador se prevenga ante lo que observa, porque puede distinguir que en lo representado se halla él mismo.

11.5 *Urgencias* (textos de José Moreno Arenas)¹⁶⁹, la academia como escenario

Este espectáculo¹⁷⁰ lo conforman cuatro obras de Moreno Arenas: *La cantante*, *El indio*, *La pena* y *El encuentro*, corresponde al antecedente de lo que será *Esto es lo que hay...*; *Urgencias* se representó varias ocasiones durante el 2010. A diferencia de otros espectáculos creados por Teatre'ves Teatro, éste se realizó en espacios académicos universitarios.

La primera ocasión que se representó fue en el XX Seminario Internacional del Seliten@t, que versó acerca del teatro breve en los inicios del siglo XXI, bajo la dirección de Carmen Ruiz-Mingorance y Eduardo Gutiérrez, de las compañías: Teatre'ves Teatro y Nada Teatro¹⁷¹. Tanto el autor como los directores de ambas compañías decidieron que las obras se representaran conforme Moreno Arenas leía su texto: “Un teatro de urgencias” (Moreno, 2011), lo cual definió de la siguiente manera:

[...] qué se entiende por un teatro de urgencias [...] la lógica nos indica que nos vamos a referir a los textos dramáticos de breve extensión [...]; pero las urgencias alcanzan también a la velocidad que impone el vertiginoso día a día de la sociedad, y —¿por qué no?— a la salud del teatro o del público (en cierto modo, los espectadores son representantes de la sociedad) (Moreno, 2011, p. 103).

¹⁶⁹ Estreno del espectáculo *Urgencias*: día 29 de junio de 2010 en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, por Teatre'ves Teatro y Nada Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance y Eduardo Gutiérrez, durante la celebración del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”, organizado por dicha Universidad. Contiene las obras *La cantante*, *El indio*, *La pena* y *El encuentro*. Representaciones: a) 28 de octubre de 2010: en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, durante la celebración de la III Semana del Teatro dedicada a Pepe Cantero, organizada por dicha Facultad. Contiene las obras *El indio*, *La pena* y *El encuentro*; b) 3 de noviembre de 2010: en la Sala de Conferencias de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, durante el acto de presentación del libro *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, organizado por el Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada y por la Academia de Buenas Letras de Granada. Contiene las obras *La cantante*, *El indio*, *La pena* y *El encuentro*.

¹⁷⁰ La presentación de la UNED, en parte la hemos comentado en el capítulo V de este trabajo.

¹⁷¹ Cfr. <http://www.teatrevesteatro.es>

El autor apunta en este ensayo a la necesidad de reconocer el texto mínimo y/o breve como lo que son: arte, creación, con independencia de lo que el canon señale. Por otro lado, sugiere el vertiginoso modo en el que se percibe el tiempo en estos albores del siglo XXI, por lo que la síntesis es apreciada por los receptores; el último aspecto, procura el autor destacarlo: la necesidad de propiciar en los receptores una mirada crítica de su entorno y de sí mismos.

Bajo el cobijo de estas ideas, el auditorio vio interrumpido el discurso académico por el discurso teatral en la UNED. Los académicos y el público asistente presenciaron la representación de *La cantante*. El asombro, la sorpresa, el fogonazo que implicó fue evidente en los rostros de los asistentes. La música de *Quizás, quizás...* de Sara Montiel, la entrada de la Cantante, el teatro dentro del teatro y su posterior deconstrucción¹⁷², ejemplificaron la argumentación de Moreno Arenas en cuanto al “Teatro de urgencias”, al que aludía. Interesa mencionar que en la sala había un pequeño de entre dos y cuatro años, en cuanto *La cantante* inicio, la voz del niño quedó silente; su mirada no perdía de vista a la actriz. Al igual que él, los demás espectadores mantuvieron la atención en la actriz, Carmen Ruiz-Mingorance, quien al salir de la sala mostraba otra cara de los ídolos que fabrica la mercadotecnia; subió al escenario una mujer despampanante, quien en la intimidad del camerino y ante el espejo se desnuda ante sí misma y queda frente a lo que es: una simple mujer que se enfrenta en la soledad, muy distinta a la imagen que vende en el escenario noche tras noche.

La actriz abandonó la sala con la cremallera abajo, el vestido desaliñado, una zapatilla en la mano y la otra puesta, lo que la obligaba a caminar cojeando; el receptor se queda con esta última imagen; la *urgencia* de entrar a un diálogo puede aparecer en el espectador. El dramaturgo continuó con la lectura de su texto, la cual incorporó la representación de las otras tres obras: *El indio*, *La pena* y *El encuentro*.

La actuación de Juan Vinuesa, en el papel del Hijo, y de Eduardo Gutiérrez, el Padre, en la representación de *El indio*; y de ambos en *El encuentro*, el primero en el papel

¹⁷² Ya hemos analizado esta propuesta escénica, que no varió en relación con lo que en Internet vemos de la versión en *The Perfect Human*.

de Muditos y el segundo en el de Diálogos, creó un ambiente cargado de humor en la sala, a la vez que las miradas dudaban ya de que lo actuado hubiese que interpretarlo de forma literal; el receptor entró a la convención teatral de lo posible dentro de un mundo posible. No hubo en estas representaciones ni música, ni luces, ni escenografía; los actores solo pudieron hacer uso del trabajo corporal. Lo mismo sucedió con la puesta en escena de *La pena*. Juan Vinuesa encarnó al Hijo y Carmen Hernández a la Madre. Esta obra se representó en las mismas condiciones que las dos anteriores. El público recibió la representación con interés; al final, la mirada suspicaz predominaba entre los asistentes.

Urgencias se anunció como lectura en atril en la *III Semana del Teatro*, dedicada a Pepe Cantero (realizada del 26 al 28 de octubre en la Facultad de Educación de la Universidad de Granada). A diferencia de la UNED, en donde el público estuvo integrado sobre todo por académicos, investigadores y dramaturgos especializados en el teatro; en la UGR, los asistentes en su mayoría eran estudiantes de nivel licenciatura de la Facultad de Educación; antes de iniciar el espectáculo, la sala se llenó casi por completo; al ser planeada como lectura dramatizada, no se contó con una escenografía, ni juego de luces, ni sonido. Esto desconcertó a los asistentes, quienes esperaban ver una obra de teatro *en forma*.

Pepe Cantero y Carmen Huete leyeron *El túnel* de José Moreno Arenas; obra en donde los personajes, Hombre y Mujer, discuten después de tener un choque automovilístico¹⁷³; en el *diálogo* surge la misoginia del personaje masculino; al final, los papeles se trastocan, al igual que la ideología expresada por el Hombre. Los parlamentos burdos, discriminantes, machistas del personaje masculino causaron un impacto en los estudiantes, quienes conforme escuchaban-veían la lectura dramatizada se adentraban en el tema que la obra aborda; si bien no paraban de reír, en corto discutían la situación que en la escena se les mostraba. La misma reacción se dio cuando Juan Vinuesa y Eduardo Gutiérrez interpretaron *El indio* y *El encuentro*; el público mostraba una total empatía cuando se representó *La pena*, actuada por Carmen Hernández y Juan Vinuesa. La habilidad de estos actores para transformar el espacio vacío en arte fue evidente.

¹⁷³ Obra que analizamos al abordar el tema del poder patriarcal.

Destaquemos que *El indio* interesó al auditorio por su ácida crítica a la hipocresía social. *La pena*, a su vez, por evidenciar la corrupción a la que son orillados los hijos por una madre manipuladora. *El encuentro* denota el problema de la incomunicación social que aqueja nuestro presente. Las fotografías siguientes rescatan parte de esta experiencia escénica. Véase el interés que despierta en los receptores, quienes incluso procuran grabar la representación (Foto 11). Las tres imágenes restantes corresponden a la representación (Fotos 12, 13, y 14).



Foto 11. Báez, Susana (2010). *Urgencias* (teatro de José Moreno Arenas) en la III Semana del Teatro dedicada a Pepe Cantero, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, 28 de octubre.



Foto 12. Báez, Susana (2010). Juan Vinuesa y Eduardo Gutiérrez, en *El encuentro. Urgencias* (teatro de José Moreno Arenas) en la III Semana del Teatro dedicada a Pepe Cantero, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, 28 de octubre.



Foto 13. Báez, Susana (2010). Juan Vinuesa (Hijo) y Eduardo Gutiérrez (Padre), en *El indio. Urgencias* (teatro de José Moreno Arenas) en la III Semana del Teatro dedicada a Pepe Cantero, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, 28 de octubre.



Foto 14. Báez, Susana. (2010). Juan Vinuesa (Hijo) y Carmen Hernández (Madre), en *La pena. Urgencias* (teatro de José Moreno Arenas) en la III Semana del Teatro dedicada a Pepe Cantero, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, 28 de octubre.

Al concluir la actividad, se aplicó una encuesta a los asistentes al evento. La mayoría de los jóvenes reportaba no ser asiduos al teatro, incluso señalaban que esa era la primera vez que asistían a una actividad teatral; se sorprendían de la ausencia de luces, telón, escenografía, etc., en la representación; ellos esperaban “algo más”. En sus comentarios marcaron que a pesar de lo anterior, las obras los cautivaron por su humor, por su brevedad y por la crítica social que sugerían. Anotaban que en adelante asistirían al teatro cada vez que pudieran.

Urgencias se representó, además, el 3 de noviembre del 2010 en la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada con motivo de la presentación del libro *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*. Los comentaristas del volumen fueron Juan Villegas, editor

de la editorial Gestos; Antonio Sánchez Trigueros y María José Sánchez Montes, profesores de la Facultad de Filosofía y Letras; y, el propio autor.

El público en esa ocasión se hallaba conformado por profesores y alumnos de la UGR, por miembros de la Academia de Buenas Letras de Granada y público en general. Una vez que concluyó la presentación del volumen, se representaron las cuatro obras de *Urgencias*. La diferencia con las ocasiones anteriores fue que no hubo pausa entre una obra y otra; la directora decidió que se enlazaran; por ejemplo, la actriz de *La cantante* al salir por el pasillo central de la sala se topa con los actores de *El indio*, quienes de inmediato iniciaron sus diálogos; *La pena* dio continuidad al espectáculo, para cerrar con *El encuentro*; incluso Juan Vinuesa quien participó en las dos últimas obras, en el escenario se cambió la camisa, para transformarse en otro personaje.

Los asistentes al igual que en las dos ocasiones anteriores se entregaron casi de inmediato a la ficción teatral que se les ofrecía; las sonrisas, las risas, las miradas, el cuerpo de los espectadores hablaban del interés que la representación les despertaba; a pesar de que ni el espacio era el idóneo para la actuación, ni se contaba con luces, sonido, escenografía, etc., los receptores al finalizar, al igual que los estudiantes de Ciencias de la Educación, miraban de soslayo; todo parecía indicar que leían entre líneas.

Hemos descrito la respuesta del público en los tres eventos de *Urgencias*; la pregunta que cabe es: ¿cómo dialoga el teatro hipertextual, el rizoma teatral, la visión crítica con el poder hegemónico?; ¿de qué manera logra comunicar su posicionamiento crítico con los asistentes a este espectáculo? La diversidad de los auditorios de *Urgencias* permite corroborar que los textos-rizoma de Moreno Arenas poseen un dilema humano que ofrece la posibilidad de comunicar su intensidad a los receptores; cada obra se distingue por ser un nodo semiótico; no le es indispensable que le anteceda o suceda otro texto; los directores de esta puesta en escena eligieron cuatro rizomas, que el receptor puede interconectar entre sí o percibir en su versión aislada. Al ser textos no lineales, con finales abiertos, sorprendidos, fractales, polisémicos, que favorecen la intertextualidad y la intratextualidad son susceptibles de ser percibido en ellos, el carácter *urgente* que el receptor podría actualizar al leer entre líneas. Al parecer se consiguió esto.

11.6 *Esto es lo que hay... el vacío humano*¹⁷⁴

La puesta en escena de *Esto es lo que hay...* durante el 2011 (diciembre) y en el 2012 da continuidad al trabajo que Carmen Ruiz-Mingorance, directora de la Teatre´ves Teatro, quien ha realizado desde el 2006 varios trabajos escénicos a partir de la dramaturgia de Moreno Arenas. Haremos referencia a dos representaciones del espectáculo *Esto es lo que hay...*: el estreno en Vendas Novas (Portugal) y la actuación en Albolote (España), que aparece en *youtube*.

Carmen Ruiz-Mingorance ofreció al público, en Vendas Novas (2011), una especie pantalla cibernética, en donde cada uno de los personajes encarnaba una situación límite de la vida cotidiana. Las obras correspondían a una especie de página web que se desplegaba ante la mirada expectante de los asistentes al teatro. Ante ellos surgían fugaces momentos de tensión dramática que se desarrollaban en un bar que podría estar localizado en cualquier parte del mundo. Allí deambulaban los personajes como imágenes perennes de la soledad, la incomunicación, la corrupción, la inequidad social, la falta de valores éticos, la máscara social, el consumismo, la apatía... que predominan en nuestro flamante siglo XXI.

¿A partir de qué elementos consigue Teatre´ves Teatro comunicar lo anterior, considerando que una de las barreras que aparecía de forma *natural* en esta representación era el idioma? La respuesta no es simple, dado que el teatro se caracteriza precisamente por sus elementos complejos. La directora recurre a una escenografía mínima (tres mesas de cafetería con sus respectivas sillas de un bar decadente) —ver foto 15; un manejo de luces para crear la atmósfera anodina y cutre mediante el encendido y apagado intermitente; además la focalización con un haz de luz en cada una de las microhistorias, demarcando no tanto el espacio sino el instante de la representación; las obras engarzadas se suceden a

¹⁷⁴ Estreno del espectáculo *Esto es lo que hay*: 5 de noviembre de 2011 en el Auditorio Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del 6.º *Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas*. Contiene diez obras: *La propina*, *El rifirrafe*, *La pena*, *El encuentro*, *El exhibicionista*, *El espejo*, *La cantante*, *La noticia*, *Las gafas* y *La escoba*. Representaciones: a) 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada); b) 31 de marzo de 2012: en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; c) 5 de mayo de 2012: en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga. En estas tres últimas representaciones el espectáculo contiene las siguientes 14 pulgas dramáticas, en vez de las 10 que llevaba en el estreno de Vendas Novas: *El móvil*, *El indio*, *La propina*, *El rifirrafe*, *La llamada*, *La pena*, *El encuentro*, *El exhibicionista*, *El espejo*, *La cantante*, *La noticia*, *La crusanta*, *Las gafas* y *La escoba* (Hemos subrayado las que se integraron es espectáculo).

manera de luces que encienden y apagan constantemente, por lo que el receptor debe mantenerse alerta ante lo que acontece; varias de estas obras corresponden al teatro gestual (uno de los sellos de identidad del dramaturgo), por lo que los actores se ven obligados a utilizar al máximo la expresión corporal y la gestualidad; por otra parte, la música permite entrelazar las historias. El vestuario acentúa o destaca el dilema de los personajes de cada historia.



Foto 15. Dias, Rui (2011). *Esto es lo que hay...* Teatre´ves Teatro, dirección de Carmen Ruiz-Mingorance; teatro de Vendas Novas.

De acuerdo con la directora, el propósito de este engarce es mostrar que en nuestro entorno *Esto es lo que hay...* recrea una situación que nos mantiene a manera de equilibristas; no sabemos si en el escenario los actores se desplomarán o renacerán como el Ave Fénix, dado que la mayoría de las obras concluye en una ambigüedad calculada. De ahí la imagen del póster: un conjunto de botellas vacías que en unidas crean la idea de vacío¹⁷⁵. Metáfora de la vida cotidiana actual, en donde la gente se pregunta: “¿Qué quiere decir *Esto es lo que hay?*” Puede ser entendido en, al menos, un doble sentido: ¿Hay algo

¹⁷⁵ Los carteles promocionales para Albolote y Málaga (2012) varían la imagen; el último contiene fotografías del espectáculo e incorpora la imagen de *La cantante* caracterizada como Lady Gaga, cantante de música pop.

simple o algo más complejo que esto? Así que el interés es decirle al público: “¡Cuidado, señores, *esto es lo que hay!* ¡Si lo queréis, bien; si no, también!”

Teatre´ves Teatro conoce a fondo estos materiales. El personaje (interpretado por Ruiz-Mingorance) de *La cantante* (foto 16) abre el espectáculo deambulando por el escenario; sin que sea ésta obra la que inicie el espectáculo.



Foto 16. Moral, Jorge (2012). *La cantante* en *Esto es lo que hay...* Teatre´ves Teatro, dirección e interpretación de Carmen Ruiz-Mingorance; representación en Albolote.

¿Qué reacción tuvo el público? Comencemos por señalar que el respetable no fue un receptor novato; ello es consecuencia de una razonable pretensión del equipo de gobierno de este municipio portugués de Vendas Novas: incentivar la actividad cultural. Su defensa es hacia la gratuidad de los espectáculos y la pertinencia de los horarios, acorde con los *fantasmas* que amenazan a la representación: el principal, la crisis económica. Los

organizadores de este *Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas* comentaron que decidieron que se iniciaran las funciones a las diez de la noche para no hacerlas coincidir con el horario del fútbol, esto permite que la sala esté prácticamente llena al momento de iniciar la función; el público se distinguió por estar integrado por familias¹⁷⁶ (foto 17).



Foto 17. Báez, Susana (2011). *Esto es lo que hay...* Teatre´ves Teatro, dirección de Carmen Ruiz-Mingorance; teatro de Vendas Novas.

La versión de *Esto es lo que hay...* que aparece en internet mantiene algunas diferencias con la puesta en escena en Vendas Novas; el orden de las obras varía así como el conjunto de ellas; a pesar de ello, el espectáculo mantiene el espíritu de interpelar al espectador a partir del engarce de los rizomas teatrales. Podemos asistir a la sesión virtual en *youtube*, en donde el lenguaje del teatro se despliega. Si bien es verdad que en el espacio tradicional del hacer teatral inicia la ficción después de las concebidas tres llamadas; aquí basta con un *click*, ajustar el volumen y disponerse a presenciar *Esto es lo que hay...* con el

¹⁷⁶ Ciertamente es que no es la primera ocasión que en Vendas Novas la “creatividad granadina” tiene presencia: en abril del 2011 se llevó a las tablas otro espectáculo de José Moreno Arenas: *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski*, bajo la dirección de Rui Dias, responsable no sólo del Grupo de Teatro de Vendas Novas sino también profesor de los talleres municipales de teatro.

inconveniente de ser interrumpidos por múltiples factores externos de la realidad concreta, no por eso es imposible la coincidencia entre el espectáculo y el espectador.

La representación abre con *El móvil*¹⁷⁷; aparece *El exhibicionista* (foto 18), mientras el personaje se desplaza por el escenario hasta mostrar su “no desnudez” al público, se escucha la letra de una canción que alude a un exhibicionista; por tanto la letra¹⁷⁸ de la música *ilustra* una de las posibilidades de sentido de la obra: la perversión de quien muestra su desnudez a mujeres adultas o menores de edad; no obstante el final sorpresivo ofrece otro sentido semiótico: el hombre luce un traje lujoso¹⁷⁹, de donde se puede coludir que el exhibicionista insulta a los desposeídos del sistema capitalista; considerando la polisemia del texto, cada receptor realizará la inferencia de acuerdo a su contexto.



Foto 18. Dias, Rui (2011). Samuel González Rubio en el papel del Exhibicionista en *Esto es lo que hay... Teatre 'ves Teatro*, dirección de Carmen Ruiz-Mingorance; teatro de Vendas Novas.

¹⁷⁷ La videograbación no contiene toda la representación; por lo tanto aludiremos a las obras que podemos presenciar en el espacio virtual.

¹⁷⁸ “Cuando el crepúsculo se cierne sobre la ciudad / y todo mundo ya cansado sale de trabajar / me voy a casa para poder descansar / y me siento en pelotas / y no quisiera pensar que volverá a suceder / la transformación de mis bolas / y de repente yo me veo luciendo mi gabán / caminando por las calles sin despertar grandes sospechas / que me puedan delatar / si es una esquina mejor / en donde poder sorprender / y suscitar el pudor de alguna mujer o de una menor / y ya la veo venir, sin sospechar de mí, / entonces abro mi gabán / me siento a placer de mi vocación / en ese pervertir...” (Tomado del video de *Esto es lo que hay...*)

¹⁷⁹ Antonio Sánchez Trigueros analiza la importancia semántica que poseen los objetos en la dramaturgia de Moreno Arenas y la potencialidad semiótica que adquieren en una posible representación. (Cfr. Sánchez, 2011).

El ciclista da continuidad a la acción, desde un discurso del absurdo, dialogando con Ionesco, entramos en el análisis de la posición ética del protagonista; el perspectivismo se acentúa en esta obra, lo diverso, lo plural emerge. Como una especie de estribillo recupera espacio escénico *El móvil*, para de inmediato iniciar *La cantante*. Este rizoma teatral lo hemos analizado arriba. Continúa con *La noticia*, el Periodista consigue la Mujer acepte sacrificarse por unos cuantos pesos y él obtiene así su texto para la nota del día. Una crítica certera a los medios de comunicación. *La crusanta* (*Epílogo iconoclasta para un... teatro mínimo*) incorpora la discusión metadiscursiva en el teatro, respecto al teatro didascálico y el silencio en la representación. *Las gafas* dan continuidad al espectáculo. *La escoba* (foto 19) desde el violento silencio integra la tensión dramática al ahondar en la responsabilidad de cada individuo a tomar la escoba, símbolo polifónico: la vida, la cultura, el teatro... etc., la representación cierra con la posibilidad de que el receptor entre al juego de la vida.



Foto 19. Dias, Rui (2011). *La escoba* en *Esto es lo que hay...* Teatre'ves Teatro, dirección de Carmen Ruiz-Mingorance; teatro de Vendas Novas.

Lo último que escuchamos son algunas estrofas de la canción “Esto es lo que hay...¹⁸⁰” del grupo venezolano *Los amigos invisibles*. Cada receptor descifra lo que su horizonte de expectativas le permite; pero también, desde la lectura que nos ofrece Teatre´ves Teatro bajo la dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, se crea un diálogo entre su lectura, la nuestra y las múltiples interpretaciones posibles; y, esto es debido a la estructura hipertextual de estos textos.

¹⁸⁰ Esto es lo que hay / Si estás buscando un niño lindo / Esto es lo que hay / Si estás buscando un cariñito / Esto es lo que hay / No tengo un papá con plata / Tampoco gran apellido / Francés no se hablar ni papa / Y a esquiarse yo jamás yo he ido / Trabajo toda la noche / No fumo droga y mi línea cuida / Mi reina quiero que sepas / Sinceramente yo a ti te digo que... / Esto es lo que hay / Si estás buscando un niño lindo / Esto es lo que hay / Si estas buscando un cariñito / Esto es lo que hay... Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=aORnk3wXXf0>

12 Conclusiones

El hipertexto no permite una voz única, tiránica.

George Landow

12.1 Conclusiones generales

Indagar en las posibilidades críticas al poder en la dramaturgia breve y mínima de José Moreno Arenas constituyó el eje central de esta investigación; para ello recurrimos al apoyo teórico de Michel Foucault, en particular retomamos su estudio de la bio-política y las tecnologías del poder en distintos escritos; a los planteamientos de Iuri Lotman respecto a la semiótica de la cultura, sus conceptos de la semiosfera, lo semiótico, lo alosemiótico y los traductores bilingües; de Deleuze y Guattari incorporamos el concepto de rizoma, escritura nómada; además consideramos la teoría de la hipertextualidad de acuerdo con Landow, Vilariño y Abuín, Aarseth.

La delimitación del tema respondió a la revisión de los textos del autor, los estudios que en torno a su obra se han realizado y al análisis de varios críticos que coinciden en que las obras del dramaturgo granadino se distinguen por su novedoso aporte en el manejo de un discurso crítico inserto en sus textos, a través de la estructura de las obras, la caracterización de los personajes, el manejo del lenguaje, las temáticas abordadas.

La trayectoria de Moreno Arenas en el panorama español actual exige acercamientos teórico-metodológicos que indaguen en sus obras los elementos que favorecen las posibilidades comunicativas con públicos diversos, no sólo españoles, sino de otras latitudes en las que se ha leído, estudiado y representado con gran interés tanto por expertos en la materia como por públicos menos habituados al teatro.

La dramaturgia del granadino ha cruzado fronteras geopolíticas y lingüísticas; se ha estudiado, representado y/o publicado en distintas localidades españolas, francesas, marroquíes, portuguesas, mexicanas, norteamericanas; se encuentra traducido a varias lenguas. La creatividad constante del autor ha merecido diversos reconocimientos a su trabajo. La trascendencia de sus aportes promovió la creación del Certamen de Teatro “José

Moreno Arenas”, en las categorías de teatro breve y teatro mínimo, del 2009 a la fecha. Durante el 2012 recibió el Premio Andalucía de la Crítica, concedido por la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales, por su libro *Dramatics snnipets / Pulgas dramáticas* (2011).

La obra de José Moreno Arenas la hemos definido bajo el término de dramaturgia hipertextual, considerando que se caracteriza por una estructura abierta, fragmentaria; no requieren de una organización textual que ofrezca antecedentes de los dilemas que mueven a los personajes, tampoco se encuentra obligada a ofrecer solución alguna; esta dramaturgia se define por ser abierta, polisémica, ambigua, relativizante, fragmentaria, intertextual.

Los textos de Moreno Arenas fracturan las relaciones verticales y autoritarias de las mentalidades canónicas. No solo permiten una relación horizontal entre los actores del proceso receptivo: autor-texto-lector sino que además sugieren una relación dinámica entre los participantes de este proceso comunicativo. El receptor puede elegir la manera de interactuar con estos textos a partir de su contexto.

Estas obras parten de un juego de espejos, en donde los personajes se mueven dentro de cánones binarios tradicionales; al ser representados estos esquemas mentales en el escenario, los receptores se miran en ellos como si de una imagen suya se tratara y aprecian la dinámica de su vida cotidiana: un mundo entre negro y blanco; en donde, en apariencia, no existe posibilidad para la diversidad. Los textos de Moreno Arenas desde lo hegemónico, apuestan por lo complejo; el receptor tiene la posibilidad de ejercer su mirada crítica. Aquí la riqueza de estas obras: por una parte, son imágenes de lo que la sociedad reprueba; pero por otra, muestran lo que la comunidad alienta: entre otros la corrupción, la xenofobia, la homofobia, el machismo, el hembrismo, etc.

El conjunto de la obra dramática de José Moreno Arenas podemos desentrañarlo desde una mirada polisémica, relativizante; nos referimos a la multiplicidad de interpretaciones que de ellas podrían expresar sus receptores; hemos aludido que los textos de este autor ofrecen un juego dicotómico de la realidad; por ejemplo, en *Las Vírgenes* se plasma el maniqueísmo religioso, el cual se haya permeado por el clasismo; los juegos de teatralidad que inserta el autor, abren espacios dialógicos que permiten al receptor apreciar

la complejidad de este mundo dicotómico. La imagen grotesca del otro, se revierte en estos discursos, para mostrarnos en el espejo quiénes somos o podríamos ser. Si hay un mundo A y otro B, entonces puede haber un C, un D, un F... hasta el infinito; por ello la pregunta casi obligada que el lector se hace: ¿acaso debemos casarnos con una interpretación binaria de la realidad, cualquiera que sea el aspecto de la misma que abordemos? ¿Existen otras formas de interrelación humana? ¿Es posible la coexistencia de miradas distintas a partir de la experiencia de cada receptor? ¿Si los personajes juegan con el binarismo hegemónico, qué opciones vislumbran los lectores o espectadores de estas obras como posibles acciones alternativas a la estructura plana de su entorno?

Las obras de Moreno Arenas no ofrecen caminos preestablecidos; nos sitúan en un cruce de pasajes múltiples, en donde el sendero elegido no depende de una voluntad divina, inasible, imaginaria, sino de las decisiones individuales y colectivas de los sujetos, en su condición de personas en continua transformación. Atendiendo a la categoría de sujeto vacío que ofrece Jenaro Talens.

La dramaturgia de Moreno Arenas sugiere el tránsito por diversas salidas a partir de un dilema humano. Los personajes, en sus obras, relativizan la opción elegida. Su respuesta va acorde a su filosofía de vida; desde ese ámbito pueden invitar al receptor para que norme su propio criterio. El rumbo elegido no asegura que quien transite por él, vaya por una vía inequívoca, sino que se halla preparado para enfrentarse a estas múltiples opciones que el viaje [la vida cotidiana] posee como rasgo central.

El trabajo de Moreno Arenas ha recibido distintas categorías a partir de las cuales se busca destacar sus aportes a la dramaturgia contemporánea; considerando los marcos teóricos de los que parte el presente trabajo, postulamos que su obra se distingue por una estructura hipertextual, dado que coincide con las formas emergentes de comunicación actual.

La organización discursiva de sus textos, favorece que sus receptores se desplacen en ellos con libertad e independencia. El entramado textual al que ingresan se equipara a la realidad virtual, de ahí que el tránsito por el corpus de sus obras depende de un receptor activo. Éste decide el camino, los desvíos y la profundidad de su lectura. Nada nuevo en la

historia de la recepción, siendo ésta una práctica de los lectores de todos los tiempos y todo tipo de textos literarios¹⁸¹.

La sugerencia de un camino predeterminado al iniciar el recorrido de un libro, siguiendo el orden numérico de sus páginas, es una de las múltiples opciones que acepta el lector. A veces inicia por revisar la contraportada o el índice de la obra o la página abierta al azar o se visitan los capítulos o fragmentos que llaman la atención al que deambula por un texto; este desplazamiento se asemeja al que un usuario del internet realiza en la pantalla de la computadora. Accede al ciberespacio, se mueve en él siguiendo sus intereses, gustos o necesidades; no hay una guía preestablecida en relación a cómo navegar entre web y web.

El cibernauta-lector sigue los *links* que se le ofrecen o crea sus propios recorridos con la finalidad de satisfacer la necesidad que lo ha llevado a esta realidad virtual. Parece equivalente la forma en que el lector-usuario se mueve en el texto-ciberespacio. ¿Y ello porque es así? En principio por la autonomía que le es propia al receptor y por ello al adentrarse en un texto sigue sus intereses, intuiciones, etc.

Si continuamos con la imagen del lector-cibernauta en el ciberespacio literario, vemos cómo este usuario-lector selecciona un rizoma teatral de la infinidad de ellos que flotan en el espacio virtual y se desplaza de uno a otro sin que haya un camino prefijado. Los textos rizomáticos morenienses se actualizan cuando arriban a ellos sus lectores; la literatura o el teatro se hace realidad en el momento en que se crea este *link*. Mientras tanto, vale equiparar los textos con una especie de planetas que flotan en el espacio virtual a la espera de un viajero que permanezca en ellos el tiempo que le sea necesario para conocer ese corpus textual o abandonarlo si no satisface sus inquietudes.

Los lectores se mueven de un rizoma teatral a otro dado sus rasgos de hipertextualidad. Y la intertextualidad que entre los rizomas se establece depende del contexto del receptor. Si éste posee ciertas experiencias o informaciones que permiten crear enlaces de distintos índoles, sus desplazamientos le aportarán mayor riqueza semiótica.

¹⁸¹ No desconocemos los mecanismos de producción, difusión y recepción del discurso, tal como lo desarrolla Foucault (2010b).

Estos textos hipertextuales, el lector puede percibirlos desde una mirada relativizante; por ello importa que en el espejo de la escritura o la representación se mire retratado y encuentre su deíxis en su amplia complejidad. Se pregunte, desde qué posicionamiento lee los textos y desde cuál lee su propia realidad.

Este es otro de los aporte de los la dramaturgia hipertextual de Moreno Arenas. Sus receptores más temprano que tarde, visitando los pasajes o arcadas de su obra y al establecer una interpretación de las mismas van teniendo menores oportunidades de escabullirse de quiénes son y no se pueden refugiar en quien creen ser. Una de las obras representativas de esta dinámica podría ser *El indio*, en donde el padre inculca a su hijo una mentalidad xenófoba, pero al presentársele un beneficio económico, no duda el adulto en transgredir la norma que él ha impuesto.

En estas obras el usuario-lector no escapa de ver el reflejo de sí mismo en las negritas de la página o en el escenario; aunque lo evada en un rizoma teatral, al arribar a otro u otros, los espejos se multiplican y le muestran las variadas caras de quién es en los diversas esferas de su entorno familiar, social, político, cultural, etc.; llega el momento en el que no hay escapatoria, la imagen esperpéntica lo alcanza a pesar de la negación de principio.

La concienciación de la complejidad humana individual y social se desprende al desplazarnos en estos textos hipertextuales; van tras el individuo común, el hombre de a pie, que somos todos en un determinado momento; incluso, pueden ser aquellos que juegan un papel determinante para el devenir histórico, ya que frente al texto o la representación son un receptor más.

La propuesta de lectura que defendemos en este trabajo corresponde a la identificación de ejes temáticos que permiten demostrar la visión crítica de esta dramaturgia. Para develar esto, partimos de un punto amplio: el cuestionamiento al poder en el teatro breve y mínimo del dramaturgo granadino. Entendido el concepto de poder como las fuerzas que interactúan siempre que éste se pone en juego, en términos de Foucault.

Hemos abordado en esta investigación el análisis del poder desde varias esferas: políticas, patriarcales, de los medios de comunicación, de la sexualidad, el erotismo, el racismo, el canon literario, la recepción del discurso teatral. Reconocemos que no es el único camino para estudiar los textos, sino el que permitió desarrollar nuestra argumentación.

Antes de entrar al análisis de cada uno de los aspectos del poder referidos, fue pertinente realizar un estado del arte respecto al teatro breve y mínimo actual en España en las últimas dos décadas, con la finalidad de enmarcar la obra de Moreno Arenas; a la vez que ofrecer una semblanza del autor.

Los textos morenienses suelen partir de un dilema humano, dan pistas para que el receptor explore múltiples aspectos en cada obra o en un conjunto determinado. Destaquemos una de las singularidades de Moreno Arenas, cada uno de sus textos posee autonomía absoluta, dado su carácter rizomático; no requieren un principio ni un fin cerrado; son textos que condensan una situación límite para sus personajes, inserta en la vida cotidiana, que puede o no tener solución.

Los entrecruzamientos temáticos, semióticos entre los textos dependen de los intereses del receptor. El autor ha publicado varias trilogías considerando la cercanía temática o algún hilo conductor —como la presencia de ciertos personajes, p.ej. Romerito o Pepico el Abandonao— con la finalidad de sugerir una eventual organización de los textos a un posible director teatral; sin embargo, Moreno Arenas ha advertido, con asombro, que en las ocasiones en que sus obras han sido llevados a la representación o a lecturas dramatizadas, no siempre, se sigue la organización que él ha sugerido; y, a pesar de ello, se logra la empatía con el público. ¿A qué puede atribuirse este acontecimiento? Consideramos que tanto la polisemia de las obras como su estructura hipertextual favorecen la compleja interpretación por parte del lector-director-productor. Algunos críticos han propuesto enlaces entre las obras para crear espectáculos ateniéndose a la intertextualidad que entre ellas existe.

La propuesta plástica de la serie *Metamorphose* de M. C. Escher se puede aplicar a la selección de las trilogías o los espectáculos teatrales puestos en escena con las obras de

Moreno Arenas; si bien existen elementos comunes, los cambios semióticos se generan a partir de engarzar los textos del autor, desde la mirada del receptor especializado (director, editor, investigador) o de alguien que se acerca por vez primera a ellos (lectores-receptores no especializados). La estructura hipertextual, afirmamos, favorece una infinidad de puestas en escena, ya que siempre existe la posibilidad de incorporar un texto más o modificar la selección, pero la mirada crítica y relativizante de los dilemas humanos se mantiene como hilo conductor.

Por ejemplo, los espectáculos teatrales, *Urgencias* y *Esto es lo que hay...* dirigidos por Carmen Ruiz-Mingorance modifican su propuesta escénica al incorporar o suprimir obras de Moreno Arenas. Esto no demerita la recepción del espectáculo. ¿Qué permite este juego lúdico? Las posibilidades de pluralidad semiótica que ofrece la estructura hipertextual de los textos. Si cada uno de ellos equivale a un nodo, a una lexía, a un rizoma son susceptibles de ser intercambiables.

El teatro hipertextual incorpora los dilemas humanos porque son asuntos universales; por ejemplo, el tratamiento del desempleo, en obras como *El fantasma*. ¿Quién no se ve reflejado en esa pesadilla que es la posibilidad de perder el trabajo en estos albores del siglo XXI? ¿Quién no se coloca en los zapatos del político que aborda esta cuestión desde la posición de una solvencia económica, de la cual goza a través del erario público? Los lectores o espectadores del trabajo de Moreno Arenas podrían ubicarse desde ambos ángulos o alguno otro posible; al conocer las motivaciones de una y otra parte en circunstancias como éstas, cada persona podría preguntarse: ¿qué rol jugaría yo si estuviera en tal situación?

Los textos de Moreno Arenas han ganado interés entre una diversidad de lectores; desde los especializados (crítica literaria) hasta los receptores que inician su acercamiento al teatro (público en general, estudiantes). ¿A qué se debe una recepción tan plural? Sostenemos que los rasgos de hipertextualidad en este teatro favorecen distintos niveles de interpretación de estos materiales. Aarseth (2006) considera que una de las características de los hipertextos es que los lectores se ven obligados a pasar de un nivel superficial de apreciación a una búsqueda de interconexiones con otros textos. Esto se refleja en los

acercamientos que ha recibido la obra de Moreno Arenas. Desde estudios especializados hasta comentarios impresionistas de infantes caben en ese abanico.

El horizonte de expectativas de los receptores delinea el transitar de cada persona por todo tipo de discurso; en el caso de la dramaturgia de Moreno Arenas se requiere —favorece— un visitante activo, sensible a los lenguajes hipertextuales o con la disposición para manejarlos. De lo anterior, podemos señalar los siguientes aportes generales de la dramaturgia del autor granadino a la dramaturgia española actual.

El teatro de José Moreno Arenas se distingue por su estructura hipertextual. Cada uno de los textos corresponde a un rizoma, nodo, lexía, favoreciendo enlaces semióticos entre ellos; sus obras, con independencia de folios más o menos, se asemejan al *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin. Cada una correspondería a una ventana del internet que se despliega a voluntad del receptor. El usuario puede *navegar* de un texto a otro, dados los elementos relacionales que pone el juego su interpretación. Si bien los trabajos del autor contienen elementos que propician la intertextualidad y la intratextualidad, esta semiótica lúdica sólo emerge por decisión del receptor.

Los textos del granadino crean las condiciones para que, al colocarnos en algún punto determinado del conjunto de las obras, veamos cada una de ellas como un nodo, como un punto de llegada y/o de arranque para disponernos a ir de uno a otro. Ciertamente no es privativo de esta dramaturgia el crear lazos de intertextualidad, sabido es que los capítulos cervantinos no se leían u oralizaban de acuerdo al orden dado por el autor en su novela; la gente elegía el capítulo que el juglar o lector compartiría en la sesión correspondiente. Estas obras crean un entramado en red, que a manera de la *www* da la opción de crear ligas y establecer un contacto interactivo con los materiales a los que se accede.

La dramaturgia de estructura hipertextual suscita la interpretación crítica en los receptores. La posibilidad de que el lector/espectador halle un aspecto, por mínimo que éste sea, para crear el *link* entre lo que le es presentado y aquello que corresponde a su experiencia personal, despliega sus habilidades de asociación, síntesis, análisis, revisión, etc. Por ejemplo, si del poder patriarcal hablamos, puede suceder que la información que los textos nos proporcionen nos lleve a meditar en torno a sucesos propios o de otros que

hagan *clik* en nuestros saberes o experiencias y de ahí en adelante las herramientas de interpretación entran en juego. El receptor puede acudir a sus recuerdos, saberes, juicios y / o prejuicios para no solo asimilar la información que estas obras le dan; puede crear vínculos con otros discursos (intertextualidad) o con otras circunstancias.

La hipertextualidad promueve el pensamiento irradiante. Si pudiéramos entrar al cerebro y ver su funcionamiento, nos hallaríamos en el centro de ráfagas de luces que encenderían y se apagarían alrededor nuestro de manera irradiante; es decir sin un orden establecido y sin la necesidad de tener un punto específico de arranque del pensamiento; porque éste funciona sin la exigencia de un inicio particular y un final concreto. Va y viene, retornando a los mismos asuntos o se desplaza sin problema alguno de un eje temático a otro. La dramaturgia de Moreno Arenas se configura de forma semejante, por lo que favorece un pensamiento irradiante.

La dramaturgia hipertextual favorece el desenmascaramiento del poder hegemónico, a la vez que visibiliza las relaciones que entran en juego cuando los micro y macropoderes se encuentran. El teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas suscita una visión crítica de los vínculos que el poder hegemónico crea a partir esquemas mentales, en los que privan las estructuras jerárquicas, clasistas, sexistas, discriminantes, etc. El distanciamiento analítico lo propicia la estructura hipertextual de las obras; a partir de lo cual en este trabajo definimos los textos morenienses como dramaturgia hipertextual.

La dramaturgia hipertextual de Moreno Arenas aborda diversos aspectos del poder hegemónico. El autor suele retomar una frase que escuchó en sus años universitarios: “el poder corrompe y el poder absoluto corrompe absolutamente.” La visión negativa de las relaciones de poder es expuesta en diferentes textos y momentos de los trabajos del granadino. Si bien, Foucault parte de este modelo de poder, propone revisar la tensión que se provoca cuando los micropoderes se entrelazan con los macropoderes. Los textos de Moreno Arenas permiten explorar la complejidad del ejercicio del poder desde los distintos actores que lo ponen en juego. Los conceptos de Foucault respecto a las tecnologías del poder, la bio-política, los macropoderes y los micropoderes nos permitieron explorar las

esferas del poder político, patriarcal, de los medios de comunicación, del control sobre el eros, la xenofobia y el racismo.

La dramaturgia hipertextual de Moreno Arenas se mueve en diversas fronteras. Explora los límites del poder hegemónico del canon literario. Parte de tres postulados: “el inconformismo, la provocación y el desenmascaramiento”, enunciados en su texto *Bacanal y orgía del okupa teatral* (2003). Moreno Arenas defiende la libertad absoluta del escritor. Aunque, sus amarras se hallen en el conocimiento de la tradición literaria. Algunos de sus textos refieren explícita o implícitamente a España, en particular a Andalucía, sin embargo al expresar dilemas humanos del ámbito cotidiano rompen fronteras geopolíticas, espacio-temporales y se tornan materiales universales.

La dramaturgia de Moreno Arenas apunta hacia una crítica social. Este rasgo se desprende de la habilidad del receptor para entrar y salir de la ficción y confrontar lo visto en la realidad virtual con su realidad concreta. Puede darse como una inferencia inmediata o no a la experiencia de recepción. En *La noticia*, los personajes optan por salidas complejas para necesidades concretas. El Periodista va tras la caza de la nota roja; el otro personaje, el Hombre, se halla sumido en una multiplicidad de miserias. El Hombre resuelve su agónica situación, el Periodista su nota del día. Ante la posible recriminación del público por la falta de ética profesional, el Periodista sugiere que todos somos capaces de hacer lo mismo.

Esta obra se enlace con el mito de Fausto, a quien el Demonio le propone todo tipo de favores a cambio de su alma; *La noticia* como texto hipertextual crea un enlace intertextual; alude a la inquietud que puede suscitar en cualquiera de nosotros el deseo de aceptar una oferta como la del Periodista, aunque nos vaya la vida en ello. Deja abierta la posibilidad de que cualquiera actuase igual que el Hombre o que el Periodista.

Los textos hipertextuales de Moreno Arenas promueven una epistemología crítico-social. Los trabajos críticos en torno a este teatro breve y mínimo, a la par de la recepción de las puestas en escena pueden propiciar que el receptor especializado o no, desde una mirada irradiante, cuestione los modelos tradicionales hegemónicos, desenmascare los

intereses de quienes pretenden mantener inamovibles los modelos de pensamiento, contrario a la dialéctica del conocimiento. Sugieren el cuestionamiento de todo tipo de fronteras excluyentes. Los aportes de Lotman en torno a la semiosfera, lo semiótico y lo alosemiótico permiten explorar esta propuesta epistémica que conlleva además una postura ética basada en el reconocimiento de la diversidad como rasgo predominante en los albores del siglo XXI, a pesar de las estructuras conservadoras, que buscan la forma de socavar estos cambios de mentalidad.

12.2 Conclusiones particulares

Considerando los capítulos a partir de los cuales desarrollamos esta investigación, destacamos los siguientes aspectos particulares hallados en cada apartado.

Fronteras, poder e hipertexto, revisión del canon. Se recurrió al empleo de diversos fundamentos teóricos dadas las necesidades de análisis que surgieron al desarrollar el trabajo. Esto implicó aplicar un método de análisis heterogéneo, dejando atrás las miradas monológicas. Los aportes de la semiótica cultural de Lotman permitieron estudiar los aspectos de las fronteras textuales y sociales que el corpus del teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas. Visto como parte de un todo, los textos del dramaturgo se mueven en diversos espacios semióticos.

Los aportes de Iuri Lotman facilitaron el acercamiento a los textos de Moreno Arenas. Conceptos como la semiosfera, lo semiótico, alosemióticos, las formaciones semióticas, los traductores bilingües, las fronteras de la semiosis permitieron destacar el diálogo que esta dramaturgia crea entre ámbitos en apariencia irreconciliables, si desde una mentalidad hegemónica se consideran. Lotman distingue las fronteras semióticas como espacios de porosidad, en donde los signos permiten un gran dinamismo.

La literatura suele moverse en los linderos que intersecan los signos hegemónicos con los subalternos y/o alternos. Dado este rasgo, el discurso dramático juega el papel equivalente a los traductores bilingües de Lotman. Crea links entre diversos signos culturales, que se vinculan en una dinámica dialéctica. Estos significantes solo se actualizan

cuando los sujetos culturales los ponen en marcha. Así afirmamos que los textos dramáticos exigen y/o forman públicos dinámicos, analíticos, críticos.

Los textos dramáticos vistos desde la esfera de la semiótica cultural lotmaniana pueden integrar de manera simultánea modelos de pensamiento diversos; desde aquellos que la hegemonía avala hasta los que invisibiliza o censura, pasando por los que buscan posicionarse como formas alternas.

En esas fronteras semióticas y de la literatura, los planteamientos de Michel Foucault respecto al poder definieron el sendero del estudio del teatro de Moreno Arena, dado que en su obra podemos interpretar los dilemas humanos en los que se mueven sus personajes, a partir —en gran medida— de las relaciones de poder que establecen una dinámica dialéctica. Una de las declaraciones foucaultianas resultó central en nuestro trabajo: “es preciso considerar [al poder] más como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social que como una instancia negativa que tiene como función reprimir” (Fontana, 1999, p. 48).

Este filósofo analiza, como es conocido, el poder en relación con temas como la sexualidad, la locura, el saber, el racismo. Desde esta plataforma, en el estudio del poder en el teatro breve y mínimo del dramaturgo granadino, fuimos tras esas redes productivas del poder. No se trató de hallar verdades absolutas, ni de clasificar, por ejemplo, a los personajes entre los buenos y los malos. Fuimos tras la complejidad del ser humano.

A partir de ello, en esta investigación procuramos centrar la mirada en esos microscópicos poderes que se dinamizan en la vida cotidiana y que Moreno Arenas logra captar en sus obras hipertextuales. Partimos de la metodología propuesta por Foucault: “estudiar los cuerpos periféricos y múltiples, los cuerpos que los efectos de poder constituyen como sujetos”, desde lo marginal, el poder se estudia en orden ascendente: va del hombre común a las políticas de un Estado.

Michel Foucault propone estudiar los dispositivos, las estructuras del poder. Al señalar las tecnologías éste, acuña dos conceptos que en este trabajo fueron parte del hilo de Ariadna: la disciplina y la bio-política. La primera norma al individuo, la segunda a la

sociedad desde los mecanismos del Estado. La regulación del deseo y la sexualidad, la conceptualización del racismo y la xenofobia responden a las esferas a través de las cuales la hegemonía dominante impone su mentalidad y praxis. Dada la complejidad del tema fue necesario recurrir a un concepto teórico que permitiera entender por qué y cómo la dramaturgia de Moreno Arenas se presta para el desenmascaramiento del poder opresor y a la vez la enunciación de los micropoderes que se alían u oponen a la visión dominante en nuestro ahora.

La dramaturgia que nos ocupó la denominamos: hipertextual. Varios teóricos permitieron desplegar este concepto: Deleuze y Guattari, Benjamin, Landow, Aarseth, Vilariño y Abuín, Mijares y Galicia. Los conceptos de agenciamiento, rizoma, escritura nómada de Deleuze-Guattari nos permitieron visibilizar el juego semiótico al que invitan los textos de Moreno Arenas en su brevedad o mínimo espacio textual. Delimitamos los conceptos de hipertexto, literatura hipertextual para llegar a nuestra definición de dramaturgia hipertextual.

El hipertexto se distingue por favorecer los enlaces, los links entre los textos en el ciberespacio, de ahí que sea interactivo, no lineal, no secuencial. Landow parte del hipermedia (texto hipertextual que incorpora información visual, sonora, animación, entre otras formas de información (Apud. Vilariño y Abuín, 2006, p. 20)

Aarseth, siguiendo a Ted Nelson, destaca como rasgo central de la literatura hipertextual las figuras de la no linealidad; reconoce estructuras discursivas que favorecen la participación de un lector activo; aunado a ello, los rasgos de bifurcación, diversidad, discontinuidad, fragmentariedad, aleatoriedad (entre otros) como punto de partida, de llegada o intermedio de los textos, dependiendo del lugar en el que se sitúe el receptor. Distingue la aporía y la epifanía hipertextual como rasgos determinantes de esta literatura.

Landow ahonda en la categoría de literatura hipertextual, asumiendo el rol activo del receptor distingue su rasgo ergódico. La literatura hipertextual favorece, por los aspectos señalados, a la crítica literaria y al estudio de las formas culturales, un posicionamiento crítico del receptor.

El teatro breve e hipertextual, en los albores del siglo XXI. El estado del arte acerca de la dramaturgia breve y mínima arroja la polémica respecto a si estos textos corresponden a las exigencias del canon literario convencional y por tanto si deben ser estudiados como obras dramáticas o no. De acuerdo con López Mozo: “la historia del teatro breve en este siglo (XXI) acaba de empezar” (2011, p. 154). Virtudes Serrano anota: “el teatro [breve del siglo XXI se caracteriza por] ser espejo de la vida y costumbres y reflejo de los conflictos de los seres de su entorno” (2004, p. 24). Es evidente que la brevedad en la dramaturgia no excluye esta mirada introspectiva y social, dado que es posible que emerja en la literatura.

Las investigaciones en torno a la dramaturgia breve coinciden en señalar que su origen se remonta a los inicios de la literatura en lengua española (Morales y Marín, 2001; Carbajo, 2006; Serrano, 2004; Orozco, 2006; Huerta, 2008). Se considera que lo breve contemporáneo: “se basa en una situación, o en un momento íntimo, irreplicable y fundamental para el personaje” (Morales y Marín, 2001: p. 7). Autores como Juan Mayorga, Eduardo Quiles y José Moreno Arenas, entre otros cultivadores de esta forma teatral, coinciden en señalar que “para la creatividad no hay límites”, por lo cual sus obras son teatro porque son susceptibles de ser puestas en un escenario, espacio desde el cual logran entablar un diálogo con los espectadores.

Las categorías para nombrar la dramaturgia breve y mínima es amplia: minipiezas, teatro mínimo, pulgas dramáticas, nanoteatro, bonsáis teatrales, teatro del suspiro o teatro para gente con prisas, minipieza, miniescena, fogonazo dramático, pequeña escena. Con independencia de las nomenclaturas, coincidimos con la opinión de López Mozo: “la obra así planteada es, en definitiva, la suma de lo que el autor ha escrito y de lo que ha callado” (2012: en prensa).

Entre los recursos estilísticos de esta dramaturgia hay coincidencia en el uso del humor, la ironía, el sarcasmo, lo grotesco, esperpéntico, la elipsis, simultaneidad narrativa, la síntesis; los personajes suelen ser pocos, en ellos recae la responsabilidad de potenciar las semiosis de los textos; los espacios indeterminados al igual que el tiempo.

La dramaturgia actual española, breve y mínima, además de poseer modelos en autores como Beckett, Ionesco, Gómez de la Serna, Lorca se ve obligada por cuestiones

pragmáticas (de los ochenta en adelante) a renunciar a los grandes formatos, dadas las precarias condiciones en las que se inserta el arte dramático en las últimas décadas. Además, los procesos de recepción vigentes exigen la condensación de la información, dado los ritmos de vida modernos. Gutiérrez Carbajo (2011, 2013) propone revisar más que la extensión de los textos, sus estructuras discursivas (caracterización de los personajes, manejo del espacio, del tiempo, retórica discursiva, temáticas, uso de símbolos). La nómina de los autores que cultivan la brevedad es amplia.

López Mozo (2011) sugiere una escuela de teatro breve andaluza, por la emergencia de autores en esta línea. Ya Andrés Molinari (1994, 2001), Espejo Romero (2005), Cantero (2102) proponen esta posibilidad. La relación de dramaturgos es amplia; López Mozo destaca a José Moreno Arenas como es maestro de la brevedad.

La dramaturgia de Moreno Arenas inserta en este panorama, se halla inserta en los nuevos lenguajes y códigos hipertextuales. Sus rasgos frecuentes son: la no-linealidad, la bifurcación, lo diverso, lo discontinuo, lo fragmentario, lo aleatorio como punto de partida, de llegada y/o intermedio, en el que se sitúe el receptor, la experimentación. El hipertexto se caracteriza por *enlaces-flexibles* (Landow, 2009).

La dramaturgia hipertextual integra varios de los siguientes aspectos: personajes múltiples e intercambiables, la intertextualidad, lo polisémico, la multifocalidad, el perspectivismo, la cercanía con el videoclip, estructuras irradiantes, lo fractal, la teoría del caos, la teoría de la relatividad, la no linealidad temporal, la convención teatral, el dilema humano, la mínima anécdota, lenguajes hipertextuales.

La dramaturgia hipertextual exige y forma visiones críticas. El receptor —con independencia de la edad, género, orientación sexual, académica— al concluir la lectura/recepción de un espectáculo se lleva una tarea pendiente que podrá resolver. El teatro actual suele ir tras este sendero semiótico.

La transgresión, el teatro hipertextual. A partir del marco teórico que guía este trabajo destacamos: la producción del autor granadino se concentra en la última década en la escritura de obras breves y mínimas, las cuales rompen con el canon establecido de la extensión y por ende del desarrollo exhaustivo de las tres unidades aristotélicas. Los materiales didascálicos compilados en *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* del 2003 innovan en la dramaturgia actual, convirtiéndose estos materiales en uno de los sellos del

teatro de Moreno Arenas. La innovación, desde el conocimiento de la tradición literaria, otorga al autor un lugar en la historia de la literatura española actual. Al buscar el origen del llamado teatro mínimo, didascalecturas, pulgas dramáticas de Moreno Arenas nos hallamos con un interesante comentario de Sánchez Soto, de 1985:

Pero... ¿quién es José Moreno Arenas? (...) un incansable buscador de formas de expresión para la escena.

La característica que más me ha impresionado del teatro de Moreno Arenas es la capacidad de síntesis. Me atrevo a afirmar que *podría este dramaturgo escribir una obra de teatro* — con todo lo que lleva consigo— *en una página*. (1985: p. 10; el subrayado es mío).

La tendencia a refinar la escritura aparece varios años atrás en el autor, dando cuenta de un proceso intelectual que se fue depurando y consolidando. Méndez Moya destaca con oportunidad otro de los rasgos distintivos de estas obras: “*son molestas, si no dolorosas, por su mordedura o picotazos a determinadas mentalidades y posturas vitales*” (2001: p. 10; el subrayado es mío). Se refiere al uso del humor que frecuenta Moreno Arenas con la finalidad de ofrecer a sus receptores una mirada crítica de nuestro entorno.

La propuesta teatral del granadino responde al descubrimiento del autor por la síntesis, a través de la cercanía con la tradición literaria. Sus textos dialogan con el teatro clásico (Aristófanes), con la comedia de enredo española, con el teatro del absurdo (Ionesco, Beckett), con la otra generación del 27 (Mihura, Jardiel Poncela, Neville), con el teatro crítico de la década de los sesenta y setenta en España. Desde este conocimiento enuncia: “en mi teatro denuncio los abusos del poderoso, las corruptelas del político, las miserias del ciudadano medio” (Gabriele, 2009a: p. 276).

La posibilidad de estudiar el texto dramático y asistir a la representación de algunas de las obras de Moreno Arenas permitió explorar tanto los textos dramáticos como las puestas en escena. La mayor transgresión que identificamos en los textos de Moreno Arenas se refiere a la incorporación de los lenguajes hipertextuales a su obra. Esto favorece que transiten por la vía de lo plural, lo diverso, lo plurisignificativo. Ello permitió distinguir algunos elementos centrales en estos materiales:

- a) La polisemia y la intertextualidad: los textos de Moreno Arenas favorecen el dialogismo con el público, porque poseen una forma abierta que elementos como la intertextualidad potencian. En el proceso de resignificación del texto, ésta última orienta el juego de la interpretación (en el sentido de reescritura). Podemos referirnos a dos obras de Moreno Arenas. *La cantante* y *El progreso*, en las que el autor establece un link con *La cantante calva* de Ionesco y *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II* de Beckett.
- b) Los personajes múltiples e intercambiables. Se puede considerar que los protagonistas de Moreno Arenas son cada uno de ellos un rizoma; se distinguen por la posibilidad de permitir establecer *links* semióticos, acordes al horizonte de expectativas de los receptores. Dado que la mayoría carece de un nombre propio, se convierten en semas abiertos; cualquiera de nosotros puede ser o identificarse con ellos, ya que asumen nuestras dudas cartesianas.
- c) Estructuras irradiantes, fractales y del caos. Obras como *El accidente* (2009) ofrecen una multiplicidad de semas polifónicos que el receptor podría asociar entre ellos o con otros signos semióticos. Son entidades culturales que responden a un sistema de valores e intereses definidos por la hegemonía imperante; su participación denota una “relación de poder” en términos de Foucault. Las estructuras no arbóreas sino irradiantes, los fractales y el caos se entrelazan adquieren un filón analítico, lo que permite al receptor aguzar su percepción de la deixis que habita.
- d) La no-linealidad, ruptura de la convención teatral. El manejo no cronológico, no continuo del tiempo en el texto se torna uno de los elementos constantes de esta dramaturgia; su presencia no aparece marcada por las manecillas de un reloj, sino por la percepción, la subjetividad de los personajes. *La pena* (2009) al explorar la relación no tradicional entre la Madre y el Hijo, nos inserta en un texto ambiguo a partir de la no-linealidad, a la vez que nos exige crear la convención teatral, asumir como posible la realidad que se despliega en el texto o en el escenario como la virtual en la web.

- e) Mínima anécdota y dilema humano. Mijares denomina dilema humano a la: “acepción plural de duda filosófica, de pregunta auténtica que supone y admite diversidad de opciones” (2011). En los textos de *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (2003), se observan las pinceladas con las que el autor crea cada obra, carentes de antecedentes y consecuentes espacio temporales, argumentativos o de otra índole; corresponden a rizomas teatrales, a instantes en los que el dilema humano emerge, se demarca del todo para dialogar con quien elija este encuentro, esta cercanía de dudas, incertidumbre, caos; con quien esté dispuesto a enfrentarse con el reflejo de parte de su mismidad, desde la otredad encarnada en el escenario.
- f) La relativización. Partiendo de los postulados de la teoría de la relatividad de Einstein sabemos que al abordar el tema del punto de vista, todo depende del aquí y ahora de quien emite su opinión; cada cual cree ser dueño de la verdad con mayúsculas; cuando ésta se contrasta con la de otro u otros se aprecia su relativismo. En *El ménage à trois* (2010c), los personajes de Moreno Arenas participan en los códigos de la mentalidad hegemónica; aun cuando están marcados por esta ideología, encuentran la manera de subvertirla o de utilizarla a su favor.
- g) La interrelación de los textos a manera de constelaciones. El conjunto de los textos de este autor se asemejan a las arcadas que describe Benjamin en *El libro de los pasajes* (2005); cada texto se halla dentro de una arcada, ésta funciona como un principio relacionante; las conexiones se distinguen por su estructura sistémica, en donde la parte va unida al todo. Benjamín se halla en desacuerdo con la idea de un desarrollo lineal, progresivo; crea la imagen de la constelación para referirse a la relación entre elementos pasados con el presente y viceversa. La imagen del conjunto de la obra como constelación y/o mesetas, permite ver a cada texto-arcada-rizoma como el todo por la parte o la parte por el todo. Cada obra adquiere las posibilidades de una fuerza contenedora que el receptor pone en movimiento cuando arriba a ella. Los textos apuntan a relaciones bidimensionales; el autor interpreta su relación con el mundo y lo plasma en el

texto; éste se interpreta por el receptor en correspondencia con otros textos, porque establece una sinergia entre ellos. De forma semejante se interconectan los rizomas teatrales de José Moreno Arenas. Considérense textos como: *El Cuchitril a Las olas* o *El Safari*.

Constelaciones del poder, en el teatro hipertextual (I) y (II). Las relaciones de poder, en los términos enunciados arriba, guiaron su análisis en el ámbito político, patriarcal y en los medios de comunicación. Cada una de estas esferas semióticas, las definimos a partir de la recurrencia temática.

La tentación del poder político. Las obras hipertextuales de Moreno Arenas intersecan en deixis diversas, a la manera de las constelaciones de Benjamin, dando lugar al *ahora de la cognoscibilidad* (Walter, 2005: p. 15, las cursivas son nuestras). Algunas exploran el ejercicio del poder político hegemónico, desde las diversas perspectivas de quien lo: legisla, ejerce, ejecuta, acata, resiste, cuestiona... Estos materiales, vistos desde los aportes de Foucault, desenmascaran el ejercicio de las relaciones de poder. El receptor se podría cuestionar acerca del papel que juega en el ejercicio de los micro y macropoderes, desde las múltiples perspectivas que facilitan los textos en cuestión.

El corpus de este apartado, lo constituyen: *La tentación* (2009), *El retrete* (2009), *El accidente* (2009), *La pena* (2009), *La hipoteca* (2009), *La china* (2003), *El tren* (2003), *La tabla* (2001), *El abrigo-chaleco* (2010a), *El clarinete* (1998), *La paloma* (2006), *El fantasma* (2010d), *La playa* (2005b), *El problema* (2010b). Los personajes de Moreno Arenas no pertenecen al núcleo hegemónico de la semiosfera del poder; corresponden a los ámbitos periféricos; desde su deixis, calcan los mecanismos del poder central; a pesar de que, en relación con él, se hallan en condición desventajosa; no obstante, evitan cuestionar este rasgo, en la medida en que poseen los privilegios de su micropoder. Se distinguen por su capacidad camaleónica; para sobrevivir se adaptan a las circunstancias, son acomodaticios; estrategias que no exclusivas de estas figuras públicas; los que representan esta silueta se hallan sujetos a la los mecanismos de control, vigilancia y prohibiciones del poder de las que habla Foucault. Son individuos que van más allá de ser buenos o malos; a

partir de las circunstancias que atraviesan, analizan el abanico de posibilidades que tienen a su alcance y eligen el que se acomoda a sus intereses.

Estas obras permiten atisbar el “poder en sus extremidades, en sus confines últimos” (Foucault, 1980: p. 142), ámbito al que pertenecen los personajes morenienses. Aquellos que encarnan la figura del político poseen rasgos identitarios comunes, podrían pertenecer a la clase política de cualquier lugar del orbe. Los intereses económicos y el deseo de micropoder definen sus acciones y filosofías. Su figura se multiplica de un texto a otro, mediante los recursos del humor, la ironía, el sarcasmo, lo grotesco-esperpéntico, etc. Elementos retóricos que permiten, a la vez, desplegar las redes políticas del poder (Foucault, 1999: p. 283), desde una mirada no simplista o panfletaria, sino aguda de las circunstancias. Los textos que nos atañen muestran cómo el poder al ser perverso, instaaura el deseo en los sujetos que se hallan insertos en culturas que lo dinamizan acriticamente.

El poder patriarcal, desde las tecnologías del género. Los planteamientos teóricos de Foucault, de Teresa de Lauretis y Marcela Lagarde permitieron desarrollar este apartado. El teatro como discurso semiótico permite indagar en la construcción de las identidades sociales, en particular de lo femenino y lo masculino; suele denotar la contradicción de las mentalidades hegemónicas, a la vez, incorpora las relaciones de poder que se construyen entre quienes imponen sus privilegios y quienes los soportan. Las normas del Estado codifican los cuerpos individuales y sociales; estos actúan dependiendo de distintas marcas: raza, clase, edad, orientación sexual, género. Teresa de Lauretis, siguiendo las ideas de Foucault, construye el concepto tecnologías del género, con la intención de explicar cómo se dan los procesos de representación y de sujeción de las identidades femeninas por parte de las masculinidades hegemónicas, pero también cómo se ejercen los micropoderes de lo femenino, en un proceso dialéctico entre dichas fuerzas.

Si a las protagonistas femeninas del teatro hipertextual de Moreno Arenas nos referimos, apreciamos que responden a la estructura de esquemas vacíos que podrían contener a cualquiera que se identifique con el dilema que experimenta el personaje en cuestión, a partir de los mínimos elementos que los caracterizan. Varias son las obras que visitan esta problemática. Entre ellas: *La butaca* (2010a), *El corazón* (2010e), *El túnel*

(2009), *La pena* (2009), *El okupa* (2009), *La espinilla* (2006), *La bata* (2005), *La gata* (2003), *El fino* (*Tercera parte de Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*) (2001), *El robot* (1998).

Los personajes femeninos representados en los textos se hallan contenidos en su concepto de “héroes [heroínas] anónimos” de Moreno Arenas; seres que pueblan toda su obra. Estos materiales permiten adentrarse en el cerco de los prejuicios sociales respecto a las actividades domésticas y públicas que pueden desarrollar las mujeres.

El poder patriarcal, que busca los mecanismos de sujeción y control de lo femenino, se inserta en la vida cotidiana, en la cual lo grotesco convive con la posibilidad de formas de relaciones lúdicas, respetuosas, en donde prevalece el diálogo. No queda claro que opción eligen los personajes, pues como en el resto de la obra de Moreno Arenas lo que interesa es preguntarnos: ¿si fuese yo el hombre o la mujer de esta historia, si estuviera en sus zapatos, qué actitud tomaría y por qué? La feminidad, que los textos arenenses contienen, suele ser poco o nada tolerante, respetuosa, lúdica; o bien ocupa un papel subordinante y/o autoritario.

El poder de los medios de comunicación. Un tema central en las obras de Moreno Arenas se halla en el interés por el manejo de la información a través de los medios de comunicación y la recepción del mensaje. Varias de sus obras se ocupan de esta arcada del poder: *La noticia* (2003), *La televisión* (2003) y *El titular* (2005a) (*Trilogía mínima del cuarto poder*) así como *El fontanero* (2001), *El tranvía* (2001), *La sugerencia* (2001), *El chanquete* (2001). Los personajes de estos textos definen sus acciones e identidad, en gran medida, a través del discurso que la televisión, el radio o el periódico vierten.

Desde el manejo del humor crítico se muestra en los texto o el escenario la burda relación entre quien escribe una nota informativa, cómo la consigue y las repercusiones que esto conlleva. Anota Foucault el discurso es “aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del cual quiere uno adueñarse” (Foucault, 2010b: p. 15). No existen discursos neutros, las relaciones de poder se entrecruzan a partir de los intereses de quienes participan en el circuito de la comunicación. Esta premisa destaca en los textos de Moreno Arenas.

Los textos de Moreno Arenas incorporan como estrategia discursiva el rumor público para mostrar la dialéctica entre los hechos reales y los que construye discursivamente la gente, actos mediante los cuales se establecen relaciones de poder entre diversos actores públicos, casi todos en ellos ciudadanos comunes.

Estas obras posibilitan explorar cómo afecta a la gente en la vida cotidiana la información que aparece en un televisor o en un periódico o en un espectáculo o en el internet, etc.

Los personajes y situaciones, que recrean el teatro hipertextual arenenses, se mueven a partir de los valores consumistas asumidos por la sociedad contemporánea; se relativiza la acción, ante un cuadro cubista de esta índole, en donde el sistema hegemónico maquila información sin importar su origen y en donde la vida humana es prescindible. En *La noticia*, el reportero espeta al respetable: “¡No me miren así! ¡Si están listos para ir a comprar el periódico de la tarde y leer la nota!” Se define entonces la participación de todos ellos en un modelo de pensamiento y acción que transgrede el sistema de valores binario. Cada uno encuentra la forma de acomodarse en la frontera de estos dos mundos, de insertarse y escabullirse de ellos cuando está a punto de ser develado el origen de sus acciones. El pensamiento hegemónico es permanente. Frente a estas prácticas, el teatro de Moreno Arenas puede funcionar como un acto de esparcimiento y a la vez detonar para la reflexión, el razonamiento de las motivaciones que lleva a cada persona a tomar su individual decisión.

Eros (des)empoderado en el teatro hipertextual. El tercer milenio ofrece la posibilidad de visibilizar la diversidad en la interacción humana, acercándonos al hombre de a pie que muestra los heterogéneos y complejos vínculos que se establecen entre los sujetos sociales. La corporeidad juega un papel crucial en esta dinámica. Una de las formas en las que Moreno Arenas muestra estos mundos complejos, se materializa en sus textos en la *urgencia humana* del encuentro erótico; ante el fracaso de este deseo, los personajes recurren, en última instancia, a la erotización de lo inerte, ya sean máquinas expendedoras de cigarrillos y/o mujeres de celuloide.

En las obras del autor en las que se identifica el tratamiento explícito o implícito del erotismo *La espinilla* (1998); *La gata*, *El tropezón*, *El fontanero*, *Las gafas*, *La agenda*, *La cantante* (2003); *El currículum*, *El safari*, (2004); *La máquina* (2006), *El problema*, *El*

ménage à trois (2010), *Las olas* (2013). El eros que se desprende de las acciones desarrolladas en los textos se mueve en la esfera del desempoderamiento.

El dramaturgo granadino inserta en sus creaciones como tema, ya sea central o secundario, el erotismo. La cuestión es que el tratamiento que a la temática le da el autor de Albolote posee la peculiaridad de no llevarnos hacia un ámbito tradicional de Eros; los personajes que entablan un vínculo con la continuidad y discontinuidad en palabras de Bataille, suelen mantenerse en los márgenes, siempre ambiguos, de alcanzar el objeto del deseo que los mueve. Eros se ve aquí desplazado de su poder lúdico, de su juego de continuidad y discontinuidad desde la mentalidad de personajes marginales que pretenden sentar cátedra. En la dramaturgia de Moreno Arenas aparece un erotismo que se queda en menos que el erotismo del cuerpo, porque casi siempre perece en el intento. (*La agenda*)

Este inicio de siglo XXI condena el poder de Eros al olvido, entronándose la condición desventajosa de las personas en un aislamiento, en un entorno de soledad, de miseria en todos los sentidos, no sólo económica —que ya es decir bastante.

Las fronteras del racismo en el teatro crítico. En la dramaturgia que estudiamos identificamos otra temática significativa: el tratamiento de la migración, el racismo y la xenofobia. Los materiales de Moreno Arenas que permiten abordar el tema son: la *Trilogía mínima de "San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo"* [*El cuchitril* (2005b), *Las olas* (2013) y *El deseo* (2011c)], *La playa* (2005) y *El safari* (2004)].

Los aportes de Foucault en su *Genealogía del racismo* guían parte de estas observaciones, quien identifica el siglo XVII como un momento crucial para el concepto de fronteras geopolíticas. Los personajes de Moreno Arenas, poco o nada se cuidan de que su discurso sea o no políticamente correcto; su meta es obtener y/o mantener el micropoder acumulado; de ahí la posibilidad de estudiar a través de sus palabras y acciones el aspecto negativo del poder, desde los muñones de éste.

Sus protagonistas no van tras el consenso o el diálogo, quizá de ahí que gran parte de las obras del granadino estén bajo el formato del monólogo o incluso cuando hay un supuesto diálogo, cada uno de los personajes ejecuta una especie de monólogo, en este sentido beligerante al que se refiere Foucault.

Textos como *Las olas* se concentran en exponer la permisividad del racismo de Estado para negar, acabar, usar, explotar al *otro*. Llevan a la página o al escenario la cultura occidental y la contraponen con la no—cultura de quienes vienen de lejos en estado *bárbaro, salvaje* (los inmigrantes). Procuran mantener las fronteras del poder del Estado mediante la distancia que establecen con esos hombres y mujeres, que si bien *ensombrecen* el paisaje humano, permiten al europeo, a manera de espejo cóncavo, mirarse a sí mismos.

España se dibuja en su doble condición de expulsora y receptora de movimientos migratorios. Lugares tan simbólicos como el norte de África, Latinoamérica, el este de Asia o el norte de Europa coinciden en estos textos. *El cuchitril* se torna un texto emblemático en esta línea; demarca el espacio en donde la vida pierde toda dignidad, allí se acumula todo lo desechable. Romerito, el protagonista, pone en el escenario la punta del iceberg: los gitanos; mediante ellos la xenofobia. Los personajes de Moreno Arenas insisten en negar el racismo de Estado. Las obras parecieran insistir en preguntar: ¿Qué favorece la migración en estos términos? ¿Qué hace porosas las fronteras? ¿Cómo favorecer la interculturalidad?

Los españoles cuando les toca jugar el rol de migrantes, tal como lo expresa Romerito en *La playa*, se indignan ante el trato discriminante que reciben en Alemania en la década de los cincuenta en adelante. El miedo al diferente, a la otredad, a lo diverso marca la mentalidad del xenóbofo; ésta se incentiva por intereses económicos por parte de quienes detentan el poder hegemónico, se reproducen discursos y prácticas de discriminación mediante la información que difunden los medios masivos de comunicación. El racismo y la xenofobia se intersecan con otros tópicos abordados en este análisis como son la relación con el cuerpo, la sexualidad y el erotismo. *El safari* explora estos tópicos.

El poder del silencio del teatro mínimo. Los textos didascálicos como signos semióticos de Moreno Arenas, por los rasgos de hipertextualidad potencian sus significados en la representación teatral o en el de la actualización durante el acto de la lectura. La palabra “silenciada” lanza vínculos semióticos y alosemióticos en los términos de Lotman. Allí emerge su capacidad dialógica. La dramaturgia moreniense, como se aprecia, se torna una escritura compleja, tanto por su estructura como por su contenido. A pesar de la

ausencia de diálogos (o monólogos) estamos frente a un teatro ligado a la realidad; no es un mero divertimento lingüístico, contiene un fuerte compromiso de crítica social.

¿Y qué observa el autor en su entorno? Silencio, falta de diálogo, la ausencia de la palabra; tal vez adivina discursos entre los transeúntes que cabizbajos o alterados vociferan en las calles, pero que no escuchan, no hablan, no dialogan. Este es el signo del siglo XXI. En el autor granadino el silencio de la palabra se torna el pilar de la arquitectura de su propuesta dramática. El silencio —entendido como la palabra enunciada mediante los recursos de la corporeidad y gestualidad del actor, así como de los objetos, escenografía, iluminación, música, sonidos que acompañan la representación— se torna acuciante al referirse a un entorno *ruidoso*, caótico, sórdido. La falta de diálogo en el momento de la representación obliga al receptor a entrar en el juego de lo dicho y lo no dicho. No tiene opción: es imperioso ser copartícipe de la ficción. Esto implica una modelo epistémico cartesiano.

Recepción de los espectáculos: *Urgencias* y *Esto es lo que hay...* de (Teatre´ves Teatro). Una obra teatral despliega un sin número de opciones, de posibilidades de navegación en el receptor; cada obra de Moreno Arenas aparece en el escenario como una ventana polisémica; en la emergencia de un texto tras otro no es indispensable que exista una relación temática particular; los textos representados aparecen no de forma arbórea sino hipertextual; promueven la posibilidad en el receptor de análisis y reflexión en torno a los dilemas que sustentan los textos. *Urgencias* España, (Madrid, Granada, Albolote, Baza) 2011 y *Esto es lo que hay...* (Vendas Novas, Portugal), 2011 y Albolote, 2012.

Las obras de Moreno Arenas parten de esa “mínima anécdota”, que adquiere un carácter polisémico a partir del juego de interpretación que la recepción provoca en el lector o espectador mediante el uso del lenguaje teatral. Se produce una semejanza de manera virtual entre el corpus del teatro de Moreno Arenas con la estructura del hipertexto.

La representación es un acto multi-player cibernético. Allí convergen texto (A), representación (B) y recepción (C); no en un proceso lineal; la interacción fragmentada e irradiante la establece el receptor como el cibernauta. Él decide entrar a la convención teatral como lo hace al ciberespacio. El proceso semiótico posee múltiples senderos: A-B,

A-C, B-A, B-C, C-A y C-B; depende el camino que los receptores realicen entre una y otra meseta semiótica.

The perfect human (2009), *Urgencias* (2010) y *Esto es lo que hay...* (2011-2012) permiten explorar el teatro hipertextual en escena. La convención empieza para el receptor desde el momento en que decide ir al teatro. Una vez que el telón se abre, los dilemas aparecen en el orden que la directora ha elegido. Sin embargo, el receptor, no requiere para la comprensión de cada uno de los textos, tener el antecedente o el consecuente.

La puesta en escena de estos espectáculos ante públicos de distintas localidades y características provoca reacciones semejantes. A pesar de la ausencia de algunos de los elementos del teatro (escenografía, luces, efectos especiales, etc.), el interés que despierta a partir de la temática, el humor y la actuación suele ser inmediato. De tal manera que en una encuesta aplicada al concluir el evento teatral, jóvenes universitarios anotaban: nunca había ido al teatro, me sorprendí, en adelante iré.

Al analizar la respuesta del público en tres eventos de *Urgencias*; la pregunta que cabe es: ¿cómo dialoga el teatro hipertextual con el poder hegemónico?; ¿de qué manera logra comunicar su posicionamiento crítico con los asistentes a este espectáculo? La diversidad de los auditorios de *Urgencias* permite corroborar que los textos de Moreno Arenas al partir de un dilema humano ofrece la posibilidad de comunicar su intensidad a los receptores; cada obra se distingue por ser un nodo semiótico. Al ser textos no lineales, con finales abiertos, sorprendivos, fractales, polisémicos, que favorecen la intertextualidad y la intratextualidad son susceptibles de ser percibido en ellos, el carácter *urgente* que el receptor podría actualizar al leer entre líneas.

12.3 Futuras investigaciones

La dramaturgia de José Moreno Arenas al mantenerse en constante movimiento, por el trabajo literario y teatral del autor, requiere seguir siendo documentada. Si bien el estudio del poder, como categoría de análisis foucaultiana, fue productiva en este trabajo; hay vetas que requieren estudios amplios como el humor es esta dramaturgia, el análisis de las puestas en escena en España, Francia y EUA; la disertación de sus personajes subalternos

como sujetos críticos de las hegemonías. El teatro convencional del autor se halla a la espera de una investigación amplia.

La cala propuesta por López Mozo (2011) Molinari (1994, 2001), Espejo Romero (2005) y Cantero (2012) respecto a la dramaturgia andaluza se halla a la espera de estudiosos que la acometan en relación con otras regiones caracterizadas por diversos tipos de fronteras, en donde la pluralidad cultural prevalece.

13 Anexos

13.1 La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas¹⁸²

- **Susana Báez Ayala:** Como se dice en el teatro: tercera llamada, comenzamos. En principio, darles las buenas tardes a los que están aquí en la mesa acompañándonos y al público; ésta es la primera actividad de la excelente tarde que vamos a compartir dentro de las actividades del Acto de entrega de Premios del II Certamen de Teatro “Dramaturgo de José Moreno Arenas”. Hemos programado esta mesa redonda, que es verdaderamente de lujo por las personas que nos acompañan; la mesa la hemos titulado: “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas” y, para iniciar esta actividad quiero cederle la palabra a una de las personas que nos están acompañando, a Doña Marta Nieves Ballesteros, Concejala de Cultura del Ayuntamiento del Albolote; como todos saben, una de las principales impulsoras de la dramaturgia de Moreno Arenas y por supuesto del certamen que nos reúne esta tarde.
- **Marta Nieves Ballesteros:** Muchas gracias, buenas tardes y bienvenidos a todos los que estáis en el público y, sobre todo, a la mesa que compone esta tarde el debate sobre Pepe Moreno; en representación del Ayuntamiento, como Concejala de Cultura, deciros que es una satisfacción poder contar en este pueblo con un amigo, con un dramaturgo de la talla de José Moreno. La verdad que cuando surgió la idea de crear este certamen, fue complicado ponerlo en marcha porque teníamos demasiadas dudas. Le pusimos muchas ilusiones y, sobre todo, nosotros entendíamos que no podía ser que Pepe Moreno fuera conocido en toda España, y no sólo en ella, que ya su teatro se estuviera estudiando y traduciendo a otras lenguas y en Albolote no le tuviéramos un gesto y un reconocimiento.

¹⁸² Realizada el sábado 26 de marzo de 2011, en el Centro sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote, en el Acto de entrega de Premios del II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”. Presentación a cargo de Doña Marta Nieves Ballesteros, Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Albolote. Coordinada por: Susana Báez Ayala (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México). Intervienen: Carmen Ruiz-Mingorance (Directora y Actriz de la compañía Teatre´ves Teatro), Carmen Dólera (Directora y Actriz), Joan Llaneras (Actor), Manuel Delgado (Bucknell University, U.S.A.); Juan José Montijano Ruiz (Universidad de Granada) y José Moreno Arenas (dramaturgo). La videograbación estuvo a cargo de la Televisión de Albolote. Agradecemos aquí el apoyo de la Concejalía de Cultura de Albolote para la realización de estas actividades. La grabación se halla disponible en línea: <http://www.albolote.tv/tdplayer/> Al transcribir el debate hemos optado por la edición de estilo de la versión escrita, para darle mayor agilidad al diálogo. Agradecemos, también, el excelente trabajo de captura realizado por la Lic. Manal Kaddouri.

Surgió la idea de crear este certamen porque en Albolote ya tenemos otros reconocimientos consolidados, como es el *Premio de Poesía Joven “Antonio Carvajal”*¹⁸³; y, en esa línea, pensamos que podíamos crear otro concurso. Esta idea surge en el 2009, instituímos un certamen en dos modalidades: teatro mínimo y teatro breve; cuál fue la sorpresa que en ese primer año contamos con la participación de 23 jóvenes escritores, quienes empezaron a decir: “pues vamos a escribir teatro y lo vamos a mandar”. En el año 2010, y a pesar de la juventud de este certamen, hemos contado con 29 participantes y algunos de ellos ya no sólo de España, ya está el certamen pasando la frontera¹⁸⁴. Por lo tanto, la verdad es que nos sentimos profundamente orgullosos de que este evento, a pesar de su juventud, se vaya consolidando. Yo creo que el Ayuntamiento de Albolote ha hecho poco todavía por Pepe Moreno: porque vosotros que conocéis de su teatro, y sobretodo Susana Báez, que está haciendo una tesis, sabéis que es de gran renombre y de gran importancia.

Así, entonces, daros la bienvenida a todos a la Casa de la Cultura de Albolote; espero que la jornada que hoy empezamos termine con algo muy divertido, porque quienes ya nos conocemos, sabemos que Carmen Ruiz-Mingorance y su equipo hará alguna puesta en escena ya que tenemos la suerte de contar con actores de la talla de quien tenemos aquí en la mesa. También tenemos la suerte de contar con Carmen Dólera, directora y actriz; por lo tanto, pues yo cederos la palabra y de verdad daros la bienvenida. Espero que disfrutéis de esta mesa redonda, de esta charla-coloquio y deciros que en Albolote tenéis vuestra casa y que vamos a seguir apostando por la cultura y, en especial, por este teatro tan *indigesto*, tan sarcástico, y de tanta calidad como es el de nuestro amigo Pepe Moreno. Yo, la verdad, no soy tan objetiva porque me une a Pepe Moreno un cariño especial; pero, cuando voy conociendo más su teatro, más me va gustando; por lo tanto, de verdad deseamos que cada vez os guste más el teatro como a mí me está gustando, de la mano de Pepe Moreno. Muchas gracias.

- **SBA:** Muchas gracias Marta Nieves Ballesteros por estas palabras. Ahora abriremos la conversación; en principio, me gustaría hacer una breve presentación de quienes nos

¹⁸³ Este premio surge en 1998; va por su decimocuarta versión. Cfr. La página oficial: <http://www.hiperion.com/prbases.php?id=4>

¹⁸⁴ El *III Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”* ha cerrado su periodo de recepción de textos en junio del 2011, con más de cincuenta obras.

están acompañando y luego lanzar la pregunta para ver por dónde van los tiros y las opiniones que se generen aquí sobre un tema muy particular, que es el poder indigesto o la indigestión del poder en Pepe Moreno. Tenemos el gusto de contar en esta tarde con el Dr. Manuel Delgado; Manuel muchas gracias por acompañarnos, catedrático de Bucknell University, U.S.A., especialista en el teatro de los Siglos de Oro; ha trabajado ya bastante el teatro de Pepe Moreno y, además, participaste, Manuel, en la traducción de este último libro bilingüe de Moreno Arenas, que es *Dramatic Snippets: Pulgas Dramáticas* (2010).

- **Manuel Delgado:** entre bastidores¹⁸⁵.
- **SBA:** Entre bastidores, pero con mucho, mucho, esfuerzo y también fuiste una de las manos gestoras para ese viaje tan interesante, tan importante, que realizaron tanto José Moreno Arenas¹⁸⁶ como la Compañía Teatre´ves Teatro a Estados Unidos en el 2009; bienvenido a esta casa de palabras de Albolote. Luego quisiera referirme a la directora de teatro: Carmen Ruiz-Mingorance, a quien todos conocemos. Directora de la *Compañía Teatre´ves Teatro*, quien ha trabajado el teatro de José Moreno Arenas a partir del 2006, si es que no tengo mal mis notas. Bueno, en esta gira por los Estados Unidos Teatre´ves Teatro representó el espectáculo *The perfect human*¹⁸⁷ con gran éxito y ahora están trabajando la puesta en el escena de *¿...Y si nos dicen que nos vayamos*,

¹⁸⁵ Cfr. La referencia completa del volumen al final del texto.

¹⁸⁶ El programa de mano da cuenta de conferencias, lecturas dramatizadas por el propio autor y por parte de profesores y estudiantes de las universidades visitadas. En *Vaughan Literature Building de Bucknell University*: Conferencia de José Moreno Arenas sobre “Las pulgas dramáticas, teatro”; y estreno de “Trilogía mínima del mínimo teatro” (*Minimal Trilogy of the Minimal Theatre*), de José Moreno Arenas, a cargo de un grupo de estudiantes de Bucknell University, con dirección de Manuel Delgado y traducido al inglés por Alice J. Poust. (Pennsylvania, 26 de octubre); en Wright Campus Center de Austin College: Conferencia de José Moreno Arenas: “Teatro indigesto: humor, algo muy serio”; y la lectura dramatizada de la obra *El sueño*, de José Moreno Arenas, a cargo de un grupo de estudiantes de Austin College, con dirección de Lourdes Bueno (Texas, 30 de octubre). En Loyola University: Conferencia de José Moreno Arenas: “Granada (civilización y cultura de España)” y en Monroe Library de Loyola University: ponencia pública de José Moreno Arenas: “Teatro mínimo: pulgas dramáticas”; y lectura dramatizada de la “Trilogía mínima de la pícaro sonrisa”; de José Moreno Arenas, a cargo del propio autor (Texas, New Orleans, 2 de noviembre). Lectura dramatizada de la obra *The Parking Space*, de José Moreno Arenas, a cargo del grupo de estudiantes de Loyola University, con dirección de C. Patrick Gendusa y traducción al inglés de Eileen J. Doll (Texas, New Orleans, 3 de noviembre). En Hofstra University: conferencia de José Moreno Arenas: “El papel del público en el teatro indigesto”; y lectura dramatizada de una pieza breve de José Moreno Arenas a cargo del propio autor (New York, 11 de noviembre).

¹⁸⁷ El programa de mano informa que el espectáculo se realizó en Bucknell University (Pennsylvania, 26 de octubre); en el Auditorium de Latino Cultural Center, durante la celebración de la “Fourth Annual Dallas International Book Fair” y en Wynne Chapel de Austin College (Texas, del 29 al 31 de octubre); en Roussel Hall (Louisiana, 3 de noviembre); en Monroe Center de Hofstra University (New York, 11 de noviembre).

*vamos todos y nos vamos?*¹⁸⁸ ¿No, Carmen? Ya queremos ir a esto. Si mi permiten quisiera presentar al Dr. Juan José Montijano Ruiz, docente de la Universidad de Granada, en Baza, especialista en un tema maravilloso: el teatro de revista; autor de una docena de libros, es literal, y todavía en este año vendrán otros dos; entre los trabajos que podemos disfrutar del doctor Montijano están *6 vedettes 6. Apuntes biográficos de las reinas de la revista e Historia del teatro frívolo en España (1864-2010)*, ¿verdad, Juan José?

- **Juan José Montijano:** Así es.
- **SBA:** Por cierto este libro de *6 Vedettes 6* se va a presentar en Baza.
- **JJM:** el próximo jueves 7 de abril ¹⁸⁹.
- **SBA:** Quisiera también referirme, por supuesto, a la directora de teatro, actriz, mujer muy polifacética: Carmen Dólera; yo creo que no hay una palabra que pueda definirte, Carmen, por la diversidad de actividades: dramaturga ¿no?, una gran impulsora de cultura en Madrid; entre los textos que podríamos citar de tu trabajo dramático están: *Juguete macabro*, *Secreto de Estado* y, quizá habrá que destacar, el trabajo con el que participó en este II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”: *Tango de ausencia* (2011), el cual recibió un reconocimiento especial. Entonces, Carmen Dólera, bienvenida. Una gran impulsora y gestora del teatro de José Moreno Arenas en los espacios en donde tiene incidencia y vaya que Carmen que tiene muchos espacios por su trabajo, ¿no?
- **Carmen Dólera:** Muchas gracias.
- **SBA:** Gracias por estar aquí. También tenemos en esta mesa, el gusto de presentar al actor Joan Llaneras; no hay ni que hacer presentaciones protocolares; porque ahí atrás hay alguien que no se pierde ni un capítulo de la serie *Amar en tiempos revueltos*, en donde Llaneras personifica al cura don Senén; y, ahora mismo, ha habido un encuentro

¹⁸⁸ Esta es una de las piezas largas de José Moreno Arenas, publicada en el libro: *Teatro difícil... de digerir* (1998).

¹⁸⁹ Dentro de la actividad: I Semana de Teatro, del 4 al 9 de abril de 2011. Organizada por el Departamento de Lengua IES “Pedro Jiménez Montoya” y la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Baza, España.

con el teatro de José Moreno Arenas, a través de la obra *La playa* (2004), por ahí existen algunos planes o proyectos.

- **Joan Llaneras:** Que creo que ya no se va a llamar así.
- **SBA:** Ya no, ya tendrá...
- **JLI:** *Te vas a ver negro.*
- **SBA:** La mesa no podría ser lo que es en este momento si no contásemos con la presencia de José Moreno Arenas, personaje central para todos los que estamos aquí, para los que están de aquel lado; porque su trabajo, su entusiasmo, su entrega al teatro, nos ha permitido disfrutar lo que es la creación dramática; lo que es un buen texto dramático y lo que es la posibilidad de encontrarnos con el ser humano desde una postura crítica, analítica, llena de humor, como decía hace rato: un humor crítico, un humor sarcástico, irónico, que va siempre hacia un futuro, no hay una visión negra sino una de futuro que tenemos que buscar todos. Entonces, muchas gracias por estar aquí todos presentes.

Ahora vamos a lo que nos convoca: a las preguntas¹⁹⁰ que yo les he compartido antes. El tema central es ahondar en cuáles son aquellos elementos dentro del teatro de José Moreno Arenas que nos permiten demostrar o corroborar esta capacidad a través de sus personajes, de las acciones que desarrollan, en donde a los lectores o los receptores, a los espectadores cuando esto se llevan al teatro, las obras de Pepe Moreno nos da la oportunidad de reflexionar, de indagar nuestro o cualquier otro presente a partir del tema del poder. Entonces, será un gusto que cualquiera de ustedes comience el diálogo, así es que como no hay un orden, yo lo dejo abierto, para quien guste.

- **JLI:** A mí me gustaría felicitar la iniciativa de que se organice a un certamen con el nombre de un autor vivo, no de un cadáver, ¡qué no es poco!

¹⁹⁰ A los participantes se les enviaron las siguientes preguntas, con la idea de a partir de ellas iniciar el diálogo: 1. ¿De qué forma(s) cuestiona José Moreno Arenas las formas del poder hegemónico en su teatro mínimo y breve? 2. ¿Podría citar un fragmento de alguna de las obras del autor en donde se aprecie su opinión? 3. ¿Desea agregar algún otro comentario o ejemplo sobre la indigestión del poder en José Moreno Arenas? 4. A Joan Llaneras, le pedimos comentar y citar cómo se aborda esta temática en *La playa* de José Moreno Arenas. 5. José Moreno Arenas, ¿a qué te refieres cuando calificas tu teatro de políticamente incorrecto?

- **SBA:** Así es.
- **JLI:** Buena idea.
- **MNB:** Muchas gracias.
- **CD.:** Bueno, pues yo voy a lanzar por ahí.
- **SBA:** Muy bien, Carmen Dólera.
- **CD:** Cuando leí la obra de Pepe Moreno –a quien conozco desde hace muchos años, tengo la suerte de disfrutar de la amistad de José y de María¹⁹¹ desde hace tiempo–, me empezó a interesar el teatro de Pepe porque me importa la historia de las religiones. Cuando digo la historia de las religiones, respetando las creencias de todo el mundo, tendría que decir la historia de la iglesias y de los feligreses; es decir, cómo está en el teatro de Pepe presente esa crítica feroz a lo que es capaz de hacer el poder, en este caso el poder religioso, el poder de las diferentes iglesias y de esa feligresía, que no es nada más que la voz de su amo y cómo eso se separa de lo que sería el ideal de cualquier religión, creyentes o no, puede ser el hinduismo, el islamismo. Desde un punto de vista de los personajes de Pepe, a mí ellos siempre me dan pena, porque me veo siempre reflejada, ¿no?, en esa miseria; entonces, todos los personajes de Pepe me dan pena, aunque digan cosas que me molestan, me dan muchísima pena. Me gustaría también hablarlo ahora con vosotros, porque a mí me pasa; pero fundamentalmente ese es el punto de vista que a mí más me importa, y sobre todo por lo que estamos viviendo. Por ejemplo, en el texto de *La tentación* (2006) hay una disputa de un político con el diablo, y al final éste, digamos el concepto del diablo como el concepto del mal, en contraposición a cualquier tipo de Dios, como concepto del bien que está en nosotros mismos; [resulta sorprendente] cómo [José Moreno Arenas] en un momento determinado le da esa vuelta de tuerca que siempre le surge al final de sus obras y sale el diablo con el rabo entre las patas. ¡Nunca mejor dicho!, porque es mucho peor el político, ¿no?

Entonces, esa impostura del poder, muchas veces, dice la gente que estamos todos pensando que hay una estrategia fuera de la realidad. ¡No, no, la estrategia somos

¹⁹¹ María Dolores Rodríguez Huertas, esposa de Moreno Arenas. Primera lectora y crítica de las obras del autor.

nosotros mismos, la propia corrupción de cada uno! Yo creo que en ese sentido, a mí me hace reflexionar con una sonrisa, ahí queda; a mí me importa este texto en concreto. Yo digo este texto, me gustan todos, pero sobre todo cómo coge a este personaje, que es el más miserable, es el último eslabón de la cadena y es el que defiende con más pasión lo que le han vendido, y le pueden vender la Virgen de la Aguijón¹⁹². En este caso, ¿realmente de qué estamos hablando, de qué estamos hechos los seres humanos? ¿Hacia dónde vamos? ¿Cuál es nuestro objetivo final? ¿Qué es lo malo? ¿La religión? No. Según la lectura que yo hago, por favor, siempre respetuosa, lo malo no es la religión, lo malo son las iglesias, lo malo son los feligreses y los voceros. En ese sentido a mí me dan pena los personajes, porque me identifico con los voceros, en cualquier momento, todos hemos dicho: ¡Todos los políticos son corruptos! ¡Hombre, todos no! ¡Todos no! ¡No, no todos! No, no, yo no lo creo absolutamente porque... no lo creo; pero sí creo que los hay, en este caso.

- **JLI:** Mmmm... mmm... mmm... (con ironía).
- **MNB:** [En relación con la afirmación de C.D., respecto a que no todos los políticos son corruptos, pero que sí que los hay] No, no ningún comentario, si no vamos a ofendernos.
- **CD:** Todo el mundo, no. Sí, pero... por eso te digo [dirigiéndose a M.N.B.] que todos hemos sido voceros. En este sentido todos los personajes de Moreno Arenas son muy tiernos, porque tienen la parte absurda y la parte tierna que compartimos todos los seres humanos; entonces yo [dirigiéndose a J.M.A.], gracias por escribirme y por hacer que me conmueva.
- **JJM:** Carmen, si me permiten, quiero hablar de los personajes de Pepe Moreno en relación con Miguel Mihura¹⁹³; todos sus personajes son muy niños; quizá el personaje

¹⁹² Personaje que aparece además en otras obras: *La playa*, *Las vírgenes*, *El cuchitril*, *La residencia*.

¹⁹³ Cfr. “Apuntes sobre el humor de Mihura en el teatro de José Moreno Arenas”. Ponencia presentada por Juan José Montijano en el I Seminario Internacional de Teatro. Anatomía del Teatro Indigesto de José Moreno Arenas. Coordinado por Bucknell University, la Academia de las Buenas Letras de Granada, Asociación de Autores de Teatro, Ediciones Carena y la Diputación de Granada. Realizada en el Palacio de los Condes de Gabia, del 6 al 8 de junio del 2011 (Trabajos en prensa).

de José Moreno, en el caso de Pepico el Abandonado¹⁹⁴ tienen un amor maternal, que adolece precisamente de ese amor. Pero, en contrapunto a lo que estabas diciendo acerca de *La tentación*, al leerla, a mí me ha venido a la mente, y muchas veces lo he hablado con Pepe, el tema la generación comercial de los años cincuenta, del teatro. Y me ha recordado mucho a Carlos Llopis¹⁹⁵; esa generación burguesa, que intentaba burlarse de lo burlado, de esa crítica que hacía por debajo del poder y, ese poder, a mí me hizo reflexionar sobre lo siguiente: ¿por qué el poder indigesta?, ¿qué tiene el poder para hacernos reflexionar?, ¿todo el poder es corrupto?, ¿no es corrupto? Yo en este aspecto he traído aquí una obra, la que he trabajado de Pepe: *El safari* (2004). En ella, nosotros estamos viendo esa deshumanización de lo humano. Me imagino que todos habéis leído *El safari*, ¿no? Voy a comentar con brevedad de qué se trata el argumento: es una pareja que va a África, ¿de acuerdo?, en un todoterreno. El hombre comienza a hablar sobre el clima abrazador y la relación de pareja, etc. Y de buenas a primera se le aparecerá un nativo hambriento; este hombre intentará por todos los medios, ¿cómo lo explicaré para que lo entienda el público?, aprovecharse de esa situación, que dos personas que vienen de un país desarrollado, ¿de acuerdo?, le puedan proporcionar aquello que padece este país, en este caso es el hambre. Esa crítica que Pepe hace del mundo desarrollado, ¿de acuerdo?, que ostenta el poder y que luego finalmente seguirá ostentándolo, aún a pesar de la muerte de ese nativo, me hace reflexionar: ¿por qué, en la sociedad actual, ese poder que todos criticamos, con el que no estamos de acuerdo, ¿por qué compartimos este poder si tanto lo criticamos? ¿No?

- **JLI.** ¿Cómo lo compartimos?
- **JJM:** No lo compartimos, pero, quizá... mmm... acatamos, acatamos...
- **CD:** Disculpa, supongo que por miedo a la anarquía.

¹⁹⁴ Personaje protagónico de la obra: *Te puedes quedar con el cambio muñeca*. Texto que integra dos obras breves: *La máquina* y *El futuro*, en ambas el protagonista es este Pepico, el Abandonao.

¹⁹⁵ Madrid 1912-1970. Autor de obras como: *El amor en microscuro* (1966), *Diálogos de un hombre solo* (1964), *¿Qué hacemos con los hijos?: tragicomedia en tres actos* (1962), *Con la vida del otro: farsa en un prólogo y dos actos, el segundo dividido en dos cuadros* (1960), *El amor tiene su aquel* (1964), *Nosotros, ellas... y el duende* (1959). Además fue autor de libretos de Teatro de Revista: *La cuarta de A. Polo* (1951), *Oriente y accidente* (1952).

- **JJM:** A la anarquía...
- **CD:** Es decir, a veces uno prefiere –es mi opinión–, lo de: “Vivan las cadenas”, que todos conocemos. A veces uno piensa: me gustaría salir a la calle, me gustaría acabar con esto; pero y luego qué. Porque lo estamos viendo y lo tenemos tan cerca, ahora mismo en los países árabes¹⁹⁶. Y luego qué, ¿qué va pasar con estas revoluciones?, ¿qué va a pasar con las mujeres, por ejemplo?, ¿qué va a pasar con las mujeres en estas revoluciones? Porque lo bueno que tenemos con el teatro de Pepe es que los personajes dan una vuelta de tuerca; pero yo siempre digo que el bueno se salva, de alguna manera, lo salva. Por eso digo que a mí me conmueven, porque en el teatro de Pepe tenemos mujeres potentísimas que luego se quedan en nada. Ahí Carmen Ruiz-Mingorance nos puede hablar mucho mejor que conoce el texto [*El safari*]...
- **Carmen Ruiz-Mingorance:** No me hundas públicamente, Carmen.
- **CD:** Carmen, como directora, puede hablar mejor de este texto [*El safari*] que yo, puesto que la has hecho. No quería decir que fuera...
- **CR:** Sí, sí... ha sido una broma...
- **CD:** Luego te la guardo. Entonces, esa manera de tratar a los personajes femeninos, también que es un poco... por ejemplo, en este texto en concreto, ese mito que se va deshaciendo poco a poco. No sé a quién te referías [Juan José Montijano] cuando has dicho que no compartías del todo lo que he dicho porque me gustaría replicarte; pero creo que estabas de acuerdo.
- **JJM:** No, sí lo comparto; simplemente era un anexo de lo que estabas diciendo, del tema del teatro comercial de los años cincuenta, que lo veo mucho en los personajes de Pepe, lo de la humanidad y de la ternura sobre todo ¿no?
- **JJ:** Lo que iba comentar es que este mediodía hablando con Pepe me preguntaba –en su casa– ¿qué era exactamente la democracia? Democracia, de todos los regímenes políticos sin lugar a dudas es lo menos malo; pero no me diga usted que no está plagado

¹⁹⁶ Se refiere a la denominada primavera árabe.

de fisuras, por unos y otros, que hay que observar. Por ejemplo, imagínense que nosotros somos políticos y cada uno de nosotros tiene una idea distinta de lo que hay que hacer para que la sociedad avance; pues de todas las propuestas gana ella [señalando a Carmen Dólera] ¿Qué tengo que hacer yo? Fulminar todo lo que haga para decir: ¿veis como no era lo de ella y era lo de otro que no habéis escogido? Yo creo que lo normal en la oposición es decir: bueno, ¿qué necesitas de mí?, y colaborar. Sólo me opondré a lo que me resulte anti ético; pero creo que en España, para que este país funcione, deberíamos olvidarnos ya de izquierdas y de derechas. Porque esto ha cambiado desde que hay empresarios en las izquierdas y obreros en las derechas. Mejor llamarles progresistas y conservadores. Es decir, matrimonio homosexual que no existía y es un experimento social en España, es progresismo. ¿Qué tiene que hacer el conservador? ¡No, hombre, no! Si esto funciona como está, ¿para qué cambiarlo? Lo que funciona mejor no tocarlo; pero esto significa ser inmovilista. El progresista tiene que aventurarse a lo desconocido, pero lo que sí falta es la integridad moral de que si uno se equivoca, decir ‘lo siento, me he equivocado’. No echar la culpa al del frente. Porque lo que me duele en la política actual española, por lo menos, es que lo que escucho, no son propuestas de futuro, es ‘¡y tú más...!’ Puesto que los dos partidos han gobernado y no hay más posibilidad que estos dos partidos, me parece grave para la ciudadanía española, porque ésta no tiene conciencia; milita en los partidos con fanatismo. Y lo malo de la religión no es la fe sino es el fanatismo. Sin religión no existe ninguna cultura, no existe la cultura sin religión. Pero lo que sí es grave es cuando la fe –que yo al ser humano que tiene fe, en lo que sea, le respeto y mucho–, no consigue respetar al manipulador del que tiene fe ni al que tiene fe y la transforma en fanatismo y defiende que su verdad es la única y la verdadera, que es lo grave y es donde empiezan los conflictos. Ese supuesto Dios le dio un regalo al ser humano, que era el libre albedrío de echarle la culpa de todos los males de la humanidad: es una falacia humana. El libre albedrío, esa enorme diferencia que tiene que hacer el humano del bien y del mal (y, ahora, depende de su educación y de su cultura), el primer presupuesto creo que tiene que estar entregado a la educación, el primer gran presupuesto de un país desarrollado y que se quiera llamar culto a la educación, básicamente, y ya no digo más.

- **SB:** Bueno, pues tal vez de este lado de la mesa...
- **CR:** Yo hablaría básicamente, puesto que comparto los planteamientos de los compañeros, desde el punto de vista de la puesta en escena. Para una directora o director es muy importante en las obras de Pepe no llegar al texto y expresar el texto, sino llegar al subtexto. A veces el mensaje del poder está precisamente en el subtexto, porque, por ejemplo, en *La cantante* (2003) no hay texto alguno y ahí hay un poder de manipulación, hay un poder de imagen, el que estamos propiciando desde todos los poderes, desde todos los estamentos y eso se tiene que hacer llegar al público, porque no es fácil en el teatro de Pepe conseguir que el público se ría de su propia miseria; justamente en las obras que vamos a leer después: *El ménage à trois* y *El problema*¹⁹⁷, nos plantean leyes que decimos: ¿bueno, esto cómo puede ser? Por ejemplo, en *El problema* tienes una ley por un lado y otra ley por otro, que en un punto concreto se unen y a ver cuál de las dos es más absurda, ¿no? Estamos hablando de la última revisión que se ha hecho de la ley del aborto¹⁹⁸, cuando una menor de edad puede abortar con dieciséis años y lo único que tiene que hacer, si quiere, decírselo a la madre, pero no se puede fumar un cigarrillo en un lugar público¹⁹⁹. Entonces, cuando hay normas que van por aquí, van por allí... pero cuando las enfrenta una a la otra tenemos que ser capaces de reaccionar y decir: ¡pero, bueno, qué clase de tontería me están vendiendo! Porque a mí me parece que son cosas que no tienen mucho sentido ¿no?

¹⁹⁷ Lecturas dramatizada de las *Pulgas de hotel: El problema y El ménage à trois*, de José Moreno Arenas Reparto: Frank Anthony, Carol Mur, Carmen Hernández, José Antonio Díaz-Meco y Carmen Ruiz-Mingorance. Dirección: Carmen Ruiz-Mingorance; realizada en el Acto de entrega de Premios del II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”, realizado por la Concejalía de Cultura de Albolote en el Centro Sociocultural “Fernando de los Ríos”, de Albolote, el día 26 de marzo de 2011. Obras publicadas en la Revista *En sentido figurado*, de junio a agosto del 2010. <http://ensentidofigurado.com/>

¹⁹⁸ Cfr. *Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo*.

¹⁹⁹ Pero no puede comprar ni fumar un cigarrillo si es menor de dieciocho años. El apartado II. De la Ley 28/2005, de 26 de diciembre, de medidas sanitarias frente al tabaquismo y reguladora de la venta, el suministro, el consumo y la publicidad de los productos del tabaco, dice: “Se prohíbe vender o entregar a personas menores de dieciocho años productos del tabaco, así como cualquier otro producto que le imite e induzca a fumar. En particular, se prohíbe la venta de dulces, refrigerios, juguetes y otros objetos que tengan forma de productos del tabaco y puedan resultar atractivos para los menores. Igualmente, se prohíbe la venta de tabaco por personas menores de dieciocho años. En el empaquetado de los productos del tabaco deberá incluirse una referencia expresa a la prohibición de su venta a menores de dieciocho años”. <http://www.boe.es/boe/dias/2005/12/27/pdfs/A42241-42250.pdf>

- **JLI:** Perdona, pero creo que el poder lanza esas cortinas de humo, de intromisiones, considerando que la sociedad, toda su capacidad crítica la pone ahí, donde debe...
- **CR:** Yo creo que es una cortina de humo, un efecto de despiste para que la gente esté por otro derrotero y, en *El ménage à trois*, bueno la famosa Ley de paridad, que yo no entiendo muy bien por qué tenemos que poner a tonto y lista o a tonta y listo a la par, cuando a lo mejor hay más tontas que listos o viceversa. Entonces, ¿no lo entiendo!, ¿por qué tiene que ser un gobierno, un país entero de mujeres o entero de hombres o no tiene por qué ser?; desde mi punto de vista, y aquí [en *El ménage à trois*] lo deja bien claro y a la postre siempre deja [Moreno Arenas] esos finales abiertos que para que los directores son tan interesantes, donde...
- **CD:** Y tan comprometidos.
- **CR:** ¡Claro! Entonces son finales abiertos donde la responsabilidad como dicen: le lanzo la patata caliente al público, que el público piense lo que quiera. Ahora en *El ménage à trois*, el Policía que representa la ley, ¿participa de la Ley paritaria?, ¿se quita la chaqueta?, ¿me pongo la chaqueta?, ¿qué se quiere expresar con ese quita y pon de la chaqueta? O sea, que son muchísimas ramas, muchísimas vertientes las que se nos abren, creo que son las interesantes para que el público se dé cuenta de qué es lo que nos están vendiendo del poder, qué las instituciones, de qué nos están vendiendo la incultura; porque yo no pienso que haya cultura en este país. Y ahí es en donde tenemos nosotros, como directores, que hacer especial ahínco con nuestro trabajo, en desvelar eso.
- **CD:** A mí hay un texto en particular que yo dirigiré, ya sabemos que lo vamos a realizar [refiriéndose a Carmen Ruiz-Mingorance], que se llama *La gata* (2003), no tiene ni una sola palabra; pero me gusta en especial porque es una gata que sale, se arrima a una torre y la derriba.
- **SBA:** ¿Por qué no la lees Carmen?, si tenemos aquí *La gata*, muy pronta para ser leída.
- **CD:** No tiene texto es un acotación:

El escenario carece de decoración.

(En el centro, una torre inexpugnable. Aparece una gatita de pelo negro aterciopelado. Levantando su prepotente cola, roza su lomo una y otra vez en las estructuras de la torre. Ésta se desploma. Es el cadáver de un hombre. La gata, provocadora e “ingenua”, se dispone a abandonar el escenario. A punto de salir, su sombra se proyecta sobre el fondo, semejando la negra silueta de una mujer. ... Y sale. Ronroneo. Cae el telón). (Moreno, 2003: p. 37).

Como deja los finales abiertos y no sé ronronear, miau...

- **JLI:** Y en ese momento telón...
- **CD:** ¡Claro! Yo me refiero a este texto porque para mí hay dos, tres claves importantísimas: la gata como la seducción, la seducción del poder y la torre que somos todos; la torre se desploma, la torre es un hombre y lo que se proyecta en la sombra es una mujer. Para mí es un resumen de casi toda la obra [de Moreno Arenas]: la seducción; es decir, Pepe siempre te seduce: al principio, o casi en todas sus piezas; te seduce, te seduce como directora, te seduce como mujer de teatro, te seduce como actor. ¡No sabes cómo! ¡Joan [Llaneras] ha cogido unas cuantas [obras de José Moreno Arenas] y se las ha leído todas, al final quería leérselas: todas! ¡Quería venir y leer él solo, casi! ¡Porque nos hemos negado los demás! Pero te seduce como actor y eso es algo que es muy difícil; lo digo como escritora, como directora y como dramaturga: es muy difícil seducir al lector. Y te seduce desde aquí [señalando el corazón]. El problema es cómo haces esto que os he leído, cómo se pone en el escena: ¿pones una torre?, ¿se rompe la torre?, ¿aparece el muerto?, luego es una silueta, luego es una señora ¿y luego ronronea? ¿Qué quiero decir con esto?, que está contada toda su historia o parte de su historia literaria en esta acotación. ¡A ver quién da más por menos! O sea, se merece este homenaje, se merece este premio y se merece todos estos amigos que están aquí hoy, y esta Concejala [refiriéndose a Marta Nievas Ballesteros].
- **CR:** Yo quiero decir a colación de la lectura de *La gata*, que conocí a Pepe precisamente en una conferencia donde él (fui, bueno, porque de esas cosas que dicen ve ahí, que hay que ir, tuve que ir, no sabía a lo que iba con sinceridad) leyó la obra y el efecto de la seducción fue atroz e impactante y además sobre la marcha ¿no? Y yo me

quedé en este momento seducida y seducida sigo ¿no? Y fue precisamente con *La gata*, tan quería decir esto.

- **CD:** Y quiero expresar otra cosa: es un seductor de directoras. Y digo esto con mucha retranca, porque cuesta mucho más a llegar a dirigir cuando eres mujer de cuando eres hombre, mucho más por costumbre, ¿no? Fíjate que el teatro es uno de los sitios, de los pocos sitios donde las mujeres tienen la misma presencia que los hombres: menos en la dirección. Curiosamente ahora, porque cuando las compañías eran importantes, siempre eran de mujeres; siempre eran ellas las que guardan el dinero para hacer la siguiente obra y contratar a los actores: María Guerrero y tú Juan José Montijano podrías decir un montón...
- **JJM:** Uff... un montón.
- **CD:** Pero ahora la situación para las mujeres directoras es muy difícil. Yo tengo unas cuantas compañeras, ¡maravillosas directoras!, puedo citaros a mil y ocho al día... no se me ocurre ahora; pero el teatro de Pepe tiene algo muy atractivo para las mujeres, muy atractivo y a lo mejor es precisamente porque... eso maternal que has dicho tú antes y ahora te tiro la pelota [dirigiéndose a Juan José Montijano].
- **SBA:** Yo quería lanzarle la pregunta a los [otros participantes de la mesa]. El teatro de Pepe Moreno tiene una seducción particular para las mujeres. Yo como su lectora me encontré con Pepe Moreno un día en Sevilla y luego lo reencontré en Granada y la verdad que me he entusiasmado tanto con sus obras, que estoy día y noche pensando en él. ¡Yo creo que no hay ahora nadie que piense más en él que yo! Porque todos los días trato de entender: ¿qué hay detrás de estas obras? Leo el teatro mínimo que ha sido tu sello, junto con el otro teatro que escribes, Pepe. Y a mí me pasó lo que comentan las dos Carmenes: que empiezas a leer, parece un teatro como de humor, de divertimento, pero conforme lo lees, hay mazazos y mazazos que te van cayendo. Igual que tú, Carmen, me siento tan identificada con los personajes que leo en los textos, que me quiero meter abajo de la mesa, porque me llegan las pedradas, porque soy ser humano, porque formo parte de esta sociedad, porque participo en los mecanismos del poder, del

discurso, qué validamos, qué invalidamos, qué reconocemos, qué no, qué enseñamos, qué no enseñamos, en mi caso. Bueno yo quisiera preguntarle a algunos otros varones de la mesa: ¿cómo los impacta en la investigación y en la academia el teatro de José Moreno Arenas?, Manuel.

- **MD:** Bueno, gracias. Vamos a ver la extrema izquierda, aquí, lo que dice. Tenemos, yo creo, que uno de los eventos, Marta [Nievas], más importantes en Granada; unos de los más culturales. Creo que la Selección Española no fue tan cultural como el de hoy, así que Albolote se lleva. Yo, desde el primer momento que conocí y leí a Pepe, pues siempre me ha atraído; y claro, como cada uno tratamos de llevarlo al área que conocemos, yo lo conozco más o menos desde el Siglo de Oro, y es interesante. Yo trato de situar su actitud hacia el poder sobre todo con *El Lazarillo* y con el Cervantes de *El retablo de las maravillas* o el Miguel Mihura de *Tres sombreros de copa*. Y me podéis interrumpir cuando queráis. Quiero atar las palabras a las ideas o las ideas a las palabras; y, su postura no llega a la adoptada por el jesuita, estoy tratando de hacer la historia hacia el poder abusivo del jesuita Juan de Mariana ni por el dramaturgo Guillén de Castro, quienes defendieron el tiranicidio o la muerte en el Siglo de Oro. En su teatro [de JMA] los abusos del poder político no llevan la sangre al río, ni al trono, pues no trata de reyes ni de príncipes en sus obras, ni si quiera a los Ayuntamientos llega la sangre, calles o plazas actuales en los que sí pululan, por el contrario, que los políticos o los caciques corruptos, se califiquen a sí mismos de religiosos o no, y pienso en la religión de la que Carmen [Dólera] habló. Valga como ejemplo del político sin escrúpulos el [protagonista] de *La tentación*, que al igual que otro anticristo es tentado por un pobre demonio al que vence finalmente con argucias aún mayores (todo esto lo ha dicho Carmen [Dólera] muy bien), que las del gran tentador. Mientras el pobre diablo acaba derrotado y en mano de un equipo psiquiátrico, nuestro político lo suplanta al tiempo que exclama con orgullo, y aquí es donde viene el ataque que Pepe dirige a muchos políticos actuales: “lo que hoy no es más que una simple huerta de pimientos, lechugas, pepinos y tomates, mañana será una lujosísima urbanización de vivienda unifamiliares y mi cuenta corriente suma y sigue, es el progreso” (Moreno, 2006, p. 46).

Y pongo también como ejemplo *La paloma* (2006), en donde se combina magistralmente el esperpento y la picaresca para fabricar santos, milagros y supersticiones populares. Como Carmen decía, muy bien, la religión también; los mitos que nos creamos son una forma de poder a los que nos sometemos o que nos someten los que los usan, cuando leemos *La paloma*, nos vienen a la mente los bulderos y los clérigos corruptos de *El lazarillo*. Así como los alcaldes y los vecinos de *El retablo de las maravillas* de Cervantes, las ganancias logradas por Chanfalla y Chirinos por sus mentiras maravillosas o las del hipócrita buldero de *El Lazarillo*, que no son nada en comparación con la urbanización de viviendas y los grandes almacenes (el pobre Lázaro ni los curas no llegaban a eso, ahí en *El Lazarillo*) aquí ya es los hoteles, el balneario, el casino, el supermercado, las discotecas que piensan construir el concejal y el alcalde del municipio español o andaluz, los cuales se pasean por el escenario después de la muerte del recién canonizado Palomo el Santo, como si fueran los amos del mundo, y estoy citando: “es lo sumo del poder”, la corrupción absoluta. Finalmente, cuando se considera el poder no se suele tener en cuenta el poder religioso, sólo vamos al poder político; aquel puede corromperse más que el poder político, porque supuestamente es más sagrado, en cuanto puede abusar de la fe del pueblo sobre el que se erige para los logros personales. Y, pongo como ejemplo: *La residencia* (2006), cuyo protagonista octogenario, Romerito, es mayordomo de la Hermandad de Santa Marcha Romera a la Ermita de la Virgen del Agujón, pomposo título que acompaña a una religión superficial: la andaluza, y mucha de la española, a una fe formulista y externa (ahí es donde nos hemos sometido muchas veces y menudo poder tiránico el de la superstición, el de las formas en la religión), como ya repitieron en su tiempo Erasmo y cuantos reformadores fueron los que pretendieron hacer mejor la fe de los españoles. Como Erasmo, como Cervantes o como el autor de *El Lazarillo*, Moreno Arenas, y quiero insistir en eso, recurre a una fina y continua ironía: no mata a tiranos, no mata a políticos, deja al descubierto la avaricia y la ambición de los supuestos creyentes, de los supuestos buenos políticos, verdaderos casi que religiosos, busca pleitos empedernidos, que hacen a Dios a la medida de su bolsillo y que están siempre dispuestos a no ceder a lo que consideran sus derechos.

Ahora me gustaría relacionar cómo se puede ver el espacio, en el lugar de acción. Esto es muy interesante, es una cosa que he descubierto al tener que preparar algo para aquí. El lugar de la acción de las obras de Moreno Arenas que se enfrentan al poder para deconstruirlo, si se usa la palabra deconstruir, yo diría desconstruir o dejarlo al desnudo, como al famoso emperador de Hans Christian Andersen; no son los palacios reales, no vamos a los palacios, sino a los olivares, y cito la obra que tú [dirigiéndose a JMA] muy bien los dices, es decir el pueblo, las plazas, los olivares andaluces donde crece el esperpento de Valle Inclán, y ahí es donde dices en tu obra, ahí nace el esperpento. O recordando al gran Miguel Mihura, todos estos olivares son como el hotel de provincias donde conviven el poder y el absurdo. Yo creo que esto es lo que quería decir y por eso he preferido escribirlo, gracias.

SBA: A mí me parece que hay un elemento común que hemos detectado, los lectores o los directores, bueno todos lo que estamos aquí y muchos de los que están de aquel lado, ¿verdad?, somos personas que hemos dedicado horas a leer las obras de Pepe Moreno, porque nos comunican y nos mueven, nos obligan a una acción. Estoy pensando por ejemplo en la obra *La china* (2003), porque me parece que viene muy *ad hoc* pero lo que estamos conversando, toda esta cuestión de ¿quién carga con *la china*? Y *la china* como metáfora de lo que sea, pero en este caso de quién o quiénes son los responsables de este mundo corrupto, de este mundo absurdo, de este mundo donde leyes como las que tú citabas Carmen [Ruiz-Mingorance] del fumar o no fumar, de la capacidad de decisión sobre el cuerpo de cada mujer, en fin, pero que se contraponen, que no hay diálogo. No se trata de que no existan estas leyes o que no haya estas diferencias políticas, pero la cuestión es cuando el individuo, la sociedad o la institución pretende que el otro sea el responsable del equívoco y no asume la responsabilidad y compartirla o compartir la acción que va hacia una resolución. Por eso me parece que esta obra de *La china* viene como anillo al dedo, en este caso. Yo no me atrevo a leerla. Me gustaría que la leyera Pepe, si se anima ¿no?

JMA: Bueno es una pieza gestual, mínima, súper mínima, como la que se ha leído antes de *La gata*, de parte de Carmen Dólera, bueno:

ACTO ÚNICO

El escenario carece de decoración.

(Dos Actores forcejean; otros dos, atónitos, observan la pelea. El Actor 1º apuñala al actor 2º, que muere. El agresor, aturdido, no sabe qué hacer. Coge en brazos a una mujer de rasgos orientales que en ese momento acertaba a pasar por el lugar del crimen, la pone entre los brazos del Actor 3º y huye. Éste, aterrado y antes de salir corriendo, se la coloca al Actor 4º, que a su vez, baja del escenario, la echa sobre un Espectador y pone tierra de por medio. Aparece un Policía, que, tras descubrir el cadáver, sigue la huella del crimen. Detiene al Espectador, que, como le ha tocado la china, se la lleva a cuestas. Cae el telón.) (Moreno, 2003: p. 65).

- **SBA:** Bueno, en esta mesa quién se queda con *la china*. Es decir, ¿quién continua con la palabra? A Joan [Llaneras] lo vi con intención de comentar algo de lo que ha dicho Manuel [Delgado]...
- **JLI:** Yo no me puedo declarar conocedor de teatro de Pepe, sin embargo, sí me he entretenido esta noche y desde hace unos días, puesto que voy a interpretar un personaje de él, en conocerlo un poco más. La impresión que me ha dado es que es un aguijón un poco molesto para el poder, porque sí le critica con mucha recámara. Si es que parece muy sencillo, mas a poco que se piensen los conceptos que desarrolla el personaje hay más y la crítica también está en algo que aparece escrito hace unos cuantos siglos: *es más fácil ver la paja en el ojo ajeno, que la viga que uno lleva en el propio*. Es decir, que es muy fácil criticar sin tomar acción y él se mete con mucho de este comportamiento humano. No mete lío en todo, pero sí me di cuenta que bastante. Sí es muy severo con el poder, pide del espectador, creo que su intención es pellizcarles a ustedes para que tomen la acción; no vale con solo decir “Mira que buen humor tiene”, sino acción. Si les convence el concepto que lanza, hay que reaccionar para dirigirse a un sitio distinto que nos parece mejor, creo que él es un acicate pendiente para eso.
- **CD:** A mí se me ha quedado una pregunta pendiente, Juan José Montijano...
- **JJM:** Sí, la voy a contestar. Estaba buscando... porque he traído a colación a la mesa *El safari*, que me parece del todo oportuno por el tema de la relación hombre y mujer, con el tema del nativo; igual que Manuel [Delgado] si me permitís lo voy a leer, ¿de acuerdo?

El poder económico que ostenta la pareja hombre-mujer en *El safari* es sobrevalorado por la misma frente a las condiciones de miseria que representan al nativo, con quien se topan en su excursión. Los elementos enunciativos de estas disparidades económicas aparecen desde el primer momento; el hombre destaca las virtudes de su “todoterreno” y las confrontan con el entorno en el que se hallan y el clima abrazador que los agobia, ponderando así las ventajas del aire acondicionado del auto, la carrocería, el motor, los espejos, el maletero, etc., mientras que la mujer, aprovechando el enajenamiento del marido, se dedica todo el tiempo a intentar aprovechar las dotes sexuales del nativo, que centra la prominencia de su sexo. O sea tiene un buen miembro, entonces, ella intenta en todo momento aprovecharse de eso mientras el marido está asado de calor.

La obra destaca los prejuicios de la pareja y el apostamiento de su altruismo, la incapacidad de la comprensión de la otredad, el fingimiento de solidaridad humanitaria con las personas que padecen hambre. El humor y lo grotesco destacan la superficialidad del hombre y de la mujer. Si el “todoterreno” adquiere significado por lo anterior, una de las prendas de vestir de la mujer jugará un papel central en el desenlace: sus bragas. La mujer intenta seducir al nativo, éste aprovecha unas bragas de chocolate, se las quita y las devora en ese momento porque está muerto de hambre. La mujer, que esperaba en ese momento aprovecharse sexualmente de él, se queda frustrada. El hombre descubre que el nativo ha rayado la pintura de su maletero y entonces se enfurece, saca un rifle y lo mata. Esa es la presa que el *safari* evidentemente exige. De esta forma Pepe, Pepe Moreno Arenas, contrapuntea el poder económico de la pareja con la necesidad del nativo, el hambre perenne de éste con la frivolidad de aquéllos. La conclusión de los primermundistas, respecto a mantener las condiciones de miseria de la población africana, sustenta la idea de mantener los privilegios de los países pudientes; por tanto los personajes sostienen el *statu quo* inamovible, sin embargo el autor crea una propuesta dramaturgica políticamente incorrecta al caricaturizar a estos sujetos anti-humanistas que pululan hoy por hoy, mañana por mañana, pasado por el pasado, individuos, sociedades, gobiernos incapaces de renunciar a su ignorancia, más acuciados por las urgencias del consumismo y las satisfacciones carnales que por comprometerse con el propio bienestar social. Esto que apreciamos en

El safari, quizás, sea la pauta, el sello del autor granadino, en ese teatro indigesto; el malestar que provoca en los espectadores-lectores, con todo lo anteriormente expuesto, incomoda al receptor, obligándolo a una autoreflexión. Y quiero terminar esta pequeña exposición con el fragmento siguiente. Espero que responda a tu pregunta [dirigiéndose a Carmen Dólera] dice así:

Mujer.— Estas gentes, que, tradicionalmente, forman parte de la cultura del hambre, no deben recibir ayuda alguna para ser alimentadas. Al contrario, hay que trabajar sin descanso con el dinero de esas subvenciones para que el hambre no se pierda para siempre de estas zonas elegidas por el caprichoso halo espectral de la hambruna (Moreno, 2004, p. 132).

Es decir, que hay que seguir manteniendo el hambre para que los países primer mundistas sigan manteniéndose en este poder.

- **SBA:** Me parece que hemos abordado el tema del poder político, del poder en relación con las mujeres, ¿no?, como se ha externado aquí, cómo tanto los personajes femeninos que trata Pepe en su obra como la percepción que tienen las dos Carmenes que nos acompañan aquí, Carmen Dólera y Carmen Ruiz, en su lectura como directoras de teatro perciben muy bien esta cuestión. Sin embargo, a mí me gustaría preguntarles, lanzarles *la china*, a ver dónde cae ahora, con relación con otro tema que me parece muy interesante en el teatro de Pepe, que es abordar el cuarto poder, el poder de los medios de comunicación, de la palabra, de los periodistas; estoy pensando en este momento en la obra *La noticia*, ¿no? En donde nosotros vemos cómo el periodista está tan necesitado de tener una nota que dar al periódico que acaba comprándola, ¿verdad? Y acaba esto muy mal. Me voy a permitir leerla si les parece bien, para dar pie al diálogo y escuchar las opiniones de ustedes:

La noticia

Personajes
Periodista
Viandante

Acto único

El escenario carece de decoración.

(Un periodista llora a moco tendido. Desesperado, enseña su periódico que tiene todas las páginas en blanco, aparece un Viandante. Aquél, a quien se acaba de

ocurrir una “brillante” idea, le ofrece una pistola y un fajo de billetes. Éste, después de pensárselo, rechaza la oferta. El Periodista insiste: pistola y dos fajos de billetes. Otra negativa del Viandante. El Periodista no se da por vencido: pistola y tres fajos de billetes. Muy a su pesar, el Viandante acepta. Apretón de manos. El Viandante guarda el dinero en su bolsillo y después se pega un tiro. Muere. El Periodista es feliz. Enseña su periódico al público. Ya hay noticia, cae el telón.) (Moreno, 2003, p. 41).

Entonces, todas estas estrategias a las que recurren los medios de comunicación, los periodistas, para tener algo que decir, pero que obviamente nace de un mundo de corrupción, de engaño, de farsa. No sé, a mí me gustaría lanzar como decía hace rato *la china* y si ustedes quisieran comentar algo al respecto o sobre algún otro aspecto de la obra de Pepe Moreno ¿no?

- **JLI:** Con respecto al poder de los medios de comunicación, en mi opinión y desde hace tiempo, ya no es el cuarto poder: es el primero, porque hasta los presidentes de gobierno se inclinan ante el poder de los medios de comunicación. Incluso se preocupan de su físico más que los actores: “A ver, mi lado telegénico, por este lado no, la cámara aquí...”; es tremenda la parafernalia de los políticos o los presidentes de nuestro país enfrentándose en televisión. ¡Qué cosas hay que hacer para conformar el ego de unos y de otros, Santo Dios! ¡Parecen ellos los actores! ¡Claro que se les llama el teatro de la política! Por eso me interesa mucho, me encanta ver los debates en el congreso de los diputados, porque sólo conozco al político por cómo mira, por cómo habla y por cómo se mueve. Sólo entonces sé si habla con verdad o con mentira, se les nota muchísimo y lo que falta a la ciudadanía es observar al político. Yo pido listas abiertas, no listas cerradas, me gusta ser yo el que decide; pero no milito en ningún partido político. Me siento libre.
- **CD:** Bueno, yo creo que me voy a permitir a leer *La televisión*.
- **SBA:** ¡Ay!, éste es muy bueno, también en esta misma línea.
- **CD:** Como es de esta misma línea.

La televisión

Personajes

Actor

...Y la valiosa colaboración del público.

ACTO ÚNICO

El escenario carece de decoración.

(El Actor, en el centro del escenario, hace ímprobos esfuerzos para interpretar su papel, pero no puede. Está muy cansado. Tras larga lucha con los bostezos, derrotado, decide conectar un aparato de televisión. Programa de personajes sin oficio y sin otro beneficio que exprimir la fama. El público se olvida del Actor, que, feliz, se tumba y duerme. Cae el telón. El público protesta. A pesar de ello, el telón sigue abajo.) (Moreno, 2003, p. 53).

Está en la misma línea de la crítica a la prensa. Hay otra [obra]... un par más... que se podrían leer. Yo creo que, así a modo de conclusión personal, está claro que es un autor incómodo, incómodo con los abusos, incómodo con el poder, incómodo con los personajes deshonestos y lo que ocurre es que lo sirve en píldoras muy finas. Te puedes quedar. Y luego eso también, Carmen [Ruiz-Mingorance] nos lo puede decir, es muy difícil montar a Pepe.

- **CR:** Muy difícil...
- **CD:** Muy difícil, porque puedes caer en quedarte en esa superficie, que la lees y dices: bueno y qué. Entonces para montar bien el teatro de Pepe yo creo que hay que estudiar mucho: primero hay que leerse toda la obra, eso es seguro y luego hay que estudiar todos los referentes, que tú has hablado de los que hay en el teatro de Pepe, porque es evidente que están [dirigiéndose a Manuel Delgado], porque están los pillos. Nuestro país es un país de pillos, ya empezamos con el Lazarillo y podíamos seguir. Y, ahora lo que ocurre es que antes los pillos eran graciosos, ahora no tienen ninguna gracia. Pero esa tradición que va casi desde los comienzos de nuestro teatro: el teatro del Lope de Rueda, del teatro preloquista, de Joan de Timoneda, toda esa tradición de teatro de pillos, de personajes muy típicos ¿no?, como puede ser el Romerito, pero podría citar estos personajes típicos son muy del teatro anterior incluso a Lope de Vega, del teatro preloquista, cuando iba Lope de Rueda con su carro y Joan de Timoneda detrás cogiendo

las comedias, ¿no?, esos personajes que te pueden parecer... Bueno, pues, no deja de ser un señor que se va a la playa en este caso, o un señor que se va de safari, que parecen tan típicos o tan tópicos, realmente son terribles para ponerlos en el escena. Y para que el actor, en este caso Joan Llaneras ya ha leído unas cuantas [obras] y lo puede decir mejor que yo, el actor muchas veces se siente desvalido porque tiene esa doble lectura incluso, esa triple, incluso, esa cuarta lectura, que sí tú aboradas ese personaje desde la superficialidad desde luego no vas a llegar nunca al teatro de Pepe Moreno Arenas y yo creo que los que estamos aquí somos suficientes, los que estáis ahí [dirigiéndose al público], muchos también conocedores del teatro, sabemos que el teatro de Moreno Arenas no es un teatro para una lectura simplista. Entonces es muy conflictivo llevarle a escena y que el público en realidad se conmocione y no se quede en una lectura superficial, desde el punto de vista de directores es todo lo que tengo que decir.

- **MD:** Yo quisiera añadir también eso ahora que has mencionado otra vez a Cervantes, *El retablo de las maravillas*, que entonces, ¿cuál era el primero o el cuarto poder? Pues entonces eran los cómicos, siento decirlo en el sentido de las compañías.
- **CD:** Los voceros.
- **MD:** Es decir, que llegaban y manipulaban al pueblo: “¡Aquí tenéis estas maravillas...” Y el pueblo embobado. Hoy lo reemplazamos por televisión de cualquier nomenclatura y tenemos ahí como emboban al público, es decir, y él lo que Pepe creo que está también criticando a la televisión, a los medios y que todos nos damos cuenta y, sin embargo lo seguimos, lo creemos, con todo.
- **SBA:** Yo invitaría para que haya una última ronda de participación y vamos cerrando este rico dialogo, y no por falta de ideas o de puntos a debatir, sino porque se va acercando la segunda parte de esta tarde que nos convoca: la entrega de los premios. Bueno a Carmen [Ruiz-Mingorance] la veo ahí con el libro abierto...
- **CR:** Me ha pedido Juan José que lea *El fontanero* y no voy a desairar a un amigo.

- **JJM:** Aparece un periodista.
- **CR.:** Voy a leer:

El fontanero

PERSONAJES

Fontanero
Esposa
Periodista
...Y la valiosa colaboración del público.

ACTO ÚNICO

Una parada de autobús.

(Oscuro en el escenario. Por la puerta del fondo del patio de butacas aparece el Fontanero y su Esposa. Aquél delante de ella, trata de cubrirse en vano de los golpes que le propina con el bolso.)

Fontanero: ¡Que no, mujer...! ¡Que todo ha sido un malentendido...!

Esposa: ¿Un malentendido...?

(...Y le atiza un bolsazo en la cabeza.)

¡Y una mierda...!

(Tirándole una revista a la cara:)

¡Las fotos no mienten...!

Fontanero: ¿Cómo tengo que decirte que, al bajar de las escaleras del avión, me confundieron con este cantante famoso de rock...?

(Apurado, tratando de recordar:)

¿Cómo se llama...?

Esposa: Pero... ¿tú te crees que yo me chupo el dedo...? ¡Si no eres más que fontanero de la leche!

Fontanero: Pues así, de perfil...

Esposa: ¡Di la verdad, “follador de Brenes”...! ¡Esa pelandusca ha pasado la noche contigo en el hotel...!

(Con el bolso preparado para estampárselo en todo el morro:)

¿Por qué te obstinas en negarlo...? ¡Confíésalo de una vez...! ¡Total, si no va pasar nada del otro jueves...! ¡Nos divorciamos y en paz...!

(Señalando a la bragueta:)

¡Y no sé lo que habrá visto esa lagartona en ti...!

(Con la mirada fija en el mismo sitio, en tono despectivo y provocador:)

...Porque eso que llevas ahí colgando dista mucho de parecerse algo al “cipote de Archidona”...²⁰⁰ ¡Vamos que ni por asomo...!

(...Y suben al escenario. Iluminación. Se detienen en la parada de autobús.)

Fontanero: La casualidad quiso —¡mira tú por dónde!— que el fotógrafo, que también se confundió, estuviera allí y captara el momento.

Esposa: ¿Momento...? ¡Menudos momentos habrás pasado tú a mis espaldas, sinvergüenza...!

(Bolsazo)

...Y ahora —como si lo estuviera viendo— a presumir con los amigos del papel de semental por esos campos de Dios, ¿no...? La fama te va venir de perlas, ¿eh...? ¡Ni caída del cielo!

(Aparece un Periodista con la cara disfrazada, arroja algo al suelo delante del Fontanero.)

Fontanero: ¡Anda...! ¡Una estampita de la Virgen del Pompillo...!

(...Y se agacha para recogerla. El Periodista aprovecha la ocasión para arrimarse al trasero de aquél, al tiempo que pregunta:)

Periodista: ¿Es ésta la cola del autobús...?

(Un flash de una cámara de fotos deslumbra desde el fondo del patio de butacas. El PERIODISTA se quita el disfraz y con el pulgar de la mano derecha hacia arriba hace un gesto de satisfacción al fotógrafo, que se apresura a abandonar el teatro.)

Esposa: ¡Bisexual de mierda...! ¡Maricón de los cojones...!

(...Y le arrea de nuevo con el bolsazo.)

¡El caso es trabajar con el sector de la cañería!, ¿no...?

(Y echa correr tras el Fontanero soltando el bolso a derecha e izquierda. Desaparecen pasillo arriba entre exclamaciones de desahogo y mamporrazos mal dirigidos, algunos de los cuales alcanzan a más de un espectador. El Periodista, tras poner expresión de “esto es lo que hay” o

²⁰⁰ Cfr. La carta que envía Camilo José Cela a Alfonso Canales, el 3 de febrero de 1972. Consignado en, *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*. La sonrisa vertical, 1997, Barcelona. <http://www.trazegnies.arrakis.es/index28b.html>

“todos tenemos derechos a ganarnos la vida como sea”, dispara al público:)

Periodista: ¡No pongáis mala cara, joder...! ¡Si estáis deseando salir del teatro para comprar la revista y ver las fotos...!

(Arroja la máscara al público e inicia la marcha hacia un lateral. Cae el telón.) (Moreno, 2001, pp. 45-47).

- **JJM:** El cuarto poder.
- **SBA:** ¡O el primero!
- **JMA:** Yo... está bien que los demás hablen bien o mal de lo que uno hace, pero bueno, es la obligación. Yo voy a dar nada más que dos pinceladas. Me parece muy bien que haya aquí, pues bueno, ha habido pocos conflictos, ha habido más acuerdos que otra cosa, pero bueno han estado bien las cosas. Yo recuerdo bien cuando empecé a estudiar en la Facultad de Derecho que hubo un catedrático (a mí me ha influido mucho los primeros años de todo, en el colegio, en la facultad, a mí me han influido enormemente, se me han quedado muchas cosas grabadas que son lo que después ha hecho que yo pueda escribir teatro), pero me acuerdo que una de las cosas que me dijeron que no se me ha borrado nunca de la mente es refiriendo a todo tipo de poder es que el poder corrompe y el poder absoluto corrompe absolutamente. Entonces esto ya es un tema de debate, imagináros aquí el tiempo que nos podría llevar, pero lo que a mí en realidad me ha llevado a hacer teatro y además este tipo de teatro y sobre todo tratar de defendernos un poco del poder, ¿no?, porque el poder cuando coge las riendas hay poco menos que defenderse con lo primero que podamos. A mí me llamaron mucho la atención las palabras de José Ruibal (Pontevedra, 1925);²⁰¹ para mí no es solamente uno de los grandes autores que ha dado el teatro español sino que me parece que es un hombre de unas ideas increíbles. Él, más de una ocasión, además está escrito en algunos textos, ha venido diciendo que todo escritor debe mantener una actitud ética ante el público, ética en lo absoluto ante todo. Es decir, tú no puedes plasmar algo en un documento, en un papel, en una obra de teatro o en una novela y no reflejar en realidad ahí lo que tú

²⁰¹ Dramaturgo español, inicia su carrera creadora con *Los mendigos* en 1957. Se exilia en los últimos años del franquismo en Argentina, Estados Unidos y Uruguay.

quieres llevar al público; tú tienes que ser honesto con tu cometido, no solo el escritor sino cualquier otra profesión. El problema que él tenía es que al escribir lo que él quería hacer, tenía miedo de que tuviera que escribir contra el público pero no de una manera suave sino que incluso se pasara. Tenemos que recordar que el público es después quien te premia con el aplauso al final de la obra. ¿Cómo meterte con el público y esperar, además, el aplauso? Es un tanto difícil, hay que hacer ahí un esfuerzo de equilibrio, de saber hasta dónde puedes llegar a meterte con el público. Y con el tema de poder es igual, es decir a ver hasta dónde puede llevar, hasta dónde puedes tensar esa cuerda que el poder mismo no acabe contigo; tú tampoco te puedes convertir en un brazo del poder; es decir, el poder que puede tener el autor a la hora de dirigirse al público; es decir, podemos estar metiéndonos con el poder, pero a su vez podemos estar ejerciendo el poder contra el público, contra los espectadores y eso sería terrible. Es decir, estás pensando en que quieres criticar al poder y estás utilizando al poder que a ti te da la pluma, que te da el ordenador, que te da en definitiva tu texto para hacer ¿qué? Hay que tener mucho cuidado. Yo creo que hay que guardar un cierto equilibrio, pero a lo que no estoy nunca, nunca dispuesto, es a renunciar a esa ética. Yo tengo que decir las cosas al espectador, yo tengo que decir las cosas al público, al lector, pese a lo que pese; incluso a cualquier tipo de poder, a cualquier tipo de amiguismo, yo soy yo. Tengo que llevarlo para delante. Nada más, simple, muy simple.

- **JLI:** ¿Has conseguido alguna vez que el poder, a través del alfilerazo que tú le metes cambie?
- **JMA:** Yo, Joan, lo único que puedo decirte es que, a estas alturas de la vida, tengo muy buenos amigos y muy buenos enemigos.
- **MD:** Pepe, ¿cómo reacciona tu público? Es decir, Carmen, ¿cómo reacciona el público cuando le pones enfrente estos problemas?, ¿seguimos tan borregos como ante todo?, ¿se ilustra el público?, ¿creéis que el público se ilustra?, ¿que el público toma conciencia de lo que en verdad está padeciendo?

- **JMA:** Es que depende, Manuel, porque antes ha salido aquí el tema de las dificultades que entraña hacer un buen montaje con una obra de teatro mía. No todos los directores han entendido lo que yo pretendo con una obra de teatro en concreto. A mí, por ejemplo, de un teatro divertido pero muy serio a la vez, han hecho de él, por ejemplo, un sainete. Eso lo saben los que siguen mi teatro, otros no es que han hecho un sainete pero han salido por peteneras, han hecho otras cosas que no son en absoluto las que yo pretendo. Entonces, las reacciones del público lógicamente son distintas a las que yo pretendo, porque si una obra como *El safari*, que es una obra seria..., y tú lo sabes, la has leído y además has hecho ahí una serie de puntualizaciones con las que estoy de acuerdo. *El safari* se puede hacer un sainete perfectamente, cuando el negro se come las braguitas, ¡imagínate tú, que las braguitas de chocolate! Se puede jugar a divertir tan solo al público; yo creo que la misión no es divertir al público sino la de educarlo también. Entonces he salido satisfecho, evidentemente, de otros montajes, muy muy satisfecho. No puedo decir de todos. He salido muy satisfecho de otros montajes. Lógicamente, el público me ha salido algunas veces diciendo ¡joder, lo que dices!, ¡vaya pedrada que nos has soltado! De una manera cariñosa, ¿no? Es una cosa lógica. Yo creo que el acierto de mi teatro, para decirlo de alguna manera, es que divierte; puede divertir en una sala de teatro. Divierte y después lo deja caer, pero no pretendo tampoco dogmatizar y ahora lo vais a ver, por ejemplo, en unos de los textos que se van a leer, que lo ha citado antes Carmen [Ruiz-Mingorance]: *El ménage à trois*. No hay porque normar, es decir, hay que dejar los finales abiertos y que cada uno piense absolutamente lo que quiera. Yo lo único que hago es un planteamiento, hay un conflicto ahí, que es lo que necesita una buena obra de teatro: planteamiento, nudo y desenlace, su conflicto... ¡ahí está, ya hay una obra de teatro! Y ahora a llegar a un final. Yo no tengo por qué decir a nadie cómo tiene que actuar en este mundo, que cada uno haga lo que quiera, pero ahí está. Lo único que hago es que apago las luces antes para que no se sepa si se quita o no se quita la chaqueta el policía y nada más.
- **MNB:** Yo quería hacer una pequeña reflexión en relación a lo que se está hablando. A mí personalmente lo que más me llama la atención del teatro de José Moreno Arenas es cómo empieza con un teatro divertido y con humor y cómo luego termina

reflexionando. Yo creo que es lo más llamativo, porque podríamos haber entrado en un debate profundísimo; Joan Llaneras ha lanzado muchísimas ideas, de las cuales podemos estar hablando mucho: sobre la crítica al político, la crítica a la religión, pero yo creo que la valía del teatro de Pepe es que hace reflexionar sobre todos los tipos de poderes. Entonces, hace ver cómo la corrupción no sólo está en la política o como la política también puede estar en un cuarto poder y en los medios de comunicación. Lo más grande de su teatro es el poder de reflexionar y de llegar a conclusiones y, sobre todo, cómo llegas a un punto, cómo ves que el autor está detrás de todo eso, que hay un hombre que escribe con unos valores y una ética, que es lo que estabas diciendo, ¿no? Esa ética y esos valores pueden estar representadas de la forma más absurda en el político, en el alcalde que quiere llevarse el dinero, o bien en dos amigos que se encuentran y no son capaces de pararse a escucharse un segundo, en ese sentido a mí gusta mucho *El encuentro* (2001). Entonces, tenemos distintas formas de reflexionar con su teatro en cualquier ámbito, vosotros como directores o estudiosos, o yo como política; la verdad es que cuando yo me siento y veo la crítica al papel del político, pues me hace reflexionar. Yo creo que todos tenemos que pararnos a pensar un poco y hacer una autocrítica. Creo que llegar a eso, viendo un teatro de humor, merece no un certamen sino muchas más cosas.

- **JLI:** Te encaminas hacia la presidencia del gobierno.
- **MNB:** ¡No, no...! Yo tengo muchísimas cosas que hacer.
- **JLI:** Yo te pediría una cosa, por dignidad de la política, si te entrevistan en la televisión no consentas que se corte la conversación para anunciar publicidad. Si se presenta al presidente de gobierno hay audiencia, no hay necesidad de meter publicidad.
- **MNB:** Pero si me entrevistan a mí como Consejala de Cultura, no creo que...
- **SBA:** Yo quisiera pedirle a Joan Llaneras si puede leer después *Los antípodas*, porque me parece que tiene relación con esta cuestión de falta de diálogo y de desencuentro de todo tipo que de conflictos del poder. Bueno, Carmen o Pepe.

- **CD:** Yo quiero hacer una reflexión acerca de lo que has dicho tú. Yo creo que un escritor, como un director, como un actor o como un profesor de universidad, tiene que tener la ambición de hacer la mejor obra y la humildad suficiente para saber que a lo mejor en toda su vida la va entender uno. Y eso es todo lo que tenía que decir.
- **JMA:** Hay una cosa que sí me gustaría dejar muy clara. En una conversación que tuve con, lo conocéis todos, John Gabrielle (para mí uno de los grandes hispanistas que hay en Estados Unidos y como sabéis está estudiando mi obra), él me comentó, en cierta ocasión, y parte de esto está escrito, dijo que seguramente tu teatro perdurará mucho tiempo porque hablas o tratas en tu teatro del comportamiento humano, y, por suerte o por desgracia, el comportamiento humano permanece a través de los siglos, no varía apenas, es decir, el comportamiento es el mismo y eso va hacer que tu teatro perdure. El tema está en lo siguiente: yo realmente no me meto con los políticos, con la política, yo no me meto con la religión, lo de meterme es un decir; yo lo que hago es llevar a mi teatro al ser humano, y el ser humano es a veces con el disfraz de político ser corrupto, y con el disfraz de clérigo ser corrupto, y con el disfraz de fontanero ser corrupto y con el disfraz de... ser corrupto. Es decir, no son las profesiones lo que hacen corrupto al hombre. El mismo hombre parece ser que lleva algo innato, que cuando tiene un poder sobrehumano, un gran poder parece que perece ante el aguijón de la corrupción, ¿no? Ésa es la impresión que tengo, francamente me parece que la política es un arte noble, la religión no lo sé si será arte pero también será noble y muchas cosas también serán nobles, lo que ya no tengo yo tan seguro es si los seres humanos somos tan nobles.
- **MD:** Pepe, perdona, ¿quién tiene poder realmente?, ¿quién lo ostenta, sino un político? Perdón hay políticos muy honestos y los mitos que creamos religiosos; los profesores, por ejemplo, somos el último mono...
- **JMA:** No nos engañemos, Manuel, es el ser humano el que hace el uso de eso, es el ser humano quien hace el uso de la inquisición porque interesa implantar lo que sea y lo otro y lo otro; no sé, a unos les haces bien a otros les haces mal, yo tengo la impresión de que eso está en el ser humano, no está en las artes, lo pienso.

- **MD:** Perdona que vuelva. Yo no tengo tanto poder para corromperme construyendo esto y esto; entiendo tu punto, pero las ideas las encarnan ciertos individuos más que otros, o las corrupciones, porque unos no tenemos tanto poder para corrompernos. Perdón, es decir, el jefe religioso posiblemente se va corromper, las órdenes religiosas, como hoy hemos oído. Perdón, no quiero atacar a los jesuitas... es decir, pueden corromperse mucho más porque tienen poder.
- **JMA:** Pero Manuel, tú eres corruptible, lo que no sabemos es si estás en el sitio adecuado para que yo tenga que decirte que eres un corrupto.
- **MD:** Eso es, yo no tengo la oportunidad de ejercer el poder.
- **SBA:** Siempre le toca a uno, aquí, tener que poner el orden cuando no lo desea: como el tiempo se nos consume, decía yo hace rato que podríamos conversar este tema muy largamente, pero me gustaría que cerráramos esta presentación con la lectura de *Las antípodas*, porque en esta obra mínima me parece que Pepe logra muy bien dibujar está incapacidad de diálogo que tenemos los seres humanos y luego esa falta de concordancia que da pie a todo una serie de problemáticas que hemos ido anunciando, y con eso creo que podríamos cerrar muy bien.
- **JLI:** ¿Me permites, antes de todo esto, hacer una pequeña reflexión sobre el poder, sobre el poder que siento yo como actor cuando estoy encima del escenario? Sé que tengo un raro poder sobre ustedes cuando estoy encima del escenario y voy a intentar contárselos: son sus complejos y sus timideces; y, lo que me falta para que yo no tenga este poder es el rechazo del público cuando algo no le gusta y no el aplauso cuando algo no le gusta, con lo cual ustedes me permiten a mí que, yo ahora a este señor le escupo en un ojo. Y la reacción del 95% de los casos de este señor y de ustedes va a ser: je je je... y todo el ja ja ja... reírse. ¿Qué hay que hacer entonces? Escupirle en el otro, por tonto, pero corro un riesgo de un 5%, que es mínimo, que este señor en el primer escupitajo o simplemente con la acción se levante y me quiera meter una buena yoya. Y lo que yo no puedo hacer es el mal uso de mi poder, es decir: “¡Por favor policía desalojen a este señor que interrumpe el espectáculo! ¡Ah!”, pero si noto este poder por

carencia de ustedes, es decir, a mí me gusta como actor puesto que a ustedes mi dirijo, que si me dirijo mal me lo hagan saber por un buen pateo o un fuera o no lo hace usted bien. Es decir, no con un aplauso tímido, diciendo: “¡Que mierda de espectáculo, que cena nos hemos perdido!” No hagan eso por favor, a ustedes me dirijo y no a un crítico que siempre es la opinión de un señor. Vamos a la lectura:

Las antípodas

PERSONAJE

ACTOR

ACTO ÚNICO

El escenario carece de decoración.

(Aparece un ACTOR andando con las manos. Así, con los pies hacia arriba, recorre el escenario con soltura. Se detiene en el centro. Mira fijamente al público. Contrariado se pone de pie. Se encoge de hombros con gesto de desaprobación y de no entender el comportamiento de los espectadores. Mueca de desprecio. Apoyándose de nuevo tan sólo en sus manos, inicia el mutis. Cae el telón. ¡Perdón...! Sube el telón.) (Moreno, 2003, p. 55).

- **SBA:** Con este final abierto, como siempre, los invitamos al diálogo con la obra de José Moreno Arenas. Agradecemos a la Consejalía de Cultura de Albolote, a Marta Nievas Ballesteros, particularmente, la gentileza de abrir este espacio, de crear esta mesa y a Manuel Delgado, a Carmen Ruiz-Mingorance, a Juan José Montijano Ruiz, a Carmen Dólera, a Joan Llaneras y, por supuesto, a Pepe Moreno y a ustedes, el haber compartido este rato de diálogo, de encuentro. Ahora podemos pasar a la siguiente parte de la tarde que de verdad va ser de lujo, muchas gracias a todos.

13.1.1 Programa del Acto de premiación del II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”

ACTO DE ENTREGA DE PREMIOS

del

II Certamen de Teatro

“Dramaturgo José Moreno Arenas”

PROGRAMA

Mesa Redonda

“La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”

Albolote, Granada, 26 de marzo, 2011.

13.1.2 Propuesta de diálogo

La dramaturgia de José Moreno Arenas se distingue, en particular, por una mirada crítica del entorno contemporáneo; su poética, enunciada, en el ensayo “Bacanal y orgía del okupa teatral” lo enuncia con nitidez: “Concibo el teatro como una bacanal del inconformismo, la provocación y el desenmascaramiento” (Moreno, 2003, p. 80).

Al dramaturgo granadino le interesa crear su teatro para provocar una desestabilización en el receptor del mismo; su objetivo va más allá de entretener o divertir; ya lo ha dicho Sánchez Trigueros, los textos de Moreno Arenas se distinguen por su “humor, inteligencia, sutileza crítica y agudeza de observación del mundo contemporáneo.” De tal forma que “quizá por eso moleste un poco, quizás por eso “indigeste”.

Las temáticas que aborda el autor dialogan con la compleja realidad del hoy, del ayer y del mañana. Es decir, sugieren la necesidad de que cada sociedad, en su propio contexto se replantee sus bases filosóficas y sociales de interacción humana. De ahí, que en sus obras haya un fuerte cuestionamiento tanto a lo establecido como a lo que se va dictando como norma social.

Lo anterior nos encauza hacia el funcionamiento de las estrategias del poder hegemónico frente a los poderes subalternos o alternos que se confrontan en el espacio textual. Por ello, los postulados de Michel Foucault resultan pertinentes para “desenmascarar al poder” en la dramaturgia de Moreno Arenas. Entendiendo que el filósofo propone indagar en los mecanismos del ejercicio del poder vertical, autoritario, monológico para su desestructuración en todas las formas en que éste se entrona. Iuri M. Lotman, por su parte se ocupa de estudiar las estructuras semióticas y alosemióticas de la cultura, y también permite ahondar en la propuesta crítica de Moreno Arenas, quien suele focalizar prácticas sociales desde el humor, la ironía, lo grotesco, para provocar la reflexión, como decíamos arriba.

Por lo anterior será de particular interés y riqueza el presente “Coloquio: La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas.” En el que contamos con la participación de expertos en la obra del autor: ya sean sus investigadores o sus difusores teatrales.

13.1.3 Participantes

Dr. Manuel Delgado. Catedrático de Buckell University. Especialista en teatro de los Siglos de Oro. Estudiante del teatro de José Moreno Arenas y uno de los promotores de la gira realizada por el autor y la Compañía *Teatre´ves Teatro* a diversas Universidades de EUA en el 2009. Entre los aportes al teatro del granadino se encuentra su colaboración en la traducción de las “pulgas dramáticas” al inglés por parte de Alice J. Poust, publicadas en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*. Editorial Gestos, 2010.

Dr. Juan José Montijano Ruiz. Docente de la Universidad de Granada en Baza. Especialista en el teatro de revista español. Autor de una docena de libros referentes al tema. Algunos de los títulos son: *6 VEDETTES 6. Apuntes biográficos de las reinas de la revista e Historia del teatro frívolo en España 1864-2010*. Ahora realiza un estudio entre la obra de José Moreno Arenas y Miguel Mihura.

Carmen Ruiz-Mingorance. Directora de la Compañía *Teatre´ves Teatro*. Grupo fundado en el 2003. Sus integrantes poseen una larga experiencia en otros grupos anteriores. Del 2006 a la fecha han realizado diversas lecturas dramáticas y puestas en escena del teatro de José Moreno Arenas. El espectáculo *The perfect human* se representó en Granada en el 2009, y a finales de ese año por las ciudades de Lewisburg, Dallas, Sherman, Nueva Orleans y Nueva York. Ahora preparan la representación de *¿...Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos*, de José Moreno Arenas.

Carmen Dólera. Dramaturga, actriz y directora de teatro. Posee entre sus haberes una sólida formación tanto literaria como musical; el tango y la ópera son pasiones de la autora. Entre sus obras podemos citar: *Juguete macabro* y *Secreto de Estado*. Cabe destacar su participación en el II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”, en el que

obtuvo un Accésit por su obra: *Tango de ausencia*. Tiene varios proyectos para representar la dramaturgia de Moreno Arenas en Madrid.

Joan Llaneras. Actor. A partir de 1969, año de su debut en la serie *Vivir para ver*, ha desarrollado su actividad en teatro, cine y televisión. Actuó en *Las locuras de Don Quijote* dirigida por Rafael Alcázar. En la serie *Amar en tiempos revueltos* da vida al personaje del cura Don Senén. Entre sus actividades actuales estudia el texto *La playa* de José Moreno Arenas.

Dña. Marta Nieves Ballesteros. Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Albolote. Una de las principales impulsoras de la dramaturgia de Moreno Arenas y del Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”.

José Moreno Arenas. Autor teatral, sus inicios datan desde 1971 a la fecha; cuatro décadas dedicadas a pensar y hacer teatro dibujan con creces al dramaturgo. Su teatro es editado, leído, representado y estudiado a nivel internacional. La habilidad del autor para el género del teatro mínimo le ha ganado ya un lugar en la historia del teatro español contemporáneo. El Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas” alude a la consolidación de su trabajo creativo. Los dos últimos libros del autor: *Dramatics Snippets /Pulgas Dramáticas*. Gestos, 2010 y *Trilogías indigestas III*. Editorial Alhulia, 2010.

Mtra. Susana Báez Ayala. Profesora de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Doctoranda de Teoría de la Literatura y las Artes y Literatura Comparada. La investigación que realiza para obtener el grado de doctora se titula: “Desenmascarando al poder en el teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas” bajo la dirección del Dr. Antonio Sánchez Trigueros, la Dra. María José Sánchez Montes y el Dr. Enrique Mijares Verdín.

13.2 El poder crítico del teatro hipertextual de José Moreno Arenas. Entrevista realizada por Susana Leticia Báez Ayala²⁰²

La dramaturgia española contemporánea cruza el lumbral entre siglos con una valiosa pluralidad, tanto en su escritura como en la experiencia teatral. Una de las vertientes que más caudal llevan en el teatro son el breve y el mínimo. Entre los autores más representativos, España cuenta con la presencia del granadino José Moreno Arenas, dramaturgo en plena madurez, quien nace en 1954.

Su primera obra *La mano* (1970) y la última, *Las olas* (2013) —aún inédita— dan cuenta de la consagración de una vida en la dramaturgia. A lo largo de cuatro décadas, Moreno Arenas, ha vivido en el teatro: leyéndolo, escribiéndolo, viéndolo en escena, conversando con *deixis* superpuestas entrelazadas. Su trabajo le ha hecho merecedor de prestigiosos reconocimientos y la creación en el 2008 del Certamen de Teatro: Dramaturgo José Moreno Arenas, en que continúa celebrándose hasta la fecha. Además, obtuvo el Premio Andaluz de Teatro Breve en el 2000, por el conjunto de su obra; el Premio Rafael Guerrero de Teatro Mínimo, en el 1999 y 2000, entre otros. Todo ello muestra el valor de su trayectoria teatral.

La dramaturgia del autor de Albolote ha sido editada y representada en diferentes sitios de España y fuera de la península. En el 2009 realiza una gira por diversas universidades de Estados Unidos de América, donde tanto académicos como estudiantes acogen su teatro. A raíz de este viaje se publica en el 2010 la edición bilingüe *Dramatic snippets / Pulgas dramáticas*, por la editorial Gestos.

Asimismo, la traducción del teatro de José Moreno Arenas, le ha permitido cruzar las fronteras de la lengua divulgado sus textos en inglés, francés, catalán, portugués, árabe y ruso. Entre los aportes de su dramaturgia, el autor granadino impulsa la edición del teatro breve en *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*. A partir del 2004 es miembro de la Academia de Buenas Letras de Granada. Otra área suya es la narrativa de viajes, sus libros acerca de Grecia, Lisboa y la Alhambra son una muestra de ello. Un

²⁰² El encuentro se realizó el 15 de diciembre de 2011, en el Parque Guaynabo, de Albolote (Granada). La entrevista se emitió por TV Albolote, el día 16 de febrero de 2012. La actividad se realizó con el apoyo de la Televisión del Ayuntamiento de Albolote, en Granada, España; agradecemos su colaboración.

sendero aún no revisado, sus ensayos sobre teatro. Mientras que para Jerónimo López Mozo (2011), “Moreno Arenas es el maestro de lo mínimo”, John P. Gabriele (2009) escribe que es el creador irrefutable de la mini pieza.

La dramaturgia convencional convive tanto con su creación breve como con la mínima. De los tres ríos de este manantial llamado José Moreno Arenas, aquí interesa centrarnos en el último. En casi medio centenar de obras ofrece un corpus ya reconocido internacionalmente. Desde *El tranvía* (1980) hasta *Las olas* (2013), el autor da a sus lectores-espectadores un teatro singular. La exquisita filigrana de la estructura textual y la mirada crítica que subyace en los textos entregan a los receptores del texto o del espectáculo teatral un discurso reflexivo y lúdico.

Moreno Arenas se concentra en crear un teatro que integre su mirada estética pero también ética de la sociedad que lo rodea, de allí que algunos investigadores denominen sus aportes como “un teatro de humor inteligente”, en palabras de Antonio Sánchez Trigueros; también, “un teatro para digerir y reflexionar”, en opinión de John P. Gabriele.

Entre las inquietudes de José Moreno Arenas hay un interés que él denomina “declaración de intenciones”: “Concibo el teatro, como una bacanal del inconformismo, la provocación y el desenmascaramiento”.

Siendo muchas de sus obras textos menores a un folio, contienen una fuerza demoledora en relación al desenmascaramiento de los dobles discursos de las sociedades, sean cuales sean éstas. Uno de los aportes centrales lo identificamos en la capacidad del dramaturgo para colocar la punta en la llaga de la hipocresía social. Sus personajes, seres anónimos la mayoría, representan la capacidad humana para crear redes sociales basadas en una ética, en una filosofía humanista y comprometida con la sociedad. El autor recrea en sus obras mínimas, a veces, incluso sin palabras, el monologismo en que se haya inserta la sociedad del siglo XXI. Refleja a la vez una constante desde el origen de la especie humana, que traspasa tiempos y espacios, razas, clases, edades y géneros, el autor reflexiona respecto al deseo de poder que mueve a las personas; aborda el tema tanto en relación con la subordinación, la discriminación y la explotación del hombre por el hombre, como el interés que se gesta en los individuos por ocupar el espacio, no de la autoridad, sino del autoritarismo, la arbitrariedad social, el deseo de obtener el poder y mantenerlo, es uno de los motores centrales de los personajes que desfilan por la pluma del dramaturgo

granadino. A continuación José Moreno Arenas, sus reflexiones, sus opiniones acerca del teatro. José Moreno Arenas, bienvenido.

JMA: — Gracias.

SB: — Es un placer tener la oportunidad de conversar contigo, en este Albolote tuyo, en este centro donde creciste y donde sigues produciendo todas estas ideas que gestan tu escritura dramática. Hay varias entrevistas que se te han realizado y a mí me gustaría continuar el diálogo que has establecido con otras voces antes citadas. Si te parece bien, para entrar en materia, me gustaría mucho que nos comentaras, ¿qué implica dedicar cuarenta años de manera profesional al teatro? Eso, sí consideramos que es en el año de 1970 cuando escribes tu primera obra, pero si nos remontamos a los orígenes, a la infancia, tu vida ha estado inserta en el teatro.

JMA: — El placer es mío. Bueno una pregunta un tanto complicada, pero vamos a intentar contestarla lo mejor posible. Dedicarse desde temprana edad a las letras, creo que supone tener una mente abierta; si te vas a dedicar a escribir que es tanto como decir a leer, a contrastar opiniones con los demás, quiere decir que desde temprana edad tienes ya una idea fija; pero es una idea capaz de ser contrastada con ideas de personas que piensen de manera distinta a ti. Y así creo que supones una mente abierta. Y claro, por otro lado, supones también si a esa temprana edad me dedico a escribir y ya llevo cuatro décadas escribiendo, evidentemente, creo que supone afirmar, además de manera rotunda, que ya a temprana edad tenía la idea bastante clara sobre qué es lo que quería hacer, porque siempre he tenido presente que ésta era la línea que tenía que seguir en mi vida ya metido de lleno entre la bambalina del teatro.

SB: — Pepe, en diferentes ocasiones, has mencionado la cercanía que tuviste hacia el teatro mediante la ayuda de tu madre, ¿podrías contarnos algún acontecimiento, alguna anécdota muy específica en la relación que construyeron ambos con el teatro?

JMA: — Sí, anécdotas hay muchas; pero, hay una que es muy curiosa porque mi padre era muy estricto a la hora de dejarnos ver películas que fueran para mayores, películas y cualquier programa en la televisión; sin embargo el propósito del programa *Estudio uno* en el que ofrecían teatro, era la única cadena que había entonces; independientemente que tipo de obra fuera, siempre era para mayores de 18 años, y quiero recordar que desde temprana edad, desde los 13-14 años, en cierta medida mi madre miraba a mi padre pidiendo que pudiera quedarme a ver [la programación en turno]. Siempre mi padre asentía de una manera muy sencilla, casi, casi con la ceja, con los ojos decía: “Bueno, que no se vaya a dormir tan pronto, que se quede y vea teatro”. Yo creo que allí empecé a aficionarme. Evidentemente después de ver que mi madre era una excelente aficionada al teatro, ya no solamente al ver *Estudio uno*, sino a través de sus comentarios, de charlar mucho con ella de muchos temas, pero sobre todo de teatro.

SB: — Pepe, has comentado que cuando tu madre iba de visita a Madrid solía elegir un lugar muy particular para hospedarse, que era cerca de los teatros, ¿puedes comentar algo al respecto?

JMA: — Sí, además era un hotel muy austero, tres estrellas. Está bastante bien, pero lo que quiero decir es que ella pudo haberse alojado en cualquier otro sitio; pero siempre elegía el mismo hotel porque había un teatro a un lado, otro al otro lado y otro justo enfrente; además estaba en la zona central de los teatros de Madrid y muchas veces me decía: “no hemos tenido ni que apearnos de la acera”, quiere decir que salía del hotel e inmediatamente ya había decidido si iba al de la derecha o al de la izquierda, lo tenía a la mano, prácticamente.

SB: — Me parece que invariablemente tu madre te traía obsequios de Madrid.

JMA: — Sí, libros.

SB: — ¿Libros de todo tipo o de teatro?

JMA: — Traía de todo tipo, por poner un porcentaje: si traía 10 libros, desde luego, 9 y medio eran de teatro.

SB: — Anda, mira. Sí que le gustaba el teatro a tu madre.

JMA: — Claro.

SB: — Me gustaría, siguiendo con esta conversación, que nos hablases de las tres vertientes de tu teatro. Tienes obras largas, convencionales, de dos horas, de representación, otro teatro breve y el mínimo que ha sido tu sello particular. ¿Qué aspectos de cercanía y diferencia podrías establecer tú, entre estas tres vertientes?

JMA: — Bueno, de cercanía y diferencia no sabría decir exactamente, porque yo siempre concibo el teatro como un todo. No me gusta hacer ese tipo de diferenciaciones. Sí es cierto que una vez has empezado tu carrera dentro del teatro y te has movido con más soltura dentro de unos cánones más breves que no son los largos, eso no quita que los textos largos que tengo desmerezcan en absoluto de los textos breves, ni siquiera de los mínimos. Es más, yo sigo pensando, a pesar del éxito, entre comillas, que está teniendo mi teatro mínimo que además tiene nombre propio, *las pulgas dramáticas*, sigo pensando que pasa de ser un mero experimento, es un divertimento, es un experimento el que ha salido bastante bien, pero en el que no debo de moverme demasiado, salvo que no sea para hacer unas determinadas ediciones con vistas a que la gente joven empiece a aficionarse al teatro dentro de los colegios y los institutos. Hay que apostar por un teatro más largo, con independencia de que es teatro. Una de las divergencias que ha habido últimamente dentro del teatro español, entre autores, es poner en tela de juicio sí al teatro mínimo se le puede llamar teatro. En fin, yo creo que uno de los que has mencionado antes —y aprovecho para decir qué fenomenal semblanza la que has leído— P. Gabriel, el norteamericano, yo creo que dejó bastante claro en una publicación en la revista asturiana *La ratonera*, y posteriormente, en una fantástica revista que hay en Chile, *Alfa*, dejó claramente por qué este tipo de textos son también teatro a pesar de lo mínimo; y es básicamente porque reúnen todos los requisitos para que un texto pueda ser llamado obra de teatro, así que

sencillamente eso hace. Pero yo tampoco me he marcado; muchas veces cuando empiezo a escribir tampoco sé si realmente los personajes me llevarán hacia un texto mínimo o a un texto corto. De hecho, los últimos textos (además, citas uno de ellos, el último, aunque ya hay posteriores) como *Bajo las olas*, es una pulga dramática que de extensión, se me ha ido de la mano, y es por eso que muchas veces los personajes no se detienen donde tú quieres detenerlos. Eso es muy interesante, que un personaje tire del autor quiere decir que en cierta medida el personaje está pudiendo con el autor, y ese personaje tiene vida propia. Entonces, no lo he podido dejar en un folio, ni en dos ni tres ni en cuatro; yo creo que *Las olas* siendo una obra mínima, se me ha ido a ocho-diez folios, que para una obra mínima me parece que es casi, casi saltarla a esa otra extensión que tú has resaltado, que es la del teatro breve, no el teatro corto; pero, tampoco quiero delimitar si esto es pulga dramática o es lo otro. Sencillamente es hacia donde me ha llevado el personaje.

SB: — Para ti, es teatro.

JMA: — Es teatro.

SB: — ¿Y la clasificación para nosotros?

JMA: — Para vosotros que son estudiantes.

SB: — Vaya que nos dejas tarea. Pepe, aquí tengo tres textos que son representativos de lo que denominamos pulgas dramáticas. En principio, el primer volumen que se publica es *Trece mini piezas* de José Moreno Arenas en el 2001, después en el 2003 tenemos *Teatro mínimo*, *Pulgas dramáticas*, publicado por Dauro, el primero con un prólogo de Adelardo Méndez Moya, y el segundo de Marie-Claire Romero. Por último tenemos esta otra antología, muy reciente, fantástica, que además tiene la ventaja de ser una edición bilingüe, publicada en California por ediciones Gestos, colecciones textos teatrales, con la magnífica fotografía donde está actuando nuestra gran colega de teatro Carmen Ruiz-Mingorance. ¿Tú dirías que hay alguna diferencia entre “Las pulgas dramáticas” que corresponden al primer volumen, al segundo y al tercero o hay continuidad entre ellas? Es decir, sí nos adentramos

al teatro mínimo que nos ofreces, las casi cincuenta obras que tienes, ¿están cortadas por la misma tijera? Porque de los ochentas para acá las estás escribiendo, ¿hay cambios, qué hay de diferente?

JMA: — Primero quisiera hacer un inciso, no es corregirte ni mucho menos, sino que es todo lo contrario aumentar lo que tú ya has comentado. En primer lugar he publicado *Trece mini piezas*, que si te das cuenta no llega al nombre de “Pulgas dramáticas”. Son trece mini piezas y además publicadas en —a mí me parece— la mejor editorial que está tratando los textos mínimos en España, que es Arte Teatral, de mi buen amigo autor y que por cierto vivió mucho tiempo en México, Eduardo Aquiles. Bueno, él es de los que más está cuidando el teatro breve, yo no me atrevería a decir el teatro mínimo, sí la mini pieza, el teatro breve, y yo le dije, en un momento que tenía una pieza mucho más corta de lo que él entendía por mini pieza, entonces no se había establecido, claramente, cuál era diferencia entre el teatro breve y el mínimo que tan bien has hecho tú. Y él me dijo, “bueno tú envíamela y ya veremos qué podemos hacer con ella”. La leyó, le gustó mucho, y dijo que efectivamente eran bastante cortas, y agregó: “bueno de todas formas, son mini piezas, que pueden ser si no”; y entonces de esa manera salió el libro. Pero lo curioso fue el prólogo, porque éste lo hizo Adelardo Méndez Moya, que como sabes tú, es el estudioso más importante de mi obra; aunque bueno, ya habremos de tomar en cuenta a otro porque también tú con la tesina, tesis y doctorado, ya formas parte de eso, y hay otros como Carlos Pardo. Pues lo curioso está en el prólogo, que en su afán de innovar y hacer cosas nuevas, Adelardo empezó a llamar a este tipo de textos, por la pequeñez, y lo conceptúa perfectamente por lo que entiende como *pulga dramática*. En fin, incluso porque pincha la conciencia y por todo eso lo llamó *pulga dramática*, salvo en el prólogo, nada se dice en el libro de la *pulga dramática*, ni siquiera en el título. Pero la *pulga dramática* ya quedó allí por el resto. Aunque, con posteridad, existe una especie de desafío de mi buen amigo Pepe Rienda, el editor de ediciones Dauro, a consecuencia de un texto breve, brevísimo, que era solamente una acotación, un texto gestual de catorce líneas, no tenía más. Estaba esperando a Marie-Claire Romero, la profesora de la Universidad de Granada, y se me ocurrió mientras ella llegaba, en una servilleta del bar tomé una nota. Cuando ella llegó y leyó la nota, pensó que ya no había más que hacer, que ya estaba terminado [el texto], y aunque

fuera catorce líneas yo ya había escrito una historia. Quedé perplejo, lógicamente, pero tampoco hice demasiado caso hasta que aquella tarde, Pepe Rienda leyó también el texto, entonces me animó a que hiciera veinte, y si hacia las hacía él me editaría el libro. A mí en un principio, me dio un ataque de risa, no podía ser de otra manera. Pero bueno, era principio de verano. Yo tenía las vacaciones a la vuelta de la esquina y estuve rondando y no podía hacer otra cosa, aunque yo ya tenía ese verano un proyecto, y tanto me rondó en la cabeza aquello, que no me quedó otra cosa que escribir los veinte textos y dárselos. Y yo creo que allí nació la *pulga dramática* en el texto gestual, con independencia de que sirva esa denominación tanto para los textos gestuales como para los dialogados o monologados. Me consta que para una gran parte de autores y de estudiosos, la tendencia es más bien llamar *pulga dramática* al texto gestual, aunque no es mi caso, porque yo sigo escribiendo; por ejemplo, *Las olas*, es un monólogo y una *pulga dramática* porque exceptuando un poquito de extensión, el personaje nos lleva más allá en el texto.

SB: — Pepe, sería interesante que compartieras con el público la lectura de esa obra que quedó escrita en la servilleta, que ahora la tenemos aquí como el primer texto que abre esta colección de veinte mini piezas dramáticas; que por cierto, tiene un título muy sugerente: *La gata*, la cual es un privilegio tener aquí para que la leas.

JMA: — Efectivamente como has comentado, éste fue el texto que, mientras esperaba a Marie-Cleare Romero, escribí, y pues bueno que cuando Pepe Rienda me dijo lo mismo que aquella mañana me había comentado Marie-Cleare, no tuve más remedio que dejarla, ellos tenían razón. Y tengo que darles la razón con el paso del tiempo. *La gata* son dos personajes: una torre y la gata; además, evidentemente existe un escenario único que carece decoración: “En el centro una torre inexpugnable, aparece una gatita de pelo negro aterciopelado, levantando su prepotente cola, roza su lomo una y otra vez en la estructura de la torre. Ésta se desploma, es el cadáver de un hombre, la gata provocadora e ingenua, se dispone a abandonar el escenario, a punto de salir, su sombra se proyecta en el fondo semejando la negra silueta de una mujer, y sale. Ronroneo...”

SB: — Uno de los textos más difíciles de llevar a escena, ¿no, Pepe?

JMA: — De momento no se ha llevado, se hicieron muchísimas lecturas porque evidentemente el texto llama mucho la atención y además se corre la voz de uno a otro y rápidamente todo el mundo quiere ver a *La gata* cuando está entre sus manos y ven que no pasan de esas líneas que hemos hablado antes, pues se quedan un poco sorprendidos; pero, claro, hay que imaginar todo lo que se necesita, la coreografía y todo que se ocuparía para hacer el montaje de algo que después no dura un minuto en escena. Evidentemente es muy difícil.

SB: — Bueno, nos faltaría hablar de este tercer volumen, ¿no?, que está más o menos reciente, del 2010, y que ya tiene su recorrido, su propia historia.

JMA: — Sí, porque el volumen es una de [las] tantas cosas que han surgido gracias a aquella gira que has mencionado antes y que se hizo por Estados Unidos, más bien en la zona Este y estuvimos en varias universidades de estados distintos: Pensilvania, Texas, Louisiana y Nueva York; a estos cuatro estados llevamos teatro. Y la verdad, aunque esto no tenga nada que ver con los estados, porque éste [proyecto editorial] surge en California, pero bueno, las personas se mueven de un sitio a otro y la verdad es que yo tengo que citar a dos personas: una de ellas es evidentemente Juan Villegas, director de *Gestos*, de la editorial; además, con letras de oro a Polly J. Hodge, con la que yo ya mantenía una relación, nos hemos conocido este año, curiosamente en Granada, en un congreso.²⁰³ Hemos sostenido durante cuatro o cinco años correos electrónicos, conversaciones telefónicas y hemos estado a punto de vernos en varios aeropuertos; y digo varios porque han sido distintas ocasiones y nunca ha sido posible [coincidir] pero por cuestión de horas —incluso una vez de minutos— no pudimos vernos. Por fin hemos compartido en Granada y la verdad es que ella ha sido el artífice de este libro. Yo la conocí cuando estaba de subdirectora de la revista *Estreno*, la otra gran revista del teatro hispano en Estados Unidos

²⁰³ Primer Seminario Internacional de Teatro. *Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas*. Granada, 6, 7 y 8 de junio del 2011. Coordinación de Bucknell University, Academia de Buenas Letras de Granada: Ediciones CARENA.

y ahí se publicó curiosamente una obra larga: *Te puedes quedar con el cambio, muñeca*²⁰⁴; a ella la impactó y quiso que se publicara en esa editorial; a partir de ahí mantuvimos una muy estrecha relación que ha dado como fruto la publicación de esta antología, que no es más que eso, una antología de todas las pulgas que se han venido editando durante estos años.

SB: — Pero ésta tiene una particularidad ¿no?

JMA: — Es bilingüe y se ha trabajado en distintas universidades, que es lo curioso ¿no?, porque se ha estado trabajando allí por gente de la universidad de Granada como en el caso de Raúl Mota; él intervino también en una primera versión, no podemos decir traducción exacta pero [sí] previa. Manuel Delgado, granadino él, profesor en Pensilvania, en Backnell University, allí está su mujer, Alice, quien es realmente la traductora de estos textos, es la que les dio el sello definitivo. Y después los han trabajado entre P. Gabriel, quien ha sido uno de mis más importantes defensores de estas pulgas dramáticas, él está en Ohio y Polly J. Hodge quien está en California. Por lo cual ha habido tres o cuatro sitios distintos donde han estado trabajando en las *pulgas*. Ya sabes que es una edición bilingüe y que no es más que el resultado de esta relación con Estados Unidos que hay ahora. No sé si a eso es a lo que te referías.

SB: — Precisamente, la posibilidad de que este texto *Pulgas dramáticas*, traducido como *Dramatic Snippets*, esté ahora puesto en las diferentes universidades de Estados Unidos, nos da la posibilidad de ver cómo tu teatro cruza fronteras, no sólo geográficas sino lingüísticas y que además tiene la gran fortuna de ser utilizado para la representación o puede ser utilizado en las clases de literatura, o en las clases de la lengua española o de inglés, según sea el caso; es decir, que tu teatro ha entrado con este volumen a la academia, no es que no estuviera allí pero tiene esta peculiaridad.

²⁰⁴ (2008). *Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*. Sherman, Texas, USA: Austin College.

JMA: — De todos modos puedo anunciarte que ya hay interés en Francia, ya están traducidas al francés y, todavía no es seguro, pero todo indica que vamos a gozar de un libro con semejantes características, también bilingüe, pero en francés y español.

SB: — Pues muy buenas noticias, ya lo veremos próximamente.

JMA: — Bueno, entre medias de estos tres libros —ya que has mencionado los libros— ha habido bastantes revistas no solamente aquí en España, incluso en el extranjero. Puedo alentarte que algunas de ellas son mexicanas, de la UNAM, de México, Distrito Federal ha habido una publicación de una de las pequeñas trilogías, de las mínimas, y al parecer ha dado buenos resultados, ha gustado, creo que se llama la revista *Asfáltica*, algo así, y en la *Revista de las fronteras* [de la UACJ] allí hay una publicación.

SB: — Allí se publicó *El cuchitril*, y también *En sentido figurado*, donde Lourdes Bueno, una de tus grandes estudiosas publicó una trilogía.

JMA: — *Las pulgas del hotel*, efectivamente.

SB: — Hay otra cosa que quería comentarte, Pepe; independientemente del teatro que escribas, sea mínimo, breve o convencional, dependiendo de esa extensión a la que nos hemos referido antes, hay ciertos elementos comunes en ese teatro que sale de tus manos y luego dialoga con los lectores, con los espectadores, y bueno, que tal vez dialogue con la humanidad, conforme vaya teniendo edad, vaya cumpliendo años, ¿no? Entonces, me parece que una de las características centrales es el lenguaje que tú utilizas; es un lenguaje muy particular donde el humor es central, pero es un lenguaje coloquial, predominan por ejemplo los refranes, los dichos populares, ¿de dónde viene todo eso? Incluso lo que la gente “bien” diría: malas palabras, vulgarismos y coñazos para ser más precisos, no podemos decirlo de otra manera.

JMA: — Es un lenguaje de la calle. Bueno, yo siempre he dicho, y tú lo sabes, siempre escribo de todo aquello que me rodea. Se me ha preguntado muchas veces, de dónde saco

estos textos, sencillamente no tengo más que observar a mi alrededor y ver lo que me rodea, y lo que hay a mi alrededor es esto, un habla popular, un habla dicharachera, de andar por la calle. Y creo que eso hace que mis textos contacten directamente con el lector o espectador. Francamente, bien me lo han dicho muchos de mis traductores, ello supone un problema añadido a la hora de trasladar [los textos], porque hay determinados giros que son absolutamente imposibles, casi, casi, de pasar a otros idiomas; entonces llega la hora de inventar. Pero bueno, yo entiendo que todo el que participa en una obra, incluso el traductor, es un creador y debe tener en cuenta todo este tipo de cosas. Por eso, antes hemos mencionado tantas personas que han intervenido a la traducción al inglés, pero es que, incluso, estando ya la obra traducida la obra al inglés ha habido determinados giros. Para California, digamos, que era para donde saldría el libro a la calle, esos giros, que eran más bien de la gente de Pensilvania, no valían para California, y hubo que hacer algunos cambios; bueno en realidad fueron pocas cosas, pero quiero decir con esto, hasta qué punto es complicado utilizar, prácticamente, ya no vamos a decir el idioma, sino los giros, los chascarrillos, las malas palabras como has dicho tú, en algún sitio correcto, pero creo que ha habido una manera de conectar con el público más cercano.

SB: — Me parece a mí, que precisamente ese lenguaje cercano, al menos en las experiencias que he tenido oportunidad de ver la representación de tus obras, o ver las lecturas dramatizadas, verdaderamente que empata con el público, y hay una gran cercanía porque son vocablos que forman parte de la cultura popular, pero que a veces utilizados de ciertas maneras, permite precisamente que la pulga dramática pique, y pique con fuerza.

JMA: — Además, si una de las características más importantes del teatro, respecto a otros eventos públicos como el cine, es precisamente la inmediatez al público, ¿por qué no buscar esa inmediatez a través, del idioma cercano; es decir, de la forma de hablar de la gente? Pero bueno, está claro que mi teatro es universal por los temas que toco, eso lo sabes tú. También hay que buscar una cercanía al lector, estar más cercanos.

SB: — Pepe, otro de los rasgos que resultan muy peculiares y curiosos en tus obras, sobre todo en las mini piezas, es la indeterminación de los espacios; es decir, normalmente abres

las obras citando: “El escenario carece de decoración”. Entonces, esto da la impresión que no viste la obra, sino que nos ofrece el dilema, el problema de los personajes en bruto, para que nos llegue como si fuere una especie de tsunami a los lectores o espectadores y no tengamos tiempo para reflexionar. ¿Cuál es alguna o una de las intenciones o intereses de utilizar con frecuencia esta frase?

JMA: — Bueno quizás, haya una primera, que bueno, no sé muy bien a qué pueda deberse, pero está claro que mis primeros pasos en el teatro, cuando empecé a educarme en el teatro, era en aquel teatro experimental mayor de los años 60’s, 70’s, que muchos de éste era de cámara y ensayo, como se le llamaba entonces; y bien, la decoración, el decorado de este tipo de ensayos era la cámara negra. Ésta es como decir que el escenario carece de decoración; entonces, puede que sean secuelas de un pasado en que yo fui educado o donde yo me dejé educar. Sin embargo, no podríamos quedarnos allí, yo creo que mi teatro ha ido por derroteros, mínimo, porque no solamente en los textos, y hablo ya del texto dialogado, he prescindido no solamente de lo que no es importante, sino de aquello que no es fundamental para darlo a los espectadores, por lo cual se me han quedado unos textos demasiado mínimos, por decirlo de alguna manera. Naturalmente forma parte de eso mínimo el mismo decorado; es decir, ¿realmente para esta obra hay que darle un decorado al espectador?, ¿necesita la obra de un decorado propio? No. Carece de decoración, sencillamente, ¿no? Entonces, llegar al mínimo posible, a la expresión mínima absolutamente en todo, ya no solamente en el texto hablado, dialogado o gestual, sino también en cuanto a la escenografía.

SB: — Bueno, precisamente esos elementos mínimos de las obras mínimas, que también de alguna manera están presentes en la obra breve, y larga de José Moreno Arenas, o sea, las escenas de ese otro tipo de teatro también son pinceladas donde el espectador y lector se enfrentan a las circunstancias que viven los personajes y se da esa identificación; entonces, nosotros lo que vemos allí es esta complejidad de llevar el teatro de José Moreno Arenas al escenario cuando son textos mínimos o breves. Por ejemplo, y eso te ha llevado, precisamente a crear trilogías para hacer una propuesta, tanto dramática como de representación, ¿podrías comentarnos algo de las trilogías dramáticas?

JMA: — Es que no debemos olvidarnos, que aunque hay muchos autores, puede formar parte y en partes solo, muchos autores escriben porque sienten necesidad de comunicar, incluso necesitan decir algo para ellos mismos, decirlo a través de la expresión dramática, pero el fin último, lo que justifica todo su trabajo, aquello que persiguen último y demás, es que algún día el personaje viva encima del escenario, ésa es la verdad. Entonces, no podemos olvidarnos que al escribir un texto por debajo, digamos, lo que son textos aluzos, lógicamente, tienen más dificultad a la hora de pisar el escenario. Entonces, se me ocurrió en cierta medida que aunando determinadas historias se podrían hacer unas trilogías y éstas podrían llevarse perfectamente al escenario, como está sucediendo bastante. Bueno yo doy una pista a través de trilogías que ya señalo de ante mano, que saben que están publicadas en tres tomos y aparecerá un cuarto, en cada uno de estos tres tomos ya hay trilogías. Por regla general los grupos de teatro no suelen hacer demasiado caso de estas indicaciones que doy, que marco previamente; sino que ellos entran en la trilogía e inventan el espectáculo con tres, con dos, con cuatro textos completamente distintos a aquellos que sugiero para llevar juntos a un escenario. Aunque el fin que yo perseguía era interesar a los grupos de teatro en estos textos, ya lo he conseguido con independencia de que ellos decidan qué obra llevar encima del escenario; por eso se están haciendo tantos montajes, a lo largo de los años.

SB: — Uno de esos montajes precisamente fue en Vendas Novas hace un mes, o sea que está vigente lo que dices Pepe. Entremos a otro tema, que es recurrente cuando hablamos de la obra de José Moreno Arenas, el humor. El humor que es una de las claves centrales en tu obra, ¿no? Y que podríamos decir, condensa en gran medida lo que es tu teatro. ¿Qué relevancia le das a este recurso discursivo? Uno de los textos más fuertes, pero más lúdicos que nos presentas, es *La pena*; por ejemplo, ¿de dónde viene ese humor, para dónde va, qué hacemos con él?

JMA: — Ya decía Antonio Sánchez Trigueros, además lo has comentado tú, que se trata de un humor inteligente, pero un humor inteligente porque capto los problemas y termino dándolos al espectador, no en plano masoquista ni mucho menos, porque él ya es

consciente o por lo menos vive los problemas, pero digamos que lo hago pasar por una especie de tamiz humorístico; entonces, afirmemos que con el humor, se hace mucho más llevadero. Por otro lado, creo que con el humor se permite que cualquier cosa, por muy dura que sea, pueda llegar arriba del escenario; es decir, no hay ningún tipo de problemas ese humor irónico con el que visto a mis personajes, esa ironía hace que pueda poner en boca de los personajes cosas, que de otra manera, sería imposible hacerlo. Tú misma lo has visto en *La pena* y en muchas otras: *El atraco*, *El currículum*; es decir, que son obras que si faltara ese humor que las hace casi, casi llegar a un absurdo (que no son obras del absurdo europeo como se ha querido decir, sino más bien obras del absurdo que hay en la realidad de los hechos, la cotidianidad del entorno que hay), eso hace que sea mucho más llevadero. Se pueden decir los problemas más grandes, las “perrerías” por nombrarlo de alguna manera, más increíbles, más insufribles, que cuando se tratan a los personajes ¿no?, con este derroche de humor irónico se puede hablar de absolutamente todo, de allí la prueba que el público la pase bien en mis textos, cuando en realidad, lo que se está poniendo encima del escenario, son problemas particulares o más generales por lo que está pasando el hombre y la humanidad.

SB: — Precisamente, una de las estudiosas de tu teatro también, María Jesús Orozco Vega, en su artículo: “Humor y compromiso social en el teatro de Moreno Arenas”, aborda cómo está utilizado no sólo como un divertimento, sino para picar las consciencias, y ¿hacia allá vas, no Pepe?

JMA: — Claro, pero además fíjate que todo eso conecta con lo que Adelardo Méndez Moya dice de las “pulgas dramáticas”, realmente conectar, picar las consciencias, no solamente es con éstas, sino que se puede hacer extensivo a todo mi teatro. Yo lo que procuro es divertir al espectador, al lector, pero a la vez así, haciéndole partícipe de los problemas reales que nos rodean; es decir, el ser humano tiene problemas como tal, por pertenecer a una determinada sociedad o incluso global, la globalización que tanto se habla ahora. Y eso es lo que llevo a mi teatro. Pero bueno, si se lleva con el humor del que hemos estado hablando antes, permite que llegue a las consciencias de la misma manera, pero no nada más divirtiendo al público, divertir enseñando.

SB: — Precisamente, otra de tus estudiosas, —que si uno se pone a ver quiénes han trabajado tu teatro, el listado va más allá de unas 70 cuartillas, los folios cada vez aumentan más— me refiero a nuestra colega Marie-Claire Romero, define tus obras como didascalecturas; entonces, estas obras en donde no existen palabras en el escenario pero tienen acción y comunicación han definido mucho tu obra, han determinado lo que Moreno Arenas ofrece a sus espectadores. ¿Qué comentarías al respecto?

JMA: — Bueno, quizás los mejores comentarios están en los textos que hemos dicho antes de John P. Gabriele, y por aquí han venido muchos de los ataques, por decirlo de alguna manera, que si esto así, ¿era realmente teatro?, y estamos hablando de un teatro gestual; bueno el teatro gestual no es cosa mía, hay teatro gestual en Samuel Beckett, en *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II*; hay teatro gestual en Federico García Lorca, tú lo sabes, es una obra mínima que hay que rescatar, hay que darla a conocer porque el gran público la desconoce, y esto es teatro. Es decir, en el momento que se den las condiciones que cualquier obra de teatro, cualquier texto, necesite para ser una obra de teatro con independencia de la extensión que tenga la obra. Y con independencia también si es más hablado, si es más gestual; es decir, ¿por qué poner en corto a la forma de entenderse con los demás? El lenguaje no solamente es hablado, hay el lenguaje mímico que está muy extendido en la sociedad.

SB: — Pepe, una de las frases que más nos deja pensando a tus críticos es cuando hablas del desenmascaramiento, y a mí, a través de las lecturas que he realizado de tus obras y las puestas en escena que he tenido oportunidad de compartir, me parece que es constante un cuestionamiento al poder, encarnado, por supuesto, en los personajes y en el diálogo de los mismos, ¿hacia qué terrenos de la discusión quieres dirigir a tus receptores relacionado con el tema del poder?

JMA: — No hay que dejar nada sin discusión, creo que todo es discutible, hay que discutir absolutamente todo. Yo parto de esa base, que esta sociedad —y no hablo nada más de España sino en general— necesita un “meneo”, como decimos aquí en Andalucía, y creo en parte que esta sociedad está enferma, me parece que estamos pisoteando los grandes valores

por los que siempre ha corrido la humanidad, con independencia de quien haya estado al frente de la política mundial. Hay que cuestionar absolutamente todo, hay que empezar por cuestionarnos; es decir, si llevamos dos mil años y los políticos no solamente no han resuelto los grandes problemas de la humanidad, ¿por qué confiar en los políticos? A lo mejor habría que hacer otro tipo de política, entre comillas. No lo sé, cogestora. No lo sé.

SB: — Digamos que una política feminista nos caería bien.

JMA: — No lo sé, yo no soy partidario de este tipo de política. En fin, quiero decir que, para que realmente podamos resolver los problemas, para que un enfermo pueda curarse, primero hay que reconocer que está enfermo. Pero seguimos con las mismas posturas desde hace siglos, eso cambia poco y realmente, no habiendo cambios, no habiendo estas modificaciones, no habiendo nada —bueno decía qué hay que cambiar para que todo siguiera lo mismo— pues esto es lo que se hace, pequeños cambios para que todo siga igual, todo esto hay que decirlo a través de cualquier medio, a mí me ha tocado el teatro, pues tiene que ser con el teatro.

SB: — Lo dices muy bien. En tu obra *La sugerencia* los personajes, el presentador y el concursante sostienen un parco diálogo, que ante la frase del primero “El ser humano”, el segundo responde con un largo lamento “¡Ay, ay, ay!”, ¿verdad? Terminando ambos con un abrazo y un llanto incontenible. ¿Qué pasa con el ser humano desde la perspectiva de Moreno Arenas?

JMA: — Bueno, es lo que acabo de comentar. Ya no solamente en el terreno político del que hemos hablado antes, sino en el personal de cada uno, es decir, nos dejamos llevar prácticamente por todo, somos casi marionetas y nos van trasladando para un lado y para el otro, no tenemos criterio propio. Hace falta que el ser humano recupere todos los valores.

SB: — Entonces, podríamos afirmar que tu teatro ofrece una vertiente filosófica desde el recurso del humor y la crítica social. Pienso en obras como *Las raíces*, *El espejo* o *El indio*, en donde los valores éticos se trastocan, ¿qué opinas, Pepe?

JMA: — Sí, es lo que estamos comentando; además has citado esta obra de *El espejo*.

SB: — *El espejo* se vuelve un elemento recurrente en tu obra. Este mirarse, este reconocerse, ¿nos puedes hablar de eso?

JMA: — Claro, él sabe lo que está haciendo, el personaje de la bicicleta, del espejo, él sabe lo que está haciendo, y cuando él se mira en el espejo, él se reconoce cosa que la mayoría, la masa, le ha estado increpando que no se subía en la bicicleta, no entendía por qué no se subía, y no era porque su patrón no lo viera que se subía; sino porque los valores suyos no le dejan subirse en la bicicleta; con lo cual, son los otros los que también terminan reconociéndose y te das cuenta, en la obra, cada uno de los tres personajes que hay, acaban reconociéndose a sí mismos, porque los de la masa ven que efectivamente el otro tenía unas ideas que, de cierta manera, no le permitían subirse a la bicicleta y por eso no lo haría, con lo cual, era un ser libre.

SB: — Un ser libre. Es una frase muy interesante porque precisamente, en tu teatro, los personajes se ven encasillados, no sé, como en una especie de dilema, dice Enrique Mijares, que también ha trabajado tus textos, él me plantea que en tus obras no deberíamos hablar tanto de conflictos sino del dilema humano; y el dilema humano quizá más grande sea ése, cómo llegar a ser libres. Y libres en todos los sentidos. Pero bueno, me dejas reflexionando un poco y creo que a quienes nos escuchen...

JMA: — Mira, en un personaje de la obra está montando Carmen Ruiz-Mingorance, *Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos*. Es una obra larga y hay un personaje que nada más habla de libertad, que él quiere ser libre. Y hay otro personaje que le dice que esa obsesión por ser libre lo está esclavizando.

SB: — Siguiendo aquí, un poco el diálogo, hay un crítico que te hizo una entrevista, Juan Luis Tapia, en el 2003, en el periódico *El Ideal* y allí había una relación con José Martín Recuerda, y tú declaras que a ambos —a éste y a ti— los une el enfrentamiento al poder, ¿a qué te refieres? ¿Cómo definirías esta cuestión del poder del cual te manifiestas?

JMA: — Es el poder que está en contra de la humanidad; es decir, nos está diciendo qué hay que hacer, qué hay que seguir, y entonces estamos respirando por la nariz, por la boca del poder. Cuando el ser humano en sí nace libre; es decir, lo tiene claro, no tiene que dejarse llevar por las directrices del poder, sólo y exclusivamente cuando nos movemos en sociedad y efectivamente estamos hablando de un bien jurídico, un bien común para todos. Pero hay determinados momentos que cuando el poder quiere meterse en terrenos que son personales, creo que el ser humano está capacitado para decir hasta aquí, ya basta.

SB: — Así es. Pepe, hay varios textos, donde pareciera que el interés del autor es ponernos sobre la mesa de la discusión en —digamos— el escenario teatral, las contradicciones del poder político y aquí entramos en un refilón bastante resbaloso. Obras como *La pena*, *El concurso*, *La tentación*, *La paloma* y *El fantasma*, nos permiten abordar esta circunstancia del poder político que ahora en España es un tema candente, pero no sólo en España, sino en todas partes. ¿Qué nos puedes comentar al respecto?

JMA: — Bueno, como sabes mi profesión es ser Secretario de Ayuntamiento, para quien no lo sepa es una especie de trabajo de asesor jurídico, más o menos, eso sería la Secretaría, y ello me hace estar en contacto directo con los políticos. Al estar tan en contacto por un lado con los políticos, y por el otro lado es una administración local, un Ayuntamiento que tiene un contacto más directo con el ciudadano de aquí, que va a mediar las cosas, etcétera. En primer lugar, siempre está el Ayuntamiento, digo, estar en contacto por un lado, de primera mano con los políticos y al estar en contacto con los ciudadanos. Eso me permite estar en una especie de púlpito privilegiado, una especie de balcón para poder, por un lado conocer a los políticos, y por el otro lado conocer qué es lo que demandan los ciudadanos de primera mano. Y digamos, que allí hay una especie de tráfico mío de influencias a la hora de poder escribir. Escogí el teatro por el teatro. Y de allí que salgan estas obras con un ambiente municipal, que por un lado aparece el ciudadano que no pide más que los servicios funcionen bien, que es lo único que quiere, y por otro lado, el político que quiere que los servicios funcionen bien, pero muchas veces con una problemática que el ciudadano no entiende.

SB: — Bueno, *El fantasma*, que es el más reciente, tendrán que leerlo y verlo puesto en escena, porque allí hay bastante tela que cortar sobre el paro (desempleo).

JMA: — Bueno allí se viene a decir por el político que el estado natural del hombre es el del paro, justo a partir de haber tenido trabajo, cuando ha empezado el estrés y ha iniciado todo, vamos a perder calidad de vida.

SB: — Una de las preguntas que tenía por aquí preparadas era ¿qué tan autobiográfico es el teatro de José Moreno Arenas? Y creo que, de alguna manera, con lo que nos has comentado se va abordando el asunto, aprovechar, quizá no sea la palabra aprovechar, no sé, incorporar en tu teatro esta vivencia cotidiana del mundo del trabajo.

JMA: — Son unas vivencias de primera mano y que uno no puede desechar. La palabra aprovechar en el buen sentido de la palabra la has dicho tú bastante bien; esos conocimientos, esas relaciones hay que aprovecharlas para el mundo del teatro, son observaciones; el escritor y el dramaturgo es un observador de primera mano y si es de lo que te rodea, mucho mejor.

SB: — Pepe, hay algunas otras *pulgas dramáticas* en donde el tema del poder cambia de perspectiva, es decir, este abuso del ser humano sobre otro ser humano, esta obsesión del ser humano por tener el control sobre las circunstancias que lo rodean, no solamente a él sino a los que están a su alrededor, se muestra mediante otro tipo de poder que podríamos denominar en este caso el poder patriarcal. Este poder masculino no de los hombres comunes, de Juan, de Pedro, sino de la mentalidad masculina que se ha ido forjando a través de los siglos y que me parece que tú punzas ahí como en otras pulgas que serían por ejemplo *La gata*, *La sugerencia*..., en donde haces un cuestionamiento a estas estructuras, a esos modelos patriarcales para cuestionar precisamente ese poder, no es uno de los temas que más desarrollas pero está ahí.

JMA: — Está claro que yo lo que procuro es en el buen sentido digamos, atizar de alguna manera al poder establecido, eso es lo que hay, es lo que yo persigo. Pero no por el simple hecho de atizar sino porque yo creo que ahí es de donde vienen muchos de los males del ser humano ¿no? En ese interés de controlarlo todo, de quererlo todo. Y la política, la religión, incluso la forma del patriarcado y todo esto no son más que formas de las que se vale el ser humano para controlar a los demás; no es que sea mala la política, no es que sea mala la religión, no es que sea mala la forma de patriarcado y tal cual, alguna forma hay que tener, pero sí son malos en cuanto el hombre se aprovecha de ello para controlar a los demás. Lo que hay que hacer por parte de los demás, y de ahí la democracia, es tener mecanismos para escapar de ese control, digámoslo, autoritario, o más autoritario, entonces habría que tener —que ya de hecho la hay en la democracia— una especie de balanza de pesas y de medidas para equilibrar un poco esa balanza.

SB: — Y siguiendo con esta idea del poder patriarcal o de otro tipo de poder —el político al que nos referimos hace un rato— podríamos hablar también del poder que ejerce la sociedad sobre los cuerpos, sobre la piel, la subjetividad, las sensaciones, los sentimientos, las ideas de las personas relacionadas con el erotismo. Hay algunas obras tuyas que abordan el tema de una manera bastante peculiar. Una de las obras que podemos citar es *El mènage à trois*, ¿verdad?, que está publicado *En sentido figurado*²⁰⁵ y también en las actas que coordina nuestro gran colega y querido amigo y gran estudioso de tus obras José Romera. *El problema* o *El cuchitril*, en donde vemos como hay una doble moral relacionada con los cuerpos, *El safari* también, ¿no? Entonces ahí ¿qué podemos apuntar, Pepe?

JMA: — Bueno fíjate tú, me lo has apuntado casi y te lo he contestado antes, *El mènage à trois* no es más que, hay ahí un ser perseguido y bueno se queja de que... hasta que llega un momento en que él dice: “Bueno, ¿es que a mí me van a decir hasta con quién me tengo que a ir a la cama?”; es decir, el interés de controlar al ser humano desde el poder es tal que prácticamente se meten en su vida privada. Yo aquí lo que trato de hacer constar es que hay determinadas leyes que aplicadas de manera rigurosa, pero que sería una aplicación tal y como marca la ley, literal, se cometerían injusticias superiores, que serían mayores a

²⁰⁵ Julio, 2010. Cfr. <http://revistaensentidofigurado.blogspot.mx/p/revistas-esf.html>

aquellas que trata de palear la misma ley. Entonces, ¿qué utilidad tiene esa ley, si en manos de algún desaprensivo puede que se cometan más injusticia que la propia injusticia que trata de palear esa ley? No tiene ningún sentido, es decir, el interés del poder por controlar a la sociedad, incluso desde la misma democracia, es tal que abrumba. El ser humano queda empequeñecido, queda totalmente pisado, incluso en la misma democracia.

SB: — Así es. Y hablando de individuos empequeñecidos, pisoteados, pareciera que en tus obras los personajes heroicos de la Historia (con mayúscula) —estos personajes que en la literatura contemporánea, tanto en la dramaturgia, en la narrativa, etc., están siendo tan recurrentes— en tu obra lo que aparece básicamente son personajes que yo llamaría subalternos, periféricos, ¿por qué rondar esos límites sociales y humanos en tus obras?

JMA: — Porque me interesa el ser humano, sencillo, tal y como es: el de la calle, el que tropieza, el que va al Ayuntamiento a interesarse si está funcionando este servicio o no funciona; eso es lo que a mí realmente me interesa. A mí no me interesa eso... Si es que además entre el héroe y el cobarde no hay nada más que una decisión en un segundo y que a lo mejor te la ha podido marcar el subconsciente, ¿no? No lo sé, es decir, a alguien lo han matado de un balazo y el hombre no quería salir y bueno pues salió y se ha tenido que hacer un héroe. A mí no me interesan ese tipo de héroes, para mí el héroe en mi vida, digamos, que no en mi vida personal, quiero decir, el héroe que a mí me interesa es el anónimo, el de la calle, el que va a trabajar todos los días o tiene que sufrir el paro todos los días como estamos ahora, es el que a mí me interesa. Además cualquiera que va al teatro o cualquiera que lee una obra de teatro mía se identifica con ese héroe que es el de la calle, no hay más héroe que ese.

SB: — Claro, sobre todo en estas fechas en donde las circunstancias que nos deparan los años venideros parecen muy duras en cuanto a cuestiones económicas, sociales, en lo que está sucediendo en el Medio Oriente, por ejemplo, nos habla de circunstancias que pueden tocarnos más o menos de cerca pero que el ser humano de a pie es el que las padece de manera muy particular. Bueno, Pepe, precisamente tratando de afinar este concepto de poder, ya hemos hablado del poder político, del poder patriarcal, del poder de los cuerpos refiriéndonos al erotismo y demás, quizá sería interesante si tú nos pudieras hablar ahora de

otro de los aspectos del poder que incorporas en tus textos que sería el de los medios de comunicación y que aparece en varias obras: *El móvil*, *La noticia*, *La llamada*, *El Fontanero*, *El tranvía*, *La sugerencia*, *El chanquete*, uno de los temas centrales, que se deslizan por esta pendiente humana.

JMA: — Es que tal es el poder, yo no sé si es el cuarto poder o está más arriba en el escalafón ya, porque es que lo que no aparezca en el periódico, lo que no aparezca en la TV, lo que no aparezca en la radio, sencillamente es que no existe. No es que estemos hablando... es que no existe, eso es una frase que está en la calle y es muy, muy cierta; si no estás en los medios de comunicación, sencillamente no existes, ya está, no hay más. Yo creo que ahí se responde su método. Entonces, para existir tienes que estar en los medios de comunicación, nada más. Esa capacidad que tiene como se decía, me parece que en una película de Superman, se dice que “el mejor periodista es el que sabe inventar las noticias”. Bueno, en el buen sentido, tampoco quiero decir al pie de la letra que hay que inventar las noticias, pero está muy cercano a lo que me estás preguntando. Son los medios de comunicación los que están capacitados para tirar gobiernos al suelo y poner gobiernos nuevos; la posibilidad, el poder que tienen los medios de comunicación es increíble, no creo que haya otros organismos con una capacidad de poder como lo tengan los medios de comunicación, francamente.

SB: — Sí, precisamente me resulta de gran interés ver en tu obra cómo estás ahí removiendo el tema para que los espectadores o los lectores tengamos la oportunidad de no quitar el dedo de la llaga en ese sentido; pero bueno, también es verdad que frente a la información que tú les ofreces a los lectores y espectadores la reacción de los públicos puede ser muy diversa o muy parecida; entonces, me gustaría preguntarte ¿cómo reaccionan los diversos públicos ante tu mirada crítica, filosófica, humorística, hay claros dependiendo de si el público de teatro es universitario, es ciudadano de a pie, si son jóvenes, si son niños, qué es lo que tú has notado al respecto? ¿Cuál es esa reacción?

JMA: — Las reacciones son interesantes, a mí me parecen buenas porque ya hemos comentado antes que son textos que lo que tratan es de sacar los problemas, sacarlos al escenario pero divirtiendo al espectador. Entonces, lo que yo procuro, unas veces se

consigue con más éxito y otras con menos, es que el espectador se divierta en el patio de butacas o bien leyendo el texto y tratando de una manera civilizada, por decirlo de alguna manera, de ir pasando toda esa información pero sin que él detecte que eso va a con él; es decir, sencillamente estamos en un divertimento, estamos encima de un escenario, estamos trabajando una obra divertida y bueno, ya sabes tú que a mí me gusta al final de las obras revertirlo absolutamente todo y aquello que parece que va a terminar en rojo acaba en amarillo y lo que parece que va a acabar en blanco acaba en negro y ahí es donde yo cojo al espectador y lector, entonces claro, ya termina de una manera completamente distinta a como él ha estado viendo la obra y bueno, yo creo que lo que se consigue es que por lo menos se reflexione algo sobre lo que se le ha estado dando y él por qué sobre todo de la sorpresa, del cambio final.

SB: — Yo creo que ese es uno de los grandes aportes que tú le das al teatro contemporáneo; y no porque seas el primero ni el último, sino por la frecuencia con que utilizas el recurso, y bien aplicado; por cierto, la sorpresa al final, o digamos, estos finales abiertos que dejas para que el espectador o el lector tome la decisión de hacia dónde va el rumbo de la vida porque al final de cuentas...

JMA: — En mi obra no hay nada dogmático, se deja al espectador incluso que elija el final del texto.

SB: — Pepe, entre estos temas contemporáneos, que seguramente todos merodeamos en el mundo de las ideas con bastante frecuencia, se halla el de la migración legal, ilegal, en fin, los hombres con papeles, sin papeles, hay toda una denominación al respecto. Tú te has interesado bastante en este asunto, por ejemplo en la obra de *El Cuchitril*, *El safari*, *Las olas*, *La playa*, por tratar el asunto, hablar de la xenofobia y estas cosas, ¿qué pasa con ese tema y el poder que la sociedad y el Estado ejerce sobre esos migrantes sin papeles?

JMA: — Sobre el tema, digamos administrativo de la persona, la verdad es que, ¡hombre!, debería decir que me preocupa porque yo también soy experto en Derecho Administrativo, soy Secretario [del ayuntamiento], como te he dicho; pero yo realmente cuando miro la persona no veo a un administrado, lo que veo es una persona, es decir, a un ser humano, como tal hay que tratarlo con independencia si ha nacido o no ha nacido aquí, esa es la

verdad. Quizá el problema esté en que no sabemos organizarnos debidamente; es decir, donde comen cuatro comen cinco, yo no sé si donde comen cuatro comen cuarenta, ¡claro, ese es el tema! Entonces, ¿qué habría que organizarse de una manera? Pues sí. Pero bueno, esto al final es fruto de una mala cuestión de sociedades anteriores a la que estamos viviendo nosotros. ¡No lo sé, concretamente Europa ha esquilado África! La gente de África viene ahora en oleada a tomarse cumplida cuenta de aquello; es decir, ¿no sería mucho mejor ayudarles en su casa para —cuidado— que no salgan de casa, que no sea necesario que tengan que salir de casa, sino que tengan absolutamente todo allí? Pero claro, si previamente han sido esquilados, ¿qué problema? Tenemos ahora el problema aquí.

SB: — Por supuesto, y en tus obras lo vas reflejando y a mi parecer éste es uno de los temas centrales del siglo XXI, no solamente en España ni en Europa sino en todos los continentes y países y pequeños poblados tenemos estas circunstancias; además por un lado están los espacios receptores que se plantean qué hacen con esos 40 ó 100 que vienen y requieren servicios; pero por otro lado, están esos otros espacios que se quedan sin mano de obra joven, sin el padre, sin la madre, sin el hermano, etc., digamos se van quedando pueblos fantasmas. Entonces, que la problemática es en ambas partes; en fin, hace rato hablábamos de tu texto, bueno, más bien hace rato nos referíamos al teatro gestual de Federico García Lorca y esto me da oportunidad de hablar del discurso que presentaste en la Academia de las Buenas Letras de Granada en el 2005 bajo el título de “El silencio de la palabra en el teatro mínimo de Federico García Lorca”, ¿qué destacas como elementos comunes entre el teatro de Lorca y el tuyo? ¿Hay elementos comunes, hay divergencias comunes, qué hay?

JMA: — Bueno, somos dos autores completamente distintos, no tenemos nada qué ver. Él en sus textos dramáticos lo que quiso ofrecer quizá sea la realidad que nos envuelve; es decir, porque Federico García Lorca fue tan en definitiva, si te vas a su más grande obra, a *Yerma*, con el tema de la esterilidad, en *Bodas de sangre*, y *La casa de Bernarda Alba* que la tenemos muy presente últimamente; lo que está dando, en definitiva, es poniendo sobre la mesa cómo era la sociedad de su época; lo que pasa es que él lo hace marcadamente más realista. Entonces, yo me muevo más en unos ambientes más... lo que hemos hablado antes, del absurdo que hay en la realidad, me muevo yo más en ese tipo de teatro; pero

bueno, salvo que él ha tocado el teatro mínimo y yo también, la verdad es que García Lorca y yo no tenemos absolutamente nada en común, vamos o no veo yo nada que haya en común, son formas distintas de hacer teatro aunque bien es cierto que después tocó él el tema surrealista que es muy poco conocido, ahora se está tratando de sacar *Así que pasen cinco años*, *El público*, todo esto, y mi teatro que se mueve también, digamos en ambientes de tipo surrealista, pero que son dos surrealismos completamente distintos. Él se mueve mucho más en el surrealismo de los sueños y eso, y los míos no; estos son la forma de comportarse, el ser humano en la realidad, no en el sueño.

SB: — Pepe tratando de sintetizar un poco este diálogo tan rico y tan puntilloso que hemos hecho en relación con varios textos tuyos, de ideas que desarrollas en las obras y de gente que ha trabajado tus textos y demás, a mí me gustaría preguntarte, ¿qué obra o qué obras representarían, en tu opinión, el conjunto de lo que tú quieres ofrecer a través de tu teatro?

JMA: — Por contestarte, yo creo que se resume en *El indio*; yo creo que ahí está resumido, recogido, absolutamente todo, todo mi teatro. El padre que quiere una conducta para el hijo, que trata de educar al hijo, el comportamiento del padre es justo el contrario de aquel que trata de darle al hijo; es más, termina la obra —que tú lo sabes—, de la misma manera que empieza el hijo la acaba el padre; es decir, con lo cual la perplejidad del hijo es absoluta. Bueno, nos movemos en unos parámetros de demasiada hipocresía, creo que a la sociedad, el ser humano, es bastante hipócrita y pues al final tenemos que decir lo que decía el padre: haz lo que yo te diga y no lo que yo haga.

SB: — Pepe, hemos hablado del dramaturgo, del trabajador, del Secretario del Ayuntamiento, hemos ido a los orígenes de ese hombre, a través de lo que nos contaste de tu madre, en fin, pero ¿qué implicaciones ha tenido el teatro en tu vida familiar y profesional y qué papel ha jugado alrededor María Dolores Rodríguez Huertas?

JMA: — Lo que pasa es que yo procuro que en todas las facetas de mi vida haya un cierto equilibrio. Si he apostado por una familia, pues apuesto por la familia; si apuesto por el teatro, apuesto por el teatro; si apuesto por una profesión, apuesto por una profesión; y soy de las personas que entiende que hay que poner toda la carne en el asador si he apostado por algo, hasta el final y nada más. Y aposté por el teatro cuando todavía era prácticamente

un niño y aquí me tienes con un montón de años ya cumplidos y con la misma idea; supongo que hasta el final, y entonces yo creo que aquellas cosas que merecen la pena son aquellas cosas por las que uno apuesta de manera duradera, con independencia de que después lleguen a buen término, pero es la apuesta, es lo que yo quiero; es decir, yo me muevo en este sentido y apuesto hasta el final por lo que yo creo que realmente merece la pena con independencia de que después nos quedemos en el camino, pero no es porque yo no he puesto todo lo que hay que poner. Y bueno, esa es mi vida, es decir, lo has citado muy bien, el orden ya es familia, profesión, teatro, familia, teatro, yo creo que la familia va adelante siempre, teatro-profesión, profesión-teatro, ahí está la dualidad. La familia adelante y después esa dualidad teatro-profesión, que yo creo que son las tres grandes piedras en las que se mueve mi vida, pero apostando fuertemente por las tres, yo creo que hay que buscar el equilibrio, esa es la felicidad, no hay otra.

SB: — Y te preguntaba yo el papel que juega María Dolores Rodríguez Huertas en esa posibilidad de equilibrio, lo digo también porque uno de los grandes problemas que están más que registrados en la historia de la literatura es la complejidad del hombre escritor para dedicarse a la creación y a la vez compartir aspectos tan relevantes como es la familia, como es el trabajo, o sea, que es una de las grandes escisiones que tienen los creadores, y la complejidad que suele mostrarse en estas...

JMA: — Ella es una gran persona, tú ya la conoces, es muy inteligente, además se hace querer, es muy inteligente, sabe cuando necesito yo esa soledad para escribir y me la permite; es decir, que dentro de una convivencia familiar ella me deja digamos esos ratos de soledad que todo escritor necesita.

SB: — Pepe, y hablando de familias y de esos tránsitos, hay por ahí algunos sueños que vamos tejiendo en relación con Latinoamérica, ¿qué piensa José Moreno Arenas respecto a su teatro en Latinoamérica, hacia qué le está apostando? Lo digo como tu lectora, una de tus lectoras latinoamericanas, mexicanas, pero también lo digo en relación a otras experiencias previas que ya existen.

JMA: — Bueno es una lata que está por abrir aunque ya hay digamos unas avanzadillas que me hacen ser optimista, como han sido estas publicaciones de las que hemos estado

hablando al principio de la entrevista, estas publicaciones, y bueno sobre todo el ver que hay gente como tú en México interesada en mi teatro; es decir, que has sido capaz de poder interesarte hasta el punto de como hemos dicho al principio, que has hecho la tesina, el trabajo de investigación sobre mi teatro y ahora estás de lleno en la tesis doctoral, está claro que mi teatro puede interesar porque se dirige también a una sociedad prácticamente similar o digamos que paralela a la sociedad española; digamos que Hispanoamérica o América Latina, como queramos llamarle —me da igual—, digamos que tiene unos patrones educativos muy similares, digamos a los que hay aquí en España y yo creo que mi teatro y de hecho creo que se está demostrando, sería accesible en todas estas sociedades del continente americano, de hecho este libro del que hemos estado hablando se ha hecho en Estados Unidos, pero en edición bilingüe precisamente por la cantidad de ciudadanos americanos pero de origen hispano, mexicano, que hay allí, es decir, y parece ser que con bastante aceptación, no sé por qué no va a tener la misma aceptación una vez cruzada la frontera de México hasta la tierra de fuego.

SB: — Pepe, ¿Algo más que por mínimo que sea quieras agregar? Por mi parte agradecerte este tiempo, estas palabras, esta vida dedicada al teatro, este amor a la escritura, a la lectura, porque gracias a las personas como tú, no sólo tú como creador sino los creadores, bueno, la sociedad en su conjunto, incluyéndome, tenemos la oportunidad de pensarnos, de repensarnos como tú lo has dicho en varias ocasiones, en nuestro momento, es verdad que hay una larga lista de grandes escritores, de grandes creadores, que vieron su momento y permitieron que las personas que estaban a su alrededor pensaran sus circunstancias, pero tú lo has dicho en varios momentos, cada sociedad y cada época requiere estar pensando su momento, pensando sus circunstancias y por lo tanto la creación que tú nos ofreces, estos libros, esta oportunidad de pensarnos pues es mucho de agradecer. Entonces por mi parte muchísimas gracias.

JMA: — Gracias a ti, que el próximo encuentro pueda ser en tierra mexicana, en Ciudad Juárez.

13.3 Bibliografía esencial de la obra teatral “breve y mínima” de José Moreno Arenas

13.3.1 Teatro mínimo

13.3.1.1 El tranvía

- Lugar y fecha de escritura:
 - Milán (Italia), octubre de 1980.
- Publicaciones
 - MORENO ARENAS, José²⁰⁶. (2001). “El tranvía”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral* (Colección Autores de Hoy, 4), pp. 25-36.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.1.2 El espejo

- Lugar y fecha de escritura:
 - Albolote (Granada), diciembre de 1985.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El espejo”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral* (Colección Autores de Hoy, 4), pp. 33-40.
 - _____. (2010). “El espejo”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas. Bilingual Anthology/ Antología bilingüe*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 49-53 y 115-119.
- Puestas en escena
 - Día 5 de noviembre de 2011 (estreno), formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditório Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por *Teatre'ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “6.º Encontro de Teatro Amador de Vendas Novas”. Representaciones: día 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro

²⁰⁶ En adelante el nombre del autor se omitirá en este anexo al incorporar la referencia a la publicación de su teatro mínimo y breve.

Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada); día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).

- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.3 El fontanero

- Lugar y fecha de escritura
 - Jaén, febrero de 1989.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El fontanero”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral* (Colección Autores de Hoy, 4), pp. 41-47.
- Puestas en escena
 - Día 25 de junio de 2006 (estreno), formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala García Gutiérrez, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), por la Asociación Cultural Taetro, con dirección de Gari León.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 26 de marzo de 2011, formando parte del espectáculo *Indigestión*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración de la Mesa redonda “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.1.4 El concurso

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), septiembre de 1990.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El concurso”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral* (Colección Autores de Hoy, 4), pp. 49-56.
- Puestas en escena
 - Día 25 de junio de 2006 (estreno), formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala García Gutiérrez, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), por la Asociación Cultural Taetro, con dirección de Gari León. Representaciones: día 24 de noviembre de 2006, en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), durante el acto de presentación del libro *Trilogías indigestas [II]*.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.1.5 El indio

- Lugar y fecha de escritura
 - Granada (Mirador de San Nicolás, Albayzín), marzo de 1991, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar*.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El indio”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral* (Colección Autores de Hoy, 4), pp. 57-63.
 - _____. (2002). “El indio”. *Maratón de Monólogos 2002*, (Jesús Campos, pról.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro [Teatro, 3], pp. 129-132.
 - _____. (2004). “El indio (Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar)”. *Extramuros, revista literaria*, 33/34. Granada, Asociación Cultural Extramuros, p.85.

- _____. (2005). “El indio”. En *Monólogos*. Salobreña, Granada: Editorial Alhulia. • Editorial Alhulia [Mirto Academia, 10], pp. 9-14.
 - _____. (2006). “El indio”. En *60 Obras de 1 Minuto de 60 Autores dramáticos andaluces* (Alfonso Zurro, pról.). Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, s/p.
 - _____. (2007). “El indio (Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar)”. *Descubrir el teatro contemporáneo*, (José Membrive, pról.). Barcelona: Ediciones Carena, [Teatro, 2], pp. 73-77.
 - _____. (2009). “Al-hindi / El indio”. *La Letra Nazarí (IX)*, (Saïd Rahali, trad. al árabe). Casablanca, Marruecos: Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”, pp- 1-6-
 - _____. (2009). “L’indien”. *La Bala de Seda*, (9), (Carole Fillière, trad. al francés). Casablanca, Marruecos Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”, pp. 1-6.
 - _____. (2010). “El indio”. En *Dramatic Snippets /Pulgas dramáticas. Bilingual Anthology/ Antología bilingüe*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 23-26 y 89-92.
- Puestas en escena
- Día 2 de abril de 2005 (estreno), en el Salón de Actos del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, de Granada, con dirección de Francisco de Paula Muñoz, durante la celebración de las actividades programadas por el Ayuntamiento de Granada con motivo del Día Mundial del Teatro, organizadas por la Compañía de Teatro Corral del Carbón. Representaciones: día 20 de febrero de 2006, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, durante el acto de presentación del libro *Monólogos*, organizado por la Academia de Buenas Letras de Granada.
 - Día 27 de marzo de 2006, formando parte del espectáculo *60 Obras de 1 Minuto de 60 Autores dramáticos andaluces*, en la Sala García Lorca de la Escuela Superior de Arte Dramático, de Sevilla, por la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, con dirección de Alfonso Zurro, durante la celebración del Día Mundial del Teatro. Varias representaciones en el mismo lugar.

- Día 25 de junio de 2006, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala García Gutiérrez, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), por la Asociación Cultural Taetro, con dirección de Gari León. Representaciones: día 24 de noviembre de 2006, en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), durante el acto de presentación del libro *Trilogías indigestas [II]*.
- Día 2 de abril de 2010, formando parte del espectáculo *Mundanal ruido*, en el Salón de Actos del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”, de Casablanca (Marruecos), por el Grupo de Teatro del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”, con dirección de Eva Tejero, durante la celebración de la “XI Semana de Teatro Escolar en Español en Marruecos”. Representaciones: día 13 de abril de 2010, en el mismo lugar.
- Día 29 de junio de 2010, formando parte del espectáculo *Urgencias*, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, por Nada Teatro, con dirección de Eduardo Gutiérrez, durante la celebración del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”. Representaciones: día 28 de octubre de 2010, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, durante la celebración de la “III Semana del Teatro, dedicada a Pepe Cantero, organizada por dicha Facultad; y día 3 de noviembre de 2010, en la Sala de Conferencias de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, durante el acto de presentación del libro *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, organizado por el Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada y la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Día 24 de marzo de 2012, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por *Teatre’ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance. Representaciones: día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
- Día 6 de octubre de 2012, formando parte del espectáculo *Urgencias*, en el Bâtiment Anthropole de l’Université de Lausanne, por *Teatre’ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración de la Jornada de Formación continua “El teatro de José Moreno Arenas: de la

escena al aula”, organizada por la Section d’Espagnol de la Faculté des Lettres de dicho centro (Lausana, Suiza).

- Día 18 de noviembre de 2012, en el Centro de Convenciones, de Palma del Río (Córdoba), por Arrempuja Teatro, con dirección de Virginia González Rodríguez, durante la celebración del “Curso de Dirección y Montaje”.
- Día sin especificar del primer semestre de 2013, en el Auditorio del Edificio X de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México), por un grupo de estudiantes de Educación, Psicología y Literatura, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del curso “Literatura Infantil y Juvenil II”.
- Día sin especificar entre el 20 de abril y el 1 de junio de 2013, en la Escuela Secundaria Técnica 55, de Ciudad Juárez (México), por un grupo de trabajadores administrativos de la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte del Estado de Chihuahua, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del curso “Ética y Valores I”

- Lecturas dramatizadas

- Día 25 de abril de 2001, en el Salón de Conferencias de Ámbito Cultural de El Corte Inglés, de Málaga, con dirección de Manuel de Pinedo, durante la celebración de las I Jornadas de Literatura y Arte “III Milenio”, organizadas por la Revista de Literatura y Arte Kylix.
- Día 26 de marzo de 2002, en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, con dirección de Elena Cánovas, durante la celebración del “Maratón de Monólogos”, organizado por la Asociación de Autores de Teatro con motivo del Día Mundial del Teatro.
- Día 15 de mayo de 2002, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración de los “Actos de Clausura del Curso 2001-2002 de Literatura Comparada Franco-Española”, organizados por el Departamento de Filología Francesa de dicha Facultad.
- Día 11 de junio de 2002, en la Université Inter-Âges, de Saint-Nazaire (Francia), con dirección de Marie-Claire Romero, incluida en el “Cadre des activités” de dicho Centro.
- Día 4 de febrero de 2004, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en el Salón de Actos de la ONCE, de Granada, con dirección del propio autor,

durante la celebración del Ciclo de Conferencias “Es puro teatro”, organizado por el Aula Municipal “Las Nuevas Ideas” de la Concejalía de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada.

- Día 25 de noviembre de 2004, en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración del “Programa de Actividades Culturales”, organizado por el Aula Ciudad de Granada.
- Día 24 de marzo de 2006, formando parte del espectáculo *Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar*, en la Sala Antequerana de la Biblioteca Supramunicipal de San Zoilo, de Antequera (Málaga), con dirección del propio autor, durante la celebración del Ciclo de Lecturas Dramatizadas y Proyecto Escénico A3 “Descubrir el Teatro”, organizados por la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Antequera.
- Día 27 de marzo de 2006, en la Universidad Autónoma de Chihuahua (México), con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración del Curso de “Doctorado sobre Literatura, Periodismo y Comunicación”, organizado por dicha Universidad.
- Día 4 de abril de 2007, formando parte del espectáculo *Minipiezas*, en la Université de Lille (Francia), con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve español”, programada en el “Curso intercambio docente Erasmus”.
- Día 17 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Minipiezas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
- Días 20 y 24 de agosto de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en el Edificio V del ICESA, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la conferencia “El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia”, programada en el Curso “El teatro breve español”, organizado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
- Día 24 de enero de 2008, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala de Audiovisuales del Colegio de los Maristas, de Jaén, con

dirección del propio autor, durante la celebración del “25.º Aniversario de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas”.

- Día 27 de marzo de 2008, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala Falla del Conservatorio Superior de Música, de Málaga, con dirección del propio autor, durante la celebración del Día Mundial del Teatro.
- Día 23 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, por *Teatre´ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por dicha Facultad.
- Día 24 de marzo de 2009, en la Sala de Exposiciones del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Adelardo Méndez Moya, durante el acto de convocatoria del *Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*, organizado por el Ayuntamiento de Albolote.
- Día 30 de junio de 2009, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, con dirección del propio autor, durante la celebración del XIX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro de humor en los inicios del siglo XXI”, organizado por dicha Universidad.
- Día 2 de noviembre de 2009, en Monroe Library de Loyola University, de Nueva Orleans (Luisiana, U.S.A.), con dirección del propio autor, durante la celebración de la conferencia “Teatro mínimo: Pulgas dramáticas”.
- Día 18 de enero de 2010, en dos aulas del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”, de Casablanca (Marruecos), con dirección del propio autor, durante la celebración de la conferencia “Actor yo, actor tú”.
- Día 18 de enero de 2010, en el Salón de Actos del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”, de Casablanca (Marruecos), con dirección del propio autor, durante el acto de *Presentación del número 9 de los cuadernos bilingües “La Bala de Seda” y “La Letra Nazari”: “El indio”*.
- Día 12 de mayo de 2010, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Mohamed Miliani.

- Día 12 de mayo de 2010, en la Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Sarah Zacour.
- Día 11 de mayo de 2011, en la Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Eliot Llopis Espinosa.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.6 La sugerencia

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), noviembre de 1995.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “La sugerencia”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral (Autores de hoy, 4)*, pp. 65-70.
 - _____. (2002). “La sugerencia”. *Abracadabra, revista literaria*, 1. Cádiz: Asociación El Salto la Cabra, pp. 29.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 15 de mayo de 2002, en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración de los “Actos de Clausura del Curso 2001-2002 de Literatura Comparada Franco-Española”, organizados por el Departamento de Filología Francesa de dicha Facultad.
 - Día 11 de junio de 2002, en la Université Inter-Âges, de Saint-Nazaire (Francia), con dirección de Marie-Claire Romero, incluida en el “Cadre des activités” de dicho Centro.
 - Día 28 de noviembre de 2005, en el Palacio de Pedro I, de Torrijos (Toledo), con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración del Curso

de Teatro “Escenografía y escritura dramática en el teatro español actual”, organizado por la Universidad de Castilla - La Mancha.

- Día 30 de marzo de 2006, en la Universidad Autónoma de Chihuahua (México), con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la conferencia “Análisis filológico del cuento corto” (por extensión, también del teatro breve), organizada por dicha Universidad. Lecturas: día 8 de noviembre de 2006, en la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de la Université de Neuchâtel (Suiza), durante la celebración de la ponencia “Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio”, programada en el “IV Congreso Internacional de Minificción”, organizado por dicha Universidad.
- Día 4 de abril de 2007, formando parte del espectáculo *Minipiezas*, en la Université de Lille (Francia), con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve español”, programada en el “Curso intercambio docente Erasmus”.
- Día 17 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Minipiezas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
- Días 20 y 24 de agosto de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgarcitas dramáticas*, en el Edificio V del ICESA, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la conferencia “El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia”, programada en el Curso “El teatro breve español”, organizado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
- Día 13 de noviembre de 2007, en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros, de Granada, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “El teatro breve español en los inicios del siglo XXI: Aproximaciones a la obra de José Moreno Arenas”, programada en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Día 6 de abril de 2011, en el Teatro Ideal, de Baza (Granada), con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración de la Mesa redonda

“Dramaturgos granadinos”, incluida en la “I Semana del Teatro”, organizada por el Departamento de Lengua del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya.

- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.1.7 El chanquete

- Lugar y fecha de escritura
 - Florencia (Italia), agosto de 1999, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El chanquete”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral (Autores de Hoy, 4)*, 71-78.
- Puestas en escena
 - Día 18 de abril de 2007 (estreno), formando parte del espectáculo *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*, en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros, de Granada, por *Teatre'ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz, durante el acto de presentación del libro *El teatro didáctico de José Moreno Arenas*, de Carmina Moreno.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.1.8 El inmaduro

- Lugar y fecha de escritura
 - Siena (Italia), agosto de 1999, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El inmaduro”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral (Autores de Hoy, 4)*, pp. 79-86.
- Puestas en escena

- Lecturas dramatizadas
 - Día 18 de abril de 2007, formando parte del espectáculo *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*, en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros, de Granada, por *Teatre´ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz, durante el acto de presentación del libro *El teatro didáctico de José Moreno Arenas*, de Carmina Moreno.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.1.9 El fino

- Lugar y fecha de escritura
 - Roma (Italia), agosto de 1999, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El fino”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones Art Teatral (Autores de Hoy, 4), pp. 87-94.
- Puestas en escena
 - Día 25 de junio de 2006 (estreno), formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala García Gutiérrez, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), por la Asociación Cultural Taetro, con dirección de Gari León. Representaciones: día 24 de noviembre de 2006, en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), durante el acto de presentación del libro *Trilogías indigestas [II]*.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 18 de abril de 2007, formando parte del espectáculo *Trilogía mínima del fino y el pescaíto frito*, en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros, de Granada, por *Teatre´ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz, durante el acto de presentación del libro *El teatro didáctico de José Moreno Arenas*, de Carmina Moreno.
- Premios y distinciones

- Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.1.10 La tabla

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), noviembre de 1999.
- Publicaciones
 - _____. (2000). “La tabla”. *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*, 4. Granada, Asociación Cultural Alhaja y Ediciones Adhara, p. 90.
 - _____. (2001). “La tabla”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones Art Teatral (*Autores de Hoy*, 4), pp. 95-102.
- Puestas en escena
- Lecturas dramatizadas
 - Día 14 de junio de 2000, en la Sala Córdoba de El Pimpi, de Málaga, con dirección de Pepe González Rubio, durante el acto de presentación del número 4 de la *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*, organizado por la Asociación Cultural Alhaja.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.1.11 La llamada

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), diciembre de 1999.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “La llamada”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones Art Teatral (Colección Autores de Hoy, 4), pp. 103-110.
 - _____. (2009). “La llamada”. En *Diálogos*. (pról. Bonifacio Valdivia). Granada: Academia de las Buenas Letras de Granada, Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp.93-98.

- _____. (2010). “La llamada”. En *Dramatic Snippets /Pulgas dramáticas. Bilingual Anthology/ Antología bilingüe*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 27-29 y 93-95.
- Puestas en escena
- Día 25 de junio de 2006 (estreno), formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala García Gutiérrez, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), por la Asociación Cultural Taetro, con dirección de Gari León. Representaciones: día 24 de noviembre de 2006, en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), durante el acto de presentación del libro *Trilogías indigestas [II]*.
 - Día 24 de marzo de 2012, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance. Representaciones: día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
 - Día 18 de noviembre de 2012, en el Centro de Convenciones, de Palma del Río (Córdoba), por Arrempuja Teatro, con dirección de Rosaura Rodríguez, durante la celebración del “Curso de Dirección y Montaje”.
- Lecturas dramatizadas
- Día 26 de noviembre de 2001, en la Asociación de Autores de Teatro, de Madrid, con dirección de Elvira Arce, durante el acto de presentación del libro *13 Minipiezas*.
 - Día 24 de enero de 2008, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala de Audiovisuales del Colegio de los Maristas, de Jaén, con dirección del propio autor, durante la celebración del “25.º Aniversario de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas”.
 - Día 24 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, por *Teatre´ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por dicha Facultad.

- Día 30 de septiembre de 2009, en Moskovski Gosudarstvenni Lingvisticheskii Universitet (Universidad Lingüística de Moscú), de Moscú (Rusia), con dirección y traducción al ruso (*Zvonok*) de Natalia Arséntieva, durante la celebración de la ponencia “Una propuesta para la traducción al ruso del teatro de José Moreno Arenas, dramaturgo granadino”, incluida en el “X Seminario Hispano-Ruso de Traducción e Interpretación”.
 - Día 10 de mayo de 2010, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Dorine Amielh y Caroline Albert.
 - Día 4 de agosto de 2010, en el Centro Murciano de Arte Gráfico y de la Estampa Contemporánea “El Jardínico”, de Cehegín (Murcia), por el Colectivo Palabras de Arena, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del Taller literario juvenil “Brevedades veraniegas en Cehegín”.
 - Día 9 de mayo de 2011, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Rébecca Tural y Amélie Villa.
 - Día 11 de mayo de 2011, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Sanaa Mohamed El Hassan y Nassira Riak.
 - Día 16 de junio de 2011, en el Colegio San José, de Granada, por un grupo de estudiantes de dicho centro, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del Círculo de Lectura “Brevedades Literarias en Granada”, organizado por el Colectivo Palabras de Arena de Ciudad Juárez y el Colegio San José. Varias lecturas, en el mismo lugar.
- Premios y distinciones
- Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.12 La pena

- Lugar y fecha de escritura
 - Nerja (Málaga), abril de 2000, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar*.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “La pena”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral* (Colección *Autores de Hoy*, 4), pp. 111-118.
 - _____. (2004). “La pena (Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar)”. *Extramuros, revista literaria*, 33/34. Granada, Asociación Cultural Extramuros, p. 86.
 - _____. (2007). “La pena (Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar)”. *Descubrir el teatro contemporáneo*, (José Membrive, pról.). Barcelona: Ediciones Carena, [Teatro, 2], pp. 79-84.
 - _____. (2009). “La pena”. En *Diálogos*. (pról. Bonifacio Valdivia). Granada: Academia de las Buenas Letras de Granada, Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp. 109-114.
 - _____. (2010). “La pena”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 30-33 y 96-99.
- Puestas en escena
 - Día 25 de junio de 2006 (estreno), formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala García Gutiérrez, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), por la Asociación Cultural Taetro, con dirección de Gari León. Representaciones: día 24 de noviembre de 2006, en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), durante el acto de presentación del libro *Trilogías indigestas [II]*.
 - Día 3 de julio de 2008, en el Centro Penitenciario de Albolote (Granada), por el Grupo de Teatro del Centro Penitenciario de Albolote, con dirección de Goyo Rosillo.
 - Día 29 de junio de 2010, formando parte del espectáculo *Urgencias*, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a

Distancia, de Madrid, por Teatre´ves Teatro, con direcci3n de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebraci3n del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”. Representaciones: d3a 28 de octubre de 2010, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educaci3n de la Universidad de Granada, durante la celebraci3n de la “III Semana del Teatro”, dedicada a Pepe Cantero, organizada por dicha Facultad; y d3a 3 de noviembre de 2010, en la Sala de Conferencias de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, durante el acto de presentaci3n del libro *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, organizado por el Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada y la Academia de Buenas Letras de Granada.

- D3a 5 de noviembre de 2011, formando parte del espectáculoo *Esto es lo que hay*, en el Audit3rio Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por *Teatre´ves Teatro*, con direcci3n de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebraci3n del “6.º Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas”. Representaciones: d3a 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los R3os, de Albolote (Granada); d3a 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaid3n, de Granada; d3a 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y d3a 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
- D3a 6 de octubre de 2012, formando parte del espectáculoo *Urgencias*, en el Bâtiment Anthropole de l’Université de Lausanne, por *Teatre´ves Teatro*, con direcci3n de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebraci3n de la Jornada de Formaci3n continua “El teatro de Jos3 Moreno Arenas: de la escena al aula”, organizada por la Section d’Espagnol de la Faculté des Lettres de dicho centro (Lausana, Suiza).
- D3a 18 de noviembre de 2012, en el Centro de Convenciones, de Palma del R3o (C3rdoba), por Arrempuja Teatro, con direcci3n de Antonio Borrego, durante la celebraci3n del “Curso de Direcci3n y Montaje”.

- Lecturas dramatizadas

- D3a 26 de noviembre de 2001, en la Asociaci3n de Autores de Teatro, de Madrid, con direcci3n de Elvira Arce, durante el acto de presentaci3n del libro *13 Minipiezas*.
- D3a 11 de junio de 2002, en la Université Inter-Âges, de Saint-Nazaire (Francia), con direcci3n de Marie-Claire Romero, incluida en el “Cadre des activités” de dicho Centro.

- Día 24 de marzo de 2006, formando parte del espectáculo *Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar*, en la Sala Antequerana de la Biblioteca Supramunicipal de San Zoilo, de Antequera (Málaga), con dirección del propio autor, durante la celebración del Ciclo de Lecturas Dramatizadas y Proyecto Escénico A3 “Descubrir el Teatro”, organizados por la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Antequera.
- Día 14 de noviembre de 2007, en la Sala Antequerana de la Biblioteca Supramunicipal de San Zoilo, de Antequera (Málaga), con dirección del propio autor, durante el acto de presentación del libro *Descubrir el teatro contemporáneo*, organizado por la Fundación Municipal del Ayuntamiento de Antequera.
- Día 24 de enero de 2008, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala de Audiovisuales del Colegio de los Maristas, de Jaén, con dirección del propio autor, durante la celebración del “25.º Aniversario de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas”.
- Día 10 de mayo de 2010, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Claudie Boquestal y Stéphane Díaz.
- Día 11 de mayo de 2010, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Siham Mallali y Franchesca Holoïa.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.13 La muleta

- Lugar y fecha de escritura
 - Viella (Lérida), julio de 2000, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima de las bacanales y orgías del corazón*.
- Publicaciones

- _____. (2001). “La muleta”. En *Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000. Volumen 1*, (Jorge Rivera, ed.). Málaga: Asociación Teatral Amaltea, pp. 65-70.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 21 de octubre de 2009, en la Biblioteca del Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración de la Rueda de Prensa convocada con motivo de la gira del autor por Estados Unidos de América.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.1.14 El corazón

- Lugar y fecha de escritura
 - Esplot (Lérida), julio de 2000, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima de las bacanales y orgías del corazón*.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El corazón”. En *Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000. Volumen 1*, (Jorge Rivera, ed.). Málaga: Asociación Teatral Amaltea, pp.71-76.
 - _____. (2003). “El corazón”. En *Voz en plural. Primer Encuentro de Revistas Literarias Granadinas*. Albolote, Granada: Ayuntamiento de Albolote, pp. 31-36.
 - _____. (2010). “El corazón”. En *Dramatic Snippets /Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 54-58 y 120-124.
- Puestas en escena
 - Día 17 de marzo de 2007 (estreno), en el Auditorio Príncipe Felipe, de Monachil (Granada), por el Grupo de Teatro Emblema, con dirección de Víctor Ruiz, durante el acto de homenaje a Joaquín Rodríguez.
- Lecturas dramatizadas

- Día 18 de marzo de 2006, en la Sala Fernando de los Ríos de El Alambique, de Pinos Puente (Granada), por Teatre'ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del acto “Una tarde con... El Teatro de José Moreno Arenas”, organizado por la Asociación Cultural Amigos y Antiguos Alumnos “Benigno Vaquero”. Lecturas: día 20 de marzo de 2006, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, durante la celebración de “Las Tardes de la Academia”, organizadas por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.15 El okupa

- Lugar y fecha de escritura
 - Benidorm (Alicante), julio de 2000, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima de las bacanales y orgías del corazón*.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El okupa”. En *Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000. Volumen 1*, (Jorge Rivera, ed.). Málaga: Asociación Teatral Amaltea, pp. 77-83.
 - _____. (2003). “El okupa”. En *Voz en plural. Primer Encuentro de Revistas Literarias Granadinas*. Albolote, Granada: Ayuntamiento de Albolote, pp.25-30.
 - _____. (2009). “El okupa”. En *Diálogos*. (Bonifacio Valdivia, pról.). Granada: Academia de las Buenas Letras de Granada, Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp.115-122.
 - _____. (2010). “El okupa”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 34-38 y 100-104.

- Puestas en escena
 - Día 4 de octubre de 2012 (estreno), en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México), por un grupo de estudiantes de dicho centro, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del curso “Teatro rizomático: Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas”, organizado por el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
- Lecturas dramatizadas
 - Día 18 de marzo de 2006, en la Sala Fernando de los Ríos de El Alambique, de Pinos Puente (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración del acto “Una tarde con... El Teatro de José Moreno Arenas”, organizado por la Asociación Cultural Amigos y Antiguos Alumnos “Benigno Vaquero”. Lecturas: día 20 de marzo de 2006, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, durante la celebración de “Las Tardes de la Academia”, organizadas por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.16 El encuentro

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), agosto de 2000, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar*.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El encuentro”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral* (Colección *Autores de Hoy*, 4), pp. 119-126.
 - _____. (2004). “El encuentro (Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar)”. *Extramuros, revista literaria*, 33/34. Granada, Asociación Cultural Extramuros, p. 87.

- _____. (2007). “El encuentro (Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar)”. *Descubrir el teatro contemporáneo*, (José Membrive, pról.). Barcelona: Ediciones Carena, [Teatro, 2], pp.85-90.
 - _____. (2010). “El encuentro”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 39-42 y 105-108.
- Puestas en escena
- Día 29 de junio de 2010 (estreno), formando parte del espectáculo *Urgencias*, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, por Nada Teatro, con dirección de Eduardo Gutiérrez, durante la celebración del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”. Representaciones: día 28 de octubre de 2010, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, durante la celebración de la “III Semana del Teatro”, dedicada a Pepe Cantero, organizada por dicha Facultad; y día 3 de noviembre de 2010, en la Sala de Conferencias de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, durante el acto de presentación del libro *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, organizado por el Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada y la Academia de Buenas Letras de Granada.
 - Día 5 de noviembre de 2011, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditório Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por *Teatre’ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “6.º Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas”. Representaciones: día 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada); día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
 - Día 6 de octubre de 2012, formando parte del espectáculo *Urgencias*, en el Bâtiment Anthropole de l’Université de Lausanne, por *Teatre’ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración de la Jornada de Formación continua “El teatro de José Moreno Arenas: de la escena al aula”, organizada por la Section d’Espagnol de la Faculté des Lettres de dicho centro (Lausana, Suiza).

- Día 18 de noviembre de 2012, en el Centro de Convenciones, de Palma del Río (Córdoba), por Arrempuja Teatro, con dirección de Marina Baena, durante la celebración del “Curso de Dirección y Montaje”.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 25 de abril de 2001, en el Salón de Conferencias de Ámbito Cultural de El Corte Inglés, de Málaga, con dirección de Manuel de Pinedo, durante la celebración de las I Jornadas de Literatura y Arte “III Milenio”, organizadas por la Revista de Literatura y Arte Kylix.
 - Día 26 de noviembre de 2001, en la Asociación de Autores de Teatro, de Madrid, con dirección de Elvira Arce, durante el acto de presentación del libro *13 Minipiezas*.
 - Día 20 de octubre de 2002, en la Casa de América, de Madrid, con dirección de Ángel García Suárez, durante la celebración del Tercer Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano, organizado por la Asociación de Autores de Teatro.
 - Día 24 de marzo de 2006, formando parte del espectáculo *Trilogía mínima de la tartufería y otras yerbas para alucinar*, en la Sala Antequerana de la Biblioteca Supramunicipal de San Zoilo, de Antequera (Málaga), con dirección del propio autor, durante la celebración del Ciclo de Lecturas Dramatizadas y Proyecto Escénico A3 “Descubrir el Teatro”, organizados por la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Antequera.
 - Día 24 de enero de 2008, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala de Audiovisuales del Colegio de los Maristas, de Jaén, con dirección del propio autor, durante la celebración del “25.º Aniversario de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas”.
 - Día 23 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, por *Teatre´ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por dicha Facultad.
 - Día 24 de marzo de 2009, en la Sala de Exposiciones del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Adelardo Méndez Moya, durante el acto de convocatoria del *Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*, organizado por el Ayuntamiento de Albolote.

- Día 10 de mayo de 2010, en la Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Audrey Dumonteil y Mathilde Botter.
- Día 11 de mayo de 2010, en la Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Amèlie Urtis y Charlotte Gerent.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.17 El cuchitril

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), junio de 2001, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima de ‘San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo’*.
- Publicaciones
 - _____. (2005). “El cuchitril”. *Monólogos*. Salobreña, Granada: Editorial Alhulia y Academia de Buenas Letras de Granada, [Mirto Academia, 10], pp. 49-58.
 - _____. (2005). “El cuchitril”. *Maratón de monólogos 2005*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro [Teatro, 12], pp. 93-98.
 - _____. (2009). “El cuchitril”. *Revista de las fronteras*. 11. Ciudad Juárez, Chih., México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 46-47.
 - _____. (2010). “El cuchitril”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 39-42 y 109-114.
- Lecturas dramatizadas

- Día 8 de abril de 2005, en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, con dirección de Denis Rafter, durante la celebración del “V Maratón de Monólogos”, organizado por la Asociación de Autores de Teatro con motivo del Día Mundial del Teatro.
 - Día 24 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por dicha Facultad.
 - Día 21 de marzo de 2012, en la Sala de Videoconferencias de la Universidad de Sevilla, con dirección del propio autor, durante la celebración del “Encuentro Mexicano de Minificción”, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México en la Sala de Videoconferencias del Anexo de la Facultad de Filosofía, Edificio “Adolfo Sánchez Vázquez”, UNAM Ciudad de México (México).
- Premios y distinciones
- Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.18 La gata

- Lugar y fecha de escritura
- Granada, julio de 2002, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima de la torre inexpugnable*.
- Publicaciones
- _____. (2002). “La gata”. *Abracadabra, revista literaria*, 1. Cádiz: Asociación El Salto la Cabra, p. 30.
 - _____. (2003). “La gata”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 37.
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: I. La gata (Trilogía mínima de la torre inexpugnable)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 88.

- _____. (2010). “La gata”. En *Dramatic Snippets / Pulgas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 59 y 125.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 4 de febrero de 2004, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en el Salón de Actos de la ONCE, de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración del Ciclo de Conferencias “Es puro teatro”, organizado por el Aula Municipal “Las Nuevas Ideas” de la Concejalía de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada.
 - Día 24 de marzo de 2006, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Sala Antequerana de la Biblioteca Supramunicipal de San Zoilo, de Antequera (Málaga), con dirección del propio autor, durante la celebración del Ciclo de Lecturas Dramatizadas y Proyecto Escénico A3 “Descubrir el Teatro”, organizados por la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Antequera.
 - Día 3 de abril de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Université de Lille (Francia), con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve español”, programada en el “Curso intercambio docente Erasmus”.
 - Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
 - Días 20 y 24 de agosto de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en el Edificio V del ICESA, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la conferencia “El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia”, programada en el Curso “El teatro breve español”, organizado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
 - Día 24 de enero de 2008, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala de Audiovisuales del Colegio de los Maristas, de Jaén, con dirección del propio autor, durante la celebración del “25.º Aniversario de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas”.

- Día 27 de marzo de 2008, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala Falla del Conservatorio Superior de Música, de Málaga, con dirección del propio autor, durante la celebración del Día Mundial del Teatro.
- Día 23 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, por *Teatre´ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por dicha Facultad.
- Día 30 de junio de 2009, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, con dirección del propio autor, durante la celebración del XIX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro de humor en los inicios del siglo XXI”, organizado por dicha Universidad.
- Día 26 de octubre de 2009, en Vaughan Literature Building de Bucknell University, de Lewisburg (Pennsylvania, U.S.A.), con dirección del propio autor, durante la celebración de la conferencia “Las pulgas dramáticas, teatro”.
- Día 30 de octubre de 2009, en Wright Campus Center de Austin College, de Sherman (Texas, U.S.A.), con dirección del propio autor, durante la celebración de la conferencia “Teatro indigesto: el humor, algo muy serio”.
- Día 2 de noviembre de 2009, en Monroe Library de Loyola University, de Nueva Orleáns (Luisiana, U.S.A.), con dirección del propio autor, durante la celebración de la conferencia “Teatro mínimo: Pulgas dramáticas”.
- Día 18 de enero de 2010, en dos aulas del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”, de Casablanca (Marruecos), con dirección del propio autor, durante la celebración de la conferencia “Actor yo, actor tú”.
- Día 18 de enero de 2010, en el Salón de Actos del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”, de Casablanca (Marruecos), con dirección del propio autor, durante el acto de *Presentación del número 9 de los cuadernos bilingües “La Bala de Seda” y “La Letra Nazari”: “El indio”*.
- Día 25 de octubre de 2010, en la Sala Bahía 4 del Hotel Bahía Sur, de San Fernando (Cádiz), con dirección del propio autor, durante la presentación del libro *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, programada en el “25.º Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz”.

- Día 27 de enero de 2011, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la comunicación “Del canon a la transgresión, el teatro mínimo de José Moreno Arenas”, programada en el “I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura”.
 - Día 26 de marzo de 2011, formando parte del espectáculo *Indigestión*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración de la Mesa redonda “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”.
 - Día 15 de diciembre de 2011, en el Parque Guaynabo, de Albolote (Granada), con dirección del propio autor, durante la entrevista *El poder del teatro crítico de José Moreno Arenas*, realizada por Susana Báez Ayala.
 - Día 25 de enero de 2013, en la Bodega El Carretero, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), con dirección del propio autor, durante la celebración de la Mesa redonda “Microteatro”, incluida en el programa de actos conmemorativos del XXV Aniversario de Taetro.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.19 La escoba

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), julio de 2002, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima de la caída rápida del telón*.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “La escoba”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 39.
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: I. La escoba (Trilogía mínima de la caída rápida del telón)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, pp. 88-89.

- _____. (2010). “La escoba”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 60 y 126.
- Puestas en escena
- Día 29 de marzo de 2003 (estreno), formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro La Farsa, con dirección de Miguel Forte, durante el acto de presentación del libro *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro. Representaciones: día 4 de abril de 2003, en el Centro de Promoción Cultural Carlos Cano, de La Zubia (Granada).
 - Día 4 de junio de 2004, formando parte del espectáculo *8 Chinillas de (M.) Arena(s), ¡ar!*, en el Centro Ave María San Isidro, de Granada, por el Grupo de Teatro La Barraquita (Mínimus Theatre Chou), con dirección de Jesús Amaya.
 - Día 12 de noviembre de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por *Teatre 'ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada.
 - Día 5 de noviembre de 2011, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditorio Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por *Teatre 'ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “6.º Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas”. Representaciones: día 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada); día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
 - Día 6 de octubre de 2012, en el Bâtiment Anthropole de l’Université de Lausanne, por *Teatre 'ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “Taller de dramaturgia: cómo llevar las ‘Pulgas dramáticas’ al aula”, programado en la Jornada de Formación continua “El teatro de José Moreno Arenas: de la escena al aula”, organizada por la Section d’Espagnol de la Faculté des Lettres de dicho centro (Lausana, Suiza).
- Lecturas dramatizadas

- Día 24 de marzo de 2006, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Sala Antequerana de la Biblioteca Supramunicipal de San Zoilo, de Antequera (Málaga), con dirección del propio autor, durante la celebración del Ciclo de Lecturas Dramatizadas y Proyecto Escénico A3 “Descubrir el Teatro”, organizados por la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Antequera.
 - Día 3 de abril de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Université de Lille (Francia), con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve español”, programada en el “Curso intercambio docente Erasmus”.
 - Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
 - Día 23 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, por Teatre’ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por dicha Facultad.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.20 La noticia

- Lugar y fecha de escritura
 - La Manga del Mar Menor (Murcia), julio de 2002, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima del cuarto poder*.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “La noticia”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (. Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 41.

- _____. (2005). “Trilogías mínimas: I. La noticia (Trilogía mínima del cuarto poder)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p.89.
 - _____. (2010). “La noticia”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 61 y 127.
- Puestas en escena
- Día 29 de marzo de 2003 (estreno), formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro La Farsa, con dirección de Miguel Forte, durante el acto de presentación del libro *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro. Representaciones: día 4 de abril de 2003, en el Centro de Promoción Cultural Carlos Cano, de La Zubia (Granada).
 - Día 4 de junio de 2004, formando parte del espectáculo *8 Chinillas de (M.) Arena(s), ¡ar!*, en el Centro Ave María San Isidro, de Granada, por el Grupo de Teatro La Barraquita (Mínimus Theatre Chou), con dirección de Jesús Amaya.
 - Día 5 de noviembre de 2011, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditorio Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por *Teatre´ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “6.º Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas”. Representaciones: día 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada); día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
 - Día sin especificar entre el 20 de abril y el 1 de junio de 2013, en la Escuela Secundaria Técnica 55, de Ciudad Juárez (México), por un grupo de trabajadores administrativos de la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte del Estado de Chihuahua, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del curso “Ética y Valores I”.
- Lecturas dramatizadas
- Día 28 de noviembre de 2005, en el Palacio de Pedro I, de Torrijos (Toledo), con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración del Curso

de Teatro “Escenografía y escritura dramática en el teatro español actual”, organizado por la Universidad de Castilla - La Mancha.

- Día 27 de marzo de 2006, en la Universidad Autónoma de Chihuahua (México), con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración del Curso de “Doctorado sobre Literatura, Periodismo y Comunicación”, organizado por dicha Universidad.
 - Día 3 de abril de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Université de Lille (Francia), con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve español”, programada en el “Curso intercambio docente Erasmus”.
 - Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
 - Días 20 y 24 de agosto de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en el Edificio V del ICOSA, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la conferencia “El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia”, programada en el Curso “El teatro breve español”, organizado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
 - Día 26 de marzo de 2011, formando parte del espectáculo *Indigestión*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración de la Mesa redonda “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”.
- Premios y distinciones
- Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.21 El tropezón

- Lugar y fecha de escritura

- La Manga del Mar Menor (Murcia), julio de 2002.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “El tropezón”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 43.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 2 de abril de 2005, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en el Salón de Actos del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración de actividades programadas por el Ayuntamiento de Granada con motivo del Día Mundial del Teatro, organizadas por la Compañía de Teatro Corral del Carbón.
 - Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
 - Día 6 de abril de 2011, en el Teatro Ideal, de Baza (Granada), con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración de la Mesa redonda “Dramaturgos granadinos”, incluida en la “I Semana del Teatro”, organizada por el Departamento de Lengua del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya.

13.3.1.22 El progreso

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), agosto de 2002.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “El progreso”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 45.
 - _____. (2010). “El progreso”. En *Dramatic Snippets /Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 62 y 128.

- _____ (2012). “El progreso”. En Báez Ayala, Susana, coord., *Leer es sembrar futuro, antología de lectura infantil y juvenil para Chihuahua* (Susana Báez Ayala, pról.). Ciudad Juárez, Chih., México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 147-149.
- Puestas en escena
- Día 4 de junio de 2004 (estreno), formando parte del espectáculo *8 Chinillas de (M.) Arena(s), ¡ar!*, en el Centro Ave María San Isidro, de Granada, por el Grupo de Teatro La Barraquita (Mínimus Theatre Chou), con dirección de Jesús Amaya.
 - Día 6 de abril de 2011, formando parte del espectáculo *Pulgas*, en el Teatro Ideal, de Baza (Granada), por un grupo de estudiantes del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya, con dirección de Jennifer Lee Mateo Robles, durante la celebración de la Mesa redonda “Dramaturgos granadinos”, incluida en la “I Semana del Teatro”, organizada por el Departamento de Lengua del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya.
 - Día sin especificar entre el 20 de abril y el 1 de junio de 2013, en la Escuela Secundaria Técnica 55, de Ciudad Juárez (México), por un grupo de trabajadores administrativos de la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte del Estado de Chihuahua, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del curso “Ética y Valores I”.
- Lecturas dramatizadas
- Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
 - Día 24 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, por Teatre’ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por dicha Facultad.
 - Día 26 de octubre de 2009, en Vaughan Literature Building de Bucknell University, de Lewisburg (Pennsylvania, U.S.A.), con dirección del propio autor, durante la celebración de la conferencia “Las pulgas dramáticas, teatro”.
 - Día 29 de junio de 2010, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, con dirección de Susana

Báez Ayala, durante la comunicación “Semiótica del silencio en Las pulgas dramáticas, de José Moreno Arenas”, incluida en el apartado “El teatro breve en los textos dramáticos” del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”, organizado por dicha Universidad.

- Día 23 de febrero de 2011, en el Salón de Actos del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya, de Baza (Granada), con dirección de Susana Báez Ayala, durante la conferencia “¿Por qué leer teatro mínimo?”.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.23 Las gafas

- Lugar y fecha de escritura
 - San José (Almería), agosto de 2002, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “Las gafas”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p.47.
 - _____. (2003). “Las gafas (*Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*)”. En *Los caminos de Eros. Arte y Amor a lo largo de los tiempos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, p. 35.
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: I. Las gafas (*Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 90.
 - _____. (2010). “Las gafas. *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*”. *Asfáltica. Revista trimestral de literatura*, 1, 1. Nueva Época, invierno-primavera, México, p.46.
 - _____. (2010). “Las gafas”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 63-129.
- Puestas en escena

- Día 29 de marzo de 2003 (estreno), formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro La Farsa, con dirección de Miguel Forte, durante el acto de presentación del libro *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro. Representaciones: día 4 de abril de 2003, en el Centro de Promoción Cultural Carlos Cano, de La Zubia (Granada).
- Día 12 de noviembre de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Día 6 de abril de 2011, formando parte del espectáculo *Pulgas*, en el Teatro Ideal, de Baza (Granada), por un grupo de estudiantes del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya, con dirección de Miguel Martínez Azor y Marta Burgos Aguilar, durante la celebración de la Mesa redonda “Dramaturgos granadinos”, incluida en la “I Semana del Teatro”, organizada por el Departamento de Lengua del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya
- Día 5 de noviembre de 2011, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditorio Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por *Teatre´ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “6.º Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas”. Representaciones: día 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada); día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
- Día 6 de octubre de 2012, formando parte del espectáculo *Urgencias*, en el Bâtiment Anthropole de l’Université de Lausanne, por *Teatre´ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración de la Jornada de Formación continua “El teatro de José Moreno Arenas: de la escena al aula”, organizada por la Section d’Espagnol de la Faculté des Lettres de dicho centro (Lausana, Suiza). Representaciones: en el mismo lugar, en otro momento del espectáculo.

- Lecturas dramatizadas

- Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
- Día 2 de noviembre de 2009, formando parte del espectáculo *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*, en Monroe Library de Loyola University, de Nueva Orleans (Luisiana, U.S.A.), por un grupo de estudiantes de Loyola University, con dirección de Eileen J. Doll.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.24 El rifirrafe

- Lugar y fecha de escritura
 - Los Escullos (Almería), agosto de 2002.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “El rifirrafe”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 49.
- Puestas en escena
 - Día 29 de marzo de 2003 (estreno), formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro La Farsa, con dirección de Miguel Forte, durante el acto de presentación del libro *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro. Representaciones: día 4 de abril de 2003, en el Centro de Promoción Cultural Carlos Cano, de La Zubia (Granada).
 - Día 5 de noviembre de 2011, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditório Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por Teatre’ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “6.º Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas”. Representaciones: día 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro

Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada); día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).

- Día 6 de octubre de 2012, en el Bâtiment Anthropole de l'Université de Lausanne, por Teatre'ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del "Taller de dramaturgia: cómo llevar las 'Pulgas dramáticas' al aula", programado en la Jornada de Formación continua "El teatro de José Moreno Arenas: de la escena al aula", organizada por la Section d'Espagnol de la Faculté des Lettres de dicho centro (Lausana, Suiza).

- Lecturas dramatizadas

- Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia "Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas", programada en el Curso de Doctorado "Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas".

13.3.1.25 La propina

- Lugar y fecha de escritura

- Albolote (Granada), agosto de 2002, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima del malafollá del acomodador*.

- Publicaciones

- _____. (2003). "La propina". En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 51.
- _____. ("Trilogías mínimas: I. La propina (Trilogía mínima del malafollá del acomodador)". *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 91.
- _____. (2005). "La propina". En *Solo de amigos, homenaje al poeta José García Ladrón de Guevara*. Granada: Dauro [La tertulia, 4], p. 71.
- _____. (2010). "La propina". En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 64 y 130.

- Puestas en escena

- Día 5 de noviembre de 2011 (estreno), formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditório Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “6.º Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas”. Representaciones: día 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada); día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
 - Día 6 de octubre de 2012, en el Bâtiment Anthropole de l’Université de Lausanne, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “Taller de dramaturgia: cómo llevar las ‘Pulgas dramáticas’ al aula”, programado en la Jornada de Formación continua “El teatro de José Moreno Arenas: de la escena al aula”, organizada por la Section d’Espagnol de la Faculté des Lettres de dicho centro (Lausana, Suiza).
 - Día 18 de noviembre de 2012, en el Centro de Convenciones, de Palma del Río (Córdoba), por Arrempuja Teatro, con dirección de Juan Jesús Ruiz Vargas, durante la celebración del “Curso de Dirección y Montaje”.
- Lecturas dramatizadas
- Día 2 de abril de 2005, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en el Salón de Actos del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración de actividades programadas por el Ayuntamiento de Granada con motivo del Día Mundial del Teatro, organizadas por la Compañía de Teatro Corral del Carbón.
 - Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
 - Días 20 y 24 de agosto de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en el Edificio V del ICESA, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la conferencia “El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia”, programada en el Curso “El teatro

breve español”, organizado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).

- Día 11 de noviembre de 2009, en Calkins Hall de Hofstra University, de Hempstead (Nueva York, U.S.A.), con dirección del propio autor, durante la celebración de la conferencia “El papel del público en el teatro indigesto”.
 - Día 25 de octubre de 2010, en la Sala Bahía 4 del Hotel Bahía Sur, de San Fernando (Cádiz), con dirección de Paco López, durante la presentación del libro *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, programada en el “25.º Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz”.
- Premios y distinciones
- Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.26 La televisión

- Lugar y fecha de escritura
- Albolote (Granada), agosto de 2002, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima del cuarto poder*.
- Publicaciones
- _____. (2003). “La televisión”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 53.
 - _____. (2003, 21 de noviembre.). “La televisión”. En Olalla, María, “Entrevista a José Moreno Arenas (dramaturgo)”. *Granada Hoy*, 69.
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: II. La televisión (Trilogía mínima del cuarto poder)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 90.
 - _____. (2013). “La televisión”. En *Teatro breve actual*, (Francisco Gutiérrez Carbajo, ed.). Madrid, Clásicos Castalia, p. 423.
- Lecturas dramatizadas
- Día 22 de abril de 2005, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de

Albolote (Granada), con dirección del propio autor, durante el acto de presentación del número 13 de *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*.

- Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
- Día 26 de marzo de 2011, formando parte del espectáculo *Indigestión*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Carmen Dólera, durante la celebración de la Mesa redonda “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”.

13.3.1.27 Las antípodas

- Lugar y fecha de escritura
 - Castell de Ferro (Granada), agosto de 2002, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima del telonero calvo*.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “Las antípodas”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 55.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 2 de abril de 2005, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en el Salón de Actos del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración de actividades programadas por el Ayuntamiento de Granada con motivo del Día Mundial del Teatro, organizadas por la Compañía de Teatro Corral del Carbón.
 - Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13

Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.

- Día 11 de noviembre de 2009, en Calkins Hall de Hofstra University, de Hempstead (Nueva York, U.S.A.), con dirección del propio autor, durante la celebración de la conferencia “El papel del público en el teatro indigesto”.
- Día 26 de marzo de 2011, formando parte del espectáculo *Indigestión*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Joan Llaneras, durante la celebración de la Mesa redonda “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”.

13.3.1.28 El móvil

- Lugar y fecha de escritura
 - Castell de Ferro (Granada), agosto de 2002, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima del mínimo teatro*.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “El móvil”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 57.
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: I. El móvil (Trilogía mínima del mínimo teatro)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 92.
 - _____. (2010). “El móvil”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 65 y 131.
 - _____. (2012). “El móvil”. En *Leer es sembrar futuro*, antología de lectura infantil y juvenil para Chihuahua (Susana Báez Ayala, coord., pról.). Ciudad Juárez, Chih., México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 145-146.
 - _____. (2013). “El móvil”. En *Teatro breve actual*, (Francisco Gutiérrez Carbajo, ed.). Madrid, Clásicos Castalia, p. 425.
- Puestas en escena
 - Día 29 de marzo de 2003 (estreno), formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro La Farsa, con dirección de Miguel Forte,

durante el acto de presentación del libro *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro. Representaciones: día 4 de abril de 2003, en el Centro de Promoción Cultural Carlos Cano, de La Zubia (Granada).

- Día 4 de junio de 2004, formando parte del espectáculo *8 Chinillas de (M.) Arena(s), ¡ar!*, en el Centro Ave María San Isidro, de Granada, por el Grupo de Teatro La Barraquita (Mínimus Theatre Chou), con dirección de Jesús Amaya. Representaciones: en el mismo lugar, en otro momento del espectáculo.
- Día 26 de octubre de 2009, formando parte del espectáculo *Minimal Trilogy of the Minimal Theatre*, en Elaine Langone Center de Bucknell University, de Lewisburg (Pennsylvania, U.S.A.), por un grupo de estudiantes de Bucknell University, con dirección de Manuel Delgado y traducción al inglés (*The Cell Phone*) de Alice J. Poust.
- Día 24 de marzo de 2012, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre'ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance. Representaciones: día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
- Día sin especificar del primer semestre de 2013, en el Auditorio del Edificio X de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México), por un grupo de estudiantes de Educación, Psicología y Literatura, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del curso "Literatura Infantil y Juvenil II".
- Día sin especificar entre el 20 de abril y el 1 de junio de 2013, en la Escuela Secundaria Técnica 55, de Ciudad Juárez (México), por un grupo de trabajadores administrativos de la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte del Estado de Chihuahua, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del curso "Ética y Valores I".

- Lecturas dramatizadas

- Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia

“Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.

- Día 24 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, por Teatre’ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por dicha Facultad.
- Día 11 de noviembre de 2009, en Calkins Hall de Hofstra University, de Hempstead (Nueva York, U.S.A.), con dirección del propio autor, durante la celebración de la conferencia “El papel del público en el teatro indigesto”.
- Día 29 de junio de 2010, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la comunicación “Semiótica del silencio en *las pulgas dramáticas*, de José Moreno Arenas”, incluida en el apartado “El teatro breve en los textos dramáticos” del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”, organizado por dicha Universidad.
- Día 4 de agosto de 2010, en el Centro Murciano de Arte Gráfico y de la Estampa Contemporánea “El Jardinico”, de Cehegín (Murcia), por el Colectivo Palabras de Arena, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del Taller literario juvenil “Brevedades veraniegas en Cehegín”.
- Día 21 de agosto de 2010, en la sede del Colectivo Palabras de Arena, de Granada, por dicho Colectivo, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la inauguración de la Biblioteca Independiente “Ma’Juana” de Ciudad Juárez (México), coordinada por los Colectivos Palabras de Arena y 656Comics. Conexión vía internet Granada-Ciudad Juárez.
- Día 12 de octubre de 2010, en el Ayuntamiento de Maracena (Granada), por el Colectivo Palabras de Arena, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del “Día de la Hispanidad”.
- Día 23 de febrero de 2011, en el Salón de Actos del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya, de Baza (Granada), con dirección de Susana Báez Ayala, durante la conferencia “¿Por qué leer teatro mínimo?”.

- Premios y distinciones

- Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.29 La agenda

- Lugar y fecha de escritura
 - Castell de Ferro (Granada), agosto de 2002, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “La agenda”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 59.
 - _____. (2003). “La agenda (*Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*)”. En *Los caminos de Eros. Arte y Amor a lo largo de los tiempos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, p. 35.
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: II. La agenda (*Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 90.
 - _____. (2010). “La agenda. *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*”. *Asfáltica. Revista trimestral de literatura*, 1, 1. Nueva Época, invierno-primavera, México, p. 46.
 - _____. (2010). “La agenda”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 66 y 132.
- Puestas en escena
 - Día 29 de marzo de 2003 (estreno), formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro La Farsa, con dirección de Miguel Forte, durante el acto de presentación del libro *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro. Representaciones: día 4 de abril de 2003, en el Centro de Promoción Cultural Carlos Cano, de La Zubia (Granada).
 - Día sin especificar entre el 20 de abril y el 1 de junio de 2013, en la Escuela Secundaria Técnica 55, de Ciudad Juárez (México), por un grupo de trabajadores administrativos de la Secretaría de Educación, Cultura y

Deporte del Estado de Chihuahua, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del curso “Ética y Valores I”.

- Lecturas dramatizadas

- Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
- Día 2 de noviembre de 2009, formando parte del espectáculo *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*, en Monroe Library de Loyola University, de Nueva Orleans (Luisiana, U.S.A.), por un grupo de estudiantes de Loyola University, con dirección de Eileen J. Doll.

- Premios y distinciones

- Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.30 El exhibicionista

- Lugar y fecha de escritura

- Albolote (Granada), agosto de 2002, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*.

- Publicaciones

- _____. (2003). “El exhibicionista”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 61.
- _____. (2003). “El exhibicionista (*Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*)”. En *Los caminos de Eros. Arte y Amor a lo largo de los tiempos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, p. 35.
- _____. (2005). “Trilogías mínimas: III. El exhibicionista (*Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 91.

- _____. (2010). “El exhibicionista. *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*”. *Asfáltica. Revista trimestral de literatura*, 1, 1. Nueva Época, invierno-primavera, México, p. 46.
- _____. (2010). “El exhibicionista”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 67 y 133.
- Puestas en escena
 - Día 29 de marzo de 2003 (estreno), formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro La Farsa, con dirección de Miguel Forte, durante el acto de presentación del libro *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro. Representaciones: día 4 de abril de 2003, en el Centro de Promoción Cultural Carlos Cano, de La Zubia (Granada).
 - Día 4 de junio de 2004, formando parte del espectáculo *8 Chinillas de (M.) Arena(s), ¡ar!*, en el Centro Ave María San Isidro, de Granada, por el Grupo de Teatro La Barraquita (Mínimus Theatre Chou), con dirección de Jesús Amaya.
 - Día 12 de noviembre de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada.
 - Día 6 de abril de 2011, formando parte del espectáculo *Pulgas*, en el Teatro Ideal, de Baza (Granada), por un grupo de estudiantes del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya, con dirección de Jennifer Lee Mateo Robles y Miguel Martínez Azor, durante la celebración de la Mesa redonda “Dramaturgos granadinos”, incluida en la “I Semana del Teatro”, organizada por el Departamento de Lengua del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya.
 - Día 5 de noviembre de 2011, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditório Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “6.º Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas”. Representaciones: día 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro

Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada); día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).

- Día 6 de octubre de 2012, formando parte del espectáculo *Urgencias*, en el Bâtiment Anthropole de l'Université de Lausanne, por Teatre'ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración de la Jornada de Formación continua "El teatro de José Moreno Arenas: de la escena al aula", organizada por la Section d'Espagnol de la Faculté des Lettres de dicho centro (Lausana, Suiza).
- Día sin especificar entre el 20 de abril y el 1 de junio de 2013, en la Escuela Secundaria Técnica 55, de Ciudad Juárez (México), por un grupo de trabajadores administrativos de la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte del Estado de Chihuahua, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del curso "Ética y Valores I".

- Lecturas dramatizada

- Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia "Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas", programada en el Curso de Doctorado "Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas".
- Días 20 y 24 de agosto de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en el Edificio V del ICESA, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la conferencia "El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia", programada en el Curso "El teatro breve español", organizado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
- Día 13 de noviembre de 2007, en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros, de Granada, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia "El teatro breve español en los inicios del siglo XXI: Aproximaciones a la obra de José Moreno Arenas", programada en las Jornadas "La 'indigestión teatral' de José Moreno Arenas", organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada.

- Día 2 de noviembre de 2009, formando parte del espectáculo *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa*, en Monroe Library de Loyola University, de Nueva Orleans (Luisiana, U.S.A.), por un grupo de estudiantes de Loyola University, con dirección de Eileen J. Doll.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.31 Las raíces

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), septiembre de 2002.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “Las raíces”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 63.
 - _____. (2012). “Las raíces”. En *Leer es sembrar futuro*, antología de lectura infantil y juvenil para Chihuahua (Susana Báez Ayala, coord., pról.). Ciudad Juárez, Chih., México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 151-152.
- Puestas en escena
 - Día 4 de junio de 2004 (estreno), formando parte del espectáculo *8 Chinillas de (M.) Arena(s), ¡ar!*, en el Centro Ave María San Isidro, de Granada, por el Grupo de Teatro La Barraquita (Mínimus Theatre Chou), con dirección de Jesús Amaya.
 - Día 22 de septiembre de 2007, formando parte del espectáculo *Así en la tierra como en el infierno*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz. Representaciones: día 23 de septiembre de 2007, en la Casa de la Cultura, de Cúllar-Vega (Granada); día 29 de septiembre de 2007, en el Centro Penitenciario de Albolote (Granada), durante la celebración del “Programa de Actividades Culturales y Deportivas Merced 2007”; día 25 de enero de 2008, en el Salón de Actos del Colegio de los Maristas, de Jaén, durante la celebración del “25.º Aniversario de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas”; días 2 de marzo y 5 de abril de

2008, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; y día 8 de agosto de 2008, en el Salón Guitarrista Manuel Cano del Centro Social La Nava, de Huétor-Vega (Granada).

- Día sin especificar del primer semestre de 2013, en el Auditorio del Edificio X de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México), por un grupo de estudiantes de Educación, Psicología y Literatura, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la celebración del curso “Literatura Infantil y Juvenil II”.

- Lecturas dramatizadas

- Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.

13.3.1.32 La china

- Lugar y fecha de escritura

- Albolote (Granada), septiembre de 2002.

- Publicaciones

- _____. (2003). “La china”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 65.

- Lecturas dramatizadas

- Día 22 de abril de 2005, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección del propio autor, durante el acto de presentación del número 13 de *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*.
- Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13

Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.

- Día 30 de junio de 2009, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la comunicación “Humor y compromiso social en el teatro breve de José Moreno Arenas”, incluida en el apartado “El humor en los textos dramáticos escritos entre 2000-2009” del XIX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro de humor en los inicios del siglo XXI”, organizado por dicha Universidad.
- Día 26 de marzo de 2011, formando parte del espectáculo *Indigestión*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección del propio autor, durante la celebración de la Mesa redonda “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”.

13.3.1.33 El payaso

- Lugar y fecha de escritura
 - Noalejo (Jaén), septiembre de 2002, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima del mínimo teatro*.
- Publicaciones
 - _____. (2003). “El payaso”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 67.
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: II. El payaso (Trilogía mínima del mínimo teatro)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 92.
 - _____. (2010). “El payaso”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 68 y 134.
- Puestas en escena
 - Día 4 de junio de 2004 (estreno), formando parte del espectáculo *8 Chinillas de (M.) Arena(s), ¡jar!*, en el Centro Ave María San isidro, de Granada, por el Grupo de Teatro La Barraquita (Mínimus Theatre Chou), con dirección de Jesús Amaya.

- Día 26 de octubre de 2009, formando parte del espectáculo *Minimal Trilogy of the Minimal Theatre*, en Elaine Langone Center de Bucknell University, de Lewisburg (Pennsylvania, U.S.A.), por un grupo de estudiantes de Bucknell University, con dirección de Manuel Delgado y traducción al inglés (*The Clown*) de Alice J. Poust.
 - Día 6 de abril de 2011, formando parte del espectáculo *Pulgas*, en el Teatro Ideal, de Baza (Granada), por un grupo de estudiantes del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya, con dirección de Jennifer Lee Mateo Robles y Hakima Bouzkaoui Acosta, durante la celebración de la Mesa redonda “Dramaturgos granadinos”, incluida en la “I Semana del Teatro”, organizada por el Departamento de Lengua del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 4 de febrero de 2004, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en el Salón de Actos de la ONCE, de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración del Ciclo de Conferencias “Es puro teatro”, organizado por el Aula Municipal “Las Nuevas Ideas” de la Concejalía de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada.
 - Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
 - Premios y distinciones
 - Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.34 La cantante

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), septiembre de 2002, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima del mínimo teatro*.
- Publicaciones

- _____. (2003). “La cantante”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 69.
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: III. La cantante (Trilogía mínima del mínimo teatro)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 92.
 - _____. (2010). “La cantante”. En *Dramatic Snippets /Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 69 y 135.
- Puestas en escena
- Día 4 de junio de 2004 (estreno), formando parte del espectáculo *8 Chinillas de (M.) Arena(s), ¡ar!*, en el Centro Ave María San Isidro, de Granada, por el Grupo de Teatro La Barraquita (Mínimus Theatre Chou), con dirección de Jesús Amaya.
 - Día 15 de noviembre de 2008, formando parte del espectáculo *The perfect human*, en el Teatro Alhambra, de Granada, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz. Varias representaciones, destacando las llevadas a cabo el día 28 de febrero de 2009, en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa (Portugal), durante la celebración del “1.º Fim de Semana de Teatro Ibérico”; día 20 de marzo de 2009, en el Teatro Isabel La Católica, de Granada, durante la celebración del “Ciclo Granada Telón Abierto”; día 26 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas; día 26 de octubre de 2009, en Bucknell Hall de Bucknell University, de Lewisburg (Pennsylvania, U.S.A.); día 29 de octubre de 2009, en el Auditorium del Latino Cultural Center, de Dallas (Texas, U.S.A.), durante la celebración de la “Fourth Annual Dallas International Book Fair”; día 30 de octubre de 2009, en Wynne Chapel de Austin College, de Sherman (Texas, U.S.A.); día 31 de octubre de 2009, en el Auditorium de Dallas Public Library, de Dallas (Texas, U.S.A.), durante la celebración de la “Fourth Annual Dallas International Book Fair”; día 31 de octubre de 2009, en el Auditorium del Latino Cultural Center, de Dallas (Texas, U.S.A.); día 3 de noviembre de 2009, en Roussel Hall, de Nueva Orleans (Luisiana, U.S.A.); y día 11 de noviembre de 2009, en Monroe Center de Hofstra University, de Hempstead (Nueva York, U.S.A.).

- Día 26 de octubre de 2009, formando parte del espectáculo *Minimal Trilogy of the Minimal Theatre*, en Elaine Langone Center de Bucknell University, de Lewisburg (Pennsylvania, U.S.A.), por un grupo de estudiantes de Bucknell University, con dirección de Manuel Delgado y traducción al inglés (*The Singer*) de Alice J. Poust.
- Día 29 de junio de 2010, formando parte del espectáculo *Urgencias*, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”. Representaciones: día 3 de noviembre de 2010, en la Sala de Conferencias de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, durante el acto de presentación del libro *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, organizado por el Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada y la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Día 5 de noviembre de 2011, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditório Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “6.º Encuentro de Teatro Amador de Vendas Novas”. Representaciones: día 24 de marzo de 2012, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada); día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
- Día 14 de abril de 2012, en el Salón de Actos del CEIP Real Mentesa, de La Guardia de Jaén (Jaén), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “II Encuentro Cultural Patrimonio Inmaterial de Sierra Mágina”.
- Día 6 de octubre de 2012, formando parte del espectáculo *Urgencias*, en el Bâtiment Anthropole de l’Université de Lausanne, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración de la Jornada de Formación continua “El teatro de José Moreno Arenas: de la escena al aula”, organizada por la Section d’Espagnol de la Faculté des Lettres de dicho centro (Lausana, Suiza). Representaciones: en el mismo lugar, en otro momento del espectáculo.

- Lecturas dramatizadas

- Día 4 de febrero de 2004, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en el Salón de Actos de la ONCE, de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración del Ciclo de Conferencias “Es puro teatro”, organizado por el Aula Municipal “Las Nuevas Ideas” de la Concejalía de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada.
 - Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
 - Día 27 de enero de 2011, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la comunicación “Del canon a la transgresión, el teatro mínimo de José Moreno Arenas”, programada en el “I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura”.
 - Día 21 de marzo de 2012, en la Sala de Videoconferencias de la Universidad de Sevilla, con dirección del propio autor, durante la celebración del “Encuentro mexicano de minificción”, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México en la Sala de videoconferencias del Anexo de la Facultad de Filosofía, Edificio “Adolfo Sánchez Vázquez”, UNAM Ciudad de México (México).
- Premios y distinciones
- Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.35 El acomodador

- Lugar y fecha de escritura
 - Granada, septiembre de 2002, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima del malafollá del acomodador*.
- Publicaciones

- _____. (2003). “El acomodador”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 71.
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: II. El acomodador (Trilogía mínima del malafollá del acomodador)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 91.
 - _____. (2005). “El acomodador”. En *Solo de amigos, homenaje al poeta José García Ladrón de Guevara*. Granada: Dauro [La tertulia, 4], p. 72.
 - _____. (2010). “El acomodador”. En *Dramatic Snippets /Pulgas dramáticas*, (Polly J. Hodge, ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos, pp. 70 y 136.
- Lecturas dramatizadas
- Día 22 de abril de 2005, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección del propio autor, durante el acto de presentación del número 13 de *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*.
 - Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.
 - Día 29 de junio de 2010, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, con dirección de Susana Báez Ayala, durante la comunicación “Semiótica del silencio en Las pulgas dramáticas, de José Moreno Arenas”, incluida en el apartado “El teatro breve en los textos dramáticos” del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”, organizado por dicha Universidad.
 - Día 23 de febrero de 2011, en el Salón de Actos del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya, de Baza (Granada), con dirección de Susana Báez Ayala, durante la conferencia “¿Por qué leer teatro mínimo?”.
- Premios y distinciones
- Incluida en el volumen *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, galardonado con el I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro,

de la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales.

13.3.1.36 El tren

- Lugar y fecha de escritura
 - o Noalejo (Jaén), octubre de 2002.
- Publicaciones
 - o _____. (2003). “El tren”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], p. 73.
- Lecturas dramatizadas
 - o Día 22 de abril de 2005, formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección del propio autor, durante el acto de presentación del número 13 de *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*.
 - o Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.

13.3.1.37 La crusanta

- Lugar y fecha de escritura
 - o Albolote (Granada), octubre de 2002.
- Publicaciones
 - o _____. (2003). “La crusanta”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3], pp. 75-77.
- Puestas en escena
 - o Día 29 de marzo de 2003 (estreno), formando parte del espectáculo *Teatro mínimo*, en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro La Farsa, con dirección de Miguel Forte, durante el acto de presentación del libro *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro.

Representaciones: día 4 de abril de 2003, en el Centro de Promoción Cultural Carlos Cano, de La Zubia (Granada).

- Día 24 de marzo de 2012, formando parte del espectáculo *Esto es lo que hay*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre'ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance. Representaciones: día 31 de marzo de 2012, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; día 5 de mayo de 2012, en el Auditorio de La Caja Blanca, de Málaga; y día 1 de junio de 2012, en la Casa de la Cultura, de Villanueva de Algaidas (Málaga).
- Lecturas dramatizadas
 - Día 15 de mayo de 2007, formando parte del espectáculo *Pulgas dramáticas*, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, con dirección de María Jesús Orozco Vera, durante la celebración de la ponencia “Aproximación al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas”, programada en el Curso de Doctorado “Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas”.

13.3.1.38 La serpiente

- Lugar y fecha de escritura
 - Lisboa (Portugal), mayo de 2003, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima de la torre inexpugnable*.
- Publicaciones
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: II. La serpiente (Trilogía mínima de la torre inexpugnable)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 88.

13.3.1.39 El perro

- Lugar y fecha de escritura
 - Escrita en Lisboa (Portugal), mayo de 2003, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima de la torre inexpugnable*.
- Publicaciones
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: III. El perro (Trilogía mínima de la torre inexpugnable)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 88.

13.3.1.40 La escobilla

- Lugar y fecha de escritura
 - o Albolote (Granada), octubre de 2003, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima de la caída rápida del telón*.
- Publicaciones
 - o _____. (2005). “Trilogías mínimas: II. La escobilla (Trilogía mínima de la caída rápida del telón)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 89.

13.3.1.41 El cepillo

- Lugar y fecha de escritura
 - o Albolote (Granada), octubre de 2003, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima de la caída rápida del telón*.
- Publicaciones
 - o _____. (2005). “Trilogías mínimas: III. El cepillo (Trilogía mínima de la caída rápida del telón)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p.89.

13.3.1.42 La linterna

- Lugar y fecha de escritura
 - o Albolote (Granada), octubre de 2003, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima del malafollá del acomodador*.
- Publicaciones
 - o _____. (2005). “Trilogías mínimas: III. La linterna (Trilogía mínima del malafollá del acomodador)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 91-92.
 - o _____. (2005). “La linterna”. En *Solo de amigos, homenaje al poeta José García Ladrón de Guevara*. Granada: Dauro [La tertulia, 4], p. 73.
 - o _____. (2013). “La televisión”. En *Teatro breve actual*, (Francisco Gutiérrez Carbajo, ed.). Madrid, Clásicos Castalia, p. 423.

13.3.1.43 El titular

- Lugar y fecha de escritura

- Granada, diciembre de 2003, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima del cuarto poder*.
- Publicaciones
 - _____. (2005). “Trilogías mínimas: III. El titular (Trilogía mínima del mínimo teatro)”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, p. 92.

13.3.1.44 El murciélago

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), enero de 2004, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima del telonero calvo*.

13.3.1.45 El canguro

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), enero de 2004, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima del telonero calvo*.

13.3.1.46 El problema

- Lugar y fecha de escritura
 - Nueva York (en el horizonte, a una hora en avión), octubre de 2009, constituye la primera parte de la *Trilogía mínima de las pulgas de hotel*.
- Publicaciones
 - _____. (2010). “El problema (Trilogía mínima de las pulgas de hotel)”. *En sentido figurado. Revista literaria*. 3 (8), pp. 84-88. <http://ensentidofigurado.com>
 - _____. (2011). “Trilogía mínima de las Pulgas del hotel: El problema, El ménage à trois, El fantasma”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 109-120.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 26 de marzo de 2011, formando parte del espectáculo *Pulgas de hotel*, en la Sala de Exposiciones del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante el Acto de Entrega de Premios del *II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*.

- Día 2 de abril de 2011, formando parte del espectáculo *Pulgas de hotel*, en la Sala Alta del Restaurante Gregory Plus, de Teruel, por Cositalteatro, con dirección del propio autor.

13.3.1.47 El ménage à trois

- Lugar y fecha de escritura
 - Nueva Orleans (Luisiana, Estados Unidos), noviembre de 2009, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima de las pulgas de hotel*.
- Publicaciones
 - _____. (2010). “El ménage à trois”. En *Día Mundial del Teatro* (Alfonso Zurro, pról.). Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. s/p.
 - _____. (2010). “El ménage à trois (Trilogía mínima de las pulgas de hotel)”. *En sentido figurado. Revista literaria.* 3 (9), pp. 89-94. <http://ensentidofigurado.com>
 - _____. (2011). “Trilogía mínima de las Pulgas del hotel: El problema, El ménage à trois, El fantasma”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 109-120.
 - _____. (2013). “El ménage à trois”. En *Teatro breve actual*, (Francisco Gutiérrez Carbajo, ed.). Madrid, Clásicos Castalia, pp. 233-238.
 - _____. (2013). “El ménage à trois”. *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, 1, julio-diciembre, pp. 62-66 <http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/Boletines/BOL%20ACA%201.pdf>
- Puestas en escena
 - Día 25 de marzo de 2010 (estreno), formando parte del espectáculo *Día Mundial del Teatro*, en la Habitación 303 del Hotel Casa Romana, de Sevilla, por la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, con dirección de Alfonso Zurro, con motivo del Día Mundial del Teatro. Representaciones: más de cuarenta en el mismo lugar; y día 11 de noviembre de 2010, en el Palacio de Exposiciones y Congresos, de Sevilla, durante la celebración del “XI Salón Internacional del Libro Teatral”, llamándose el espectáculo *Teatro de Hotel*.
- Lecturas dramatizadas

- Día 26 de marzo de 2011, formando parte del espectáculo *Pulgas de hotel*, en la Sala de Exposiciones del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante el Acto de Entrega de Premios del *II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*.
- Día 2 de abril de 2011, formando parte del espectáculo *Pulgas de hotel*, en la Sala Alta del Restaurante Gregory Plus, de Teruel, por Cositalteatro, con dirección del propio autor.
- Radioteatro
 - Día 25 de febrero de 2011, desde los estudios de Onda Regional, de Murcia, por Teatro del Aire, con dirección de Alfredo Angarita, durante la emisión del programa cultural “A la Carta”.
 - Día 4 de enero de 2013, desde los estudios de Radio Chiclana, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), con dirección de Gari León, durante la emisión del programa cultural “Mucha Mierda”. Nueva emisión: día 5 de enero de 2013.

13.3.1.48 El fantasma

- Lugar y fecha de escritura
 - Nueva York (Estados Unidos), noviembre de 2009, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima de las pulgas de hotel*.
- Publicaciones
 - _____. (2010). “El fantasma (Trilogía mínima de las pulgas de hotel)”. *En sentido figurado. Revista literaria*. 3 (10), pp. 105-111. <http://ensentidofigurado.com>
 - _____. (2011). “Trilogía mínima de las Pulgas del hotel: El problema, El ménage à trois, El fantasma”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 109-120.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 2 de abril de 2011, formando parte del espectáculo *Pulgas de hotel*, en la Sala Alta del Restaurante Gregory Plus, de Teruel, por Cositalteatro, con dirección del propio autor.

13.3.2 Teatro breve

13.3.2.1 La mano

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), enero de 1970.
- Publicaciones
 - _____. (1985). “La mano”. En *La mano / La oposición* (Carlos J. Sánchez Soto, pról.). Sevilla: Ateneo Utrerano, pp. 19-39.
- Puestas en escena
 - Día 19 de marzo de 1970 (estreno), en el Salón de Actos del Colegio de los Maristas, de Jaén, por la Compañía de Teatro La Capilla, con dirección del propio autor.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 18 de marzo de 2006, en la Sala Fernando de los Ríos de El Alambique, de Pinos Puente (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración del acto “Una tarde con... El Teatro de José Moreno Arenas”, organizado por la Asociación Cultural Amigos y Antiguos Alumnos “Benigno Vaquero”. Lecturas: día 20 de marzo de 2006, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, durante la celebración de “Las Tardes de la Academia”, organizadas por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Premios y distinciones
 - Premio “Álvarez Quintero” 1984, del Ateneo Utrerano, de Utrera (Sevilla).
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.2 La estrella

- Lugar y fecha de escritura
 - Jaén, enero de 1970.
- Publicaciones

- _____. (1998). “La estrella”. En *Escenas antropofágicas* (Antonio Sánchez Trigueros, pról.; Antonio Mansilla, biografía). Albolote, Granada: Fundación Francisco Carvajal, pp. 29-49.
- Puestas en escena
 - Día 15 de mayo de 1970 (estreno), en el Salón de Actos del Colegio de los Maristas, de Jaén, por la Compañía de Teatro La Capilla, con dirección del propio autor.
- Premios y distinciones
 - Premio de Teatro “Musa Talía” 1970, de la Asociación de Instituciones Educativas Ruiz Jiménez, de Jaén.
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.3 La pelota

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), enero de 1971.
- Puestas en escena
 - Día 18 de mayo de 1971 (estreno), en el Salón de Actos del Colegio de los Maristas, de Jaén, por la Compañía de Teatro La Capilla, con dirección del propio autor.
- Premios y distinciones
 - Premio de Teatro “Musa Talía” 1971, de la Asociación de Instituciones Educativas Ruiz Jiménez, de Jaén.
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.4 La tarjeta

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), agosto de 1972.
- Publicaciones

- _____. (1998). “La tarjeta”. En *Escenas antropofágicas* (Antonio Sánchez Trigueros, pról.; Antonio Mansilla, biografía). Albolote, Granada: Fundación Francisco Carvajal, pp. 49-70.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.5 El robot

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), julio de 1973.
- Publicaciones
 - _____. (1998) “El robot”. En *Teatro difícil... de digerir*, (Andrés Molinari, pról.). Jaén: Diputación provincial de Jaén, pp. 91-108.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 18 de marzo de 2006, en la Sala Fernando de los Ríos de El Alambique, de Pinos Puente (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración del acto “Una tarde con... El Teatro de José Moreno Arenas”, organizado por la Asociación Cultural Amigos y Antiguos Alumnos “Benigno Vaquero”. Lecturas: día 20 de marzo de 2006, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, durante la celebración de “Las Tardes de la Academia”, organizadas por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.6 Los números

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), agosto de 1974.
- Publicaciones
 - _____. (1982). “Los números”. En *Teatro alegórico* (Antonio Martínez Ballesteros, pról.). Granada: Editorial Ilíberis [colección Autores Andaluces, Serie Teatro 5], pp. 15-34.

- Puestas en escena
 - Día 28 de abril de 1983 (estreno), en el Salón de Actos del Colegio La Presentación, de Granada, por la Compañía La Rayuela, con dirección de Francisco Junco, durante la “Primera Muestra de Teatro, Danza y Canción Infantil”, organizada por el Ayuntamiento de Granada.
 - Día 25 de septiembre de 1986, formando parte del espectáculo *Kaos*, en el Teatro Martínez Montañés, de Alcalá la Real (Jaén), por la Compañía La Tramoya, con dirección de Rafael Daza.
 - Día 19 de junio de 1995, en el Salón de Actos del Colegio Abadía, de Albolote (Granada), por el Taller de Teatro Abadía, con dirección de Enrique Sánchez.
 - Día 3 de febrero de 2012, formando parte del espectáculo *Personas*, en el Auditorio Municipal, de San Clemente (Cuenca), por el Taller de Teatro Universidad Popular de San Clemente, con dirección de Teresa Valeriano.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.7 El pellizco

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), agosto de 1974.
- Publicaciones
 - _____. (1982). “El pellizco”. En *Teatro alegórico* (Antonio Martínez Ballesteros, pról.). Granada: Editorial Ilíberis [colección Autores Andaluces, Serie Teatro 5], pp. 35-52.
- Puestas en escena
 - Día 25 de septiembre de 1986 (estreno), formando parte del espectáculo *Kaos*, en el Teatro Martínez Montañés, de Alcalá la Real (Jaén), por la Compañía La Tramoya, con dirección de Rafael Daza.
 - Día 30 de enero de 1995, en el Salón de Actos del Colegio Abadía, de Albolote (Granada), por el Taller de Teatro Abadía, con dirección de Enrique Sánchez.

- Día 20 de mayo de 1999, en el Teatro Darymelia, de Jaén, por el Taller de Teatro de los Institutos de Enseñanza Secundaria El Valle, Santa María de los Apóstoles y Santa Teresa, con dirección de M.^a Carmen Gámez, durante la celebración de la “VII Muestra Acércate al Teatro”, organizada por Teatro La Paca.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.8 El borrico

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), julio de 1975.
- Publicaciones
 - _____. (1998) “El borrico”. En *Teatro difícil... de digerir*, (Andrés Molinari, pról.). Jaén: Diputación provincial de Jaén, pp. 109-125.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 18 de marzo de 2006, en la Sala Fernando de los Ríos de El Alambique, de Pinos Puente (Granada), por Teatre’ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración del acto “Una tarde con... El Teatro de José Moreno Arenas”, organizado por la Asociación Cultural Amigos y Antiguos Alumnos “Benigno Vaquero”. Lecturas: día 20 de marzo de 2006, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, durante la celebración de “Las Tardes de la Academia”, organizadas por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.9 La obra maestra

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), octubre de 1975.
- Publicaciones

- _____. (1998) “La obra maestra”. En *Teatro difícil... de digerir*, (Andrés Molinari, pról.). Jaén: Diputación provincial de Jaén, pp. 91-108.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.10 El sueño

- Lugar y fecha de escritura
 - San Fernando (Cádiz), julio de 1976.
 - Revisada en Albolote (Granada), diciembre de 1985, constituye la segunda parte de la trilogía *En la calle, como perros*.
- Publicaciones
 - _____. (2010). “El sueño”, En *Trilogías indigestas [III]* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 73-100.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 30 de octubre de 2009, en Wright Campus Center de Austin College, de Sherman (Texas, U.S.A.), por un grupo de estudiantes de Austin College, con dirección de Lourdes Bueno.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.11 La oposición

- Lugar y fecha de escritura
 - San Fernando (Cádiz), diciembre de 1977.
- Publicaciones
 - _____. (1985). “La oposición”. En *La mano / La oposición* (Carlos J. Sánchez Soto, pról.). Sevilla: Ateneo Utrerano, pp. 41-62.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.12 El clarinete

- Lugar y fecha de escritura
 - Granada, enero de 1979, constituye la segunda parte de la trilogía *Por favor, ¿el servicio de recogida de basura?*
- Publicaciones
 - _____. (1998). “El clarinete”. En *Escenas antropofágicas* (Antonio Sánchez Trigueros, pról.; Antonio Mansilla, biografía). Albolote, Granada: Fundación Francisco Carvajal, pp. 71-90.
 - _____. (2010). “El clarinete”. En *Trilogías indigestas [III]* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 229-248.
- Puestas en escena
 - Día 15 de noviembre de 2008 (estreno), formando parte del espectáculo *The perfect human*, en el Teatro Alhambra, de Granada, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz. Varias representaciones, destacando las llevadas a cabo el día 28 de febrero de 2009, en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa (Portugal), durante la celebración del “1.º Fim de Semana de Teatro Ibérico”; día 20 de marzo de 2009, en el Teatro Isabel La Católica, de Granada, durante la celebración del “Ciclo Granada Telón Abierto”; y día 26 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.13 El retrete

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), octubre de 1981, constituye la tercera parte de la trilogía *Por favor, ¿el servicio de recogida de basura?*
- Publicaciones

- _____. (1982). “El retrete”. En *Teatro alegórico* (Antonio Martínez Ballesteros, pról.). Granada: Editorial Ilíberis [colección Autores Andaluces, Serie Teatro 5], pp. 53-70.
- _____. (1999). “El retrete”. En *Farsas de ayer y de hoy* (Javier García Teba, pról.). Madrid: La avispa [El Aguijón de la Avispa, 1], pp. 113-126.
- _____. (2009). “El retrete”. En *Diálogos*. (Bonifacio Valdivia, pról.). Granada: Academia de las Buenas Letras de Granada, Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp. 21-34.
- _____. (2010). “El retrete”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 249-263.
- Puestas en escena
 - Día 25 de septiembre de 1986 (estreno), formando parte del espectáculo *Kaos*, en el Teatro Martínez Montañés, de Alcalá la Real (Jaén), por la Compañía La Tramoya, con dirección de Rafael Daza.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.14 La oveja negra

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), agosto de 1982.
- Publicaciones
- _____. (1982). “La oveja negra”. En *Teatro alegórico*, (Antonio Martínez Ballesteros, pról.). Granada: Editorial Ilíberis [Autores Andaluces, serie teatro, 5], pp. 71-90.
- Puestas en escena
 - Día 25 de septiembre de 1986 (estreno), formando parte del espectáculo *Kaos*, en el Teatro Martínez Montañés, de Alcalá la Real (Jaén), por la Compañía La Tramoya, con dirección de Rafael Daza.
- Premios y distinciones

- Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.15 La espinilla

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), diciembre de 1982, constituye la primera parte de la trilogía *Peleles sin fronteras*.
- Publicaciones
 - _____. (1998). “La espinilla”. En *Escenas antropofágicas* (Antonio Sánchez Trigueros, pról.; Antonio Mansilla, biografía). Albolote, Granada: Fundación Francisco Carvajal, pp. 91-110.
 - _____. (2006). “La espinilla”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57], pp.173-192.
- Puestas en escena
 - Día 16 de junio de 2000 (estreno), formando parte del espectáculo *Escenas antropofágicas*, en el Salón de Actos del Colegio Bahía de Barbate, de Barbate (Cádiz), por el Taller Municipal de Teatro El Salto la Cabra, con dirección de Gari León. Representaciones: día 17 de junio de 2000, en el mismo lugar; día 23 de noviembre de 2000, en la Peña Flamenca La Trilla, de Trebujena (Cádiz); y día 12 de mayo de 2001, en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), llamándose el espectáculo *Antropofagia* y cambiando el nombre de la compañía por el de Grupo de Teatro El Salto la Cabra.
 - Día 22 de septiembre de 2007, formando parte del espectáculo *Así en la tierra como en el infierno*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz. Representaciones: día 23 de septiembre de 2007, en la Casa de la Cultura, de Cúllar Vega (Granada); día 29 de septiembre de 2007, en el Centro Penitenciario de Albolote (Granada), durante la celebración del “Programa de Actividades Culturales y Deportivas Merced 2007”; día 25 de enero de 2008, en el Salón de Actos del Colegio de los Maristas, de Jaén, durante la celebración del “25.º Aniversario de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas”; y días 2 de marzo y 5 de abril de 2008, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada.

- Día 3 de mayo de 2013, formando parte del espectáculo *Si consientes, no te quejes*, en el Auditorio Municipal, de San Clemente (Cuenca), por el Taller de Teatro Universidad Popular de San Clemente, con dirección de Teresa Valeriano. Representaciones: día 3 de mayo de 2013, en el mismo lugar.
- Día 31 de mayo de 2013, formando parte del espectáculo *La bodeguilla*, en San Agustín Kultur Gunea, de Durango (Vizcaya), por el Grupo de Teatro Gora ta Gora, con dirección de Izaskun Asua. Representaciones: día 2 de junio de 2013, en el mismo lugar, durante la celebración de las V Jornadas de Teatro para Mayores.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.16 La factura

- Lugar y fecha de escritura
 - Castell de Ferro (Granada), septiembre de 1983.
- Publicaciones
 - _____. (1998). “La factura”. En *Escenas antropofágicas* (Antonio Sánchez Trigueros, pról.; Antonio Mansilla, biografía). Albolote, Granada: Fundación Francisco Carvajal, pp. 11-130.
 - _____. (1999). “La factura”. En *Farsas de ayer y de hoy* (Javier García Teba, pról.). Madrid: La avispa [El Aguijón de la Avispa, 1], pp. 127-143.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.17 El mendigo

- Lugar y fecha de escritura
 - Noalejo (Jaén), diciembre de 1984.
- Lecturas dramatizadas

- Día 25 de diciembre de 1984, en la Iglesia de la Asunción, de Noalejo (Jaén), con dirección de Carmen Navarro, durante la celebración de la “Misa del Gallo”.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.18 La reja

- Lugar y fecha de escritura
 - Albufeira (Portugal), julio de 1985.
- Publicaciones
 - _____. (1998) “La reja”. En *Teatro difícil... de digerir*, (Andrés Molinari, pról.). Jaén: Diputación provincial de Jaén, pp. 147-165.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.19 La marioneta

- Lugar y fecha de escritura
 - Granada, noviembre de 1985, constituye la segunda parte de la trilogía *Money, money*.
- Publicaciones
 - _____. (1998) “La marioneta”. En *Teatro difícil... de digerir*, (Andrés Molinari, pról.). Jaén: Diputación provincial de Jaén, pp. 167-186.
 - _____. (2004). “La marioneta”. En *Trilogías indigestas [I]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 54], pp. 213-232.
- Puestas en escena
 - Día 3 de mayo de 2013 (estreno), formando parte del espectáculo *Si consientes, no te quejes*, en el Auditorio Municipal, de San Clemente (Cuenca), por el Taller de Teatro Universidad Popular de San Clemente,

con dirección de Teresa Valeriano. Representaciones: día 3 de mayo de 2013, en el mismo lugar.

- Lecturas dramatizadas
 - Día 29 de mayo de 2004, formando parte del espectáculo *Money, money*, en la Casa Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro Entre Dos Caras, con dirección de Clara Viola, durante la celebración del “Ciclo de Lecturas Dramatizadas”, organizado por la Asociación de Autores de Teatro.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.20 El accidente

- Lugar y fecha de escritura
 - París (Francia), agosto de 1987, constituye la segunda parte de la trilogía *Soledades*.
- Publicaciones
 - _____. (1998). “El accidente”. En *Escenas antropofágicas* (Antonio Sánchez Trigueros, pról.; Antonio Mansilla, biografía). Albolote, Granada: Fundación Francisco Carvajal, pp. 131-151.
 - _____. (2006). “El accidente”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57], pp. 121-140.
 - _____. (2007). “*L’accident*”. En *Trilogies indigestes (I)* (José Membrive, int.; Maria Josep Ragué Arias, pról.; M. Clara Curcó, trad.). Barcelona: Edicions Carena, [Teatre, 1], pp. 113-131.
 - _____. (2009). “El accidente”. En *Diálogos*. (Bonifacio Valdivia, pról.). Granada: Academia de las Buenas Letras de Granada, Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp. 35-52.
- Puestas en escena
 - Día 5 de mayo de 2000 (estreno), formando parte del espectáculo *Dos historias del 2000*, en el Auditorio del Centro Sociocultural, de Albolote (Granada), por Kimán Teatro, con dirección de Adelardo Méndez Moya.

Representaciones: día 14 de julio de 2000, en la Sala San Francisco, de Noalejo (Jaén).

- Día 15 de junio de 2001, formando parte del espectáculo *Desacuer2*, en el Colegio Mayor Chaminade, de Madrid, por la Compañía de Teatro Independiente La Lámpara Maravillosa, con dirección de Blanca Martín de Vidales. Representaciones: día 17 de junio de 2001, en el mismo lugar.
- Día 21 de febrero de 2004, en la Casa de Andalucía, de Alicante, por el Grupo de Teatro Periferia, con dirección de Antonio Pizarro, durante la celebración de la “XIV Semana Cultural Andaluza”. Representaciones: día 12 de marzo de 2004, en el Centro Cultural, de Muchamiel (Alicante), durante la celebración de la “XVII Semana Cultural de los Centros de F.P.A. Comarca de l’Alacantí”; día 29 de junio de 2004, en el Centro de Adultos Alberto Barrios, de Alicante, durante la celebración del “Acto de Clausura del Curso 2003/2004”; y días 10 de febrero de 2006 y 16 de febrero de 2007, en el Auditorio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, de Alicante, durante la celebración de las “XIX y XX Semana Cultural de los Centros de F.P.A. Comarca de l’Alacantí”.
- Día 15 de noviembre de 2008, formando parte del espectáculo *The perfect human*, en el Teatro Alhambra, de Granada, por Teatre’ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz. Varias representaciones, destacando las llevadas a cabo el día 28 de febrero de 2009, en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa (Portugal), durante la celebración del “1.º Fin de Semana de Teatro Ibérico”; día 20 de marzo de 2009, en el Teatro Isabel La Católica, de Granada, durante la celebración del “Ciclo Granada Telón Abierto”; día 26 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas; día 26 de octubre de 2009, en Bucknell Hall de Bucknell University, de Lewisburg (Pennsylvania, U.S.A.); día 29 de octubre de 2009, en el Auditorium del Latino Cultural Center, de Dallas (Texas, U.S.A.), durante la celebración de la “Fourth Annual Dallas International Book Fair”; día 30 de octubre de 2009, en Wynne Chapel de Austin College, de Sherman (Texas, U.S.A.); día 31 de octubre de 2009, en el Auditorium de Dallas Public Library, de Dallas (Texas, U.S.A.), durante la celebración de la “Fourth Annual Dallas International Book Fair”; día 31 de octubre de 2009, en el Auditorium del Latino Cultural Center, de Dallas (Texas, U.S.A.); día 3 de noviembre de 2009, en Roussel Hall, de Nueva Orleans (Luisiana, U.S.A.); y día 11 de

noviembre de 2009, en Monroe Center de Hofstra University, de Hempstead (Nueva York, U.S.A.).

- Día 2 de abril de 2010, formando parte del espectáculo *Mundanal ruido*, en el Salón de Actos del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”, de Casablanca (Marruecos), por el Grupo de Teatro del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”, con dirección de Eva Tejero, durante la celebración de la “XI Semana de Teatro Escolar en Español en Marruecos”. Representaciones: día 13 de abril de 2010, en el mismo lugar.

- Lecturas dramatizadas

- Día 25 de noviembre de 2004, formando parte del espectáculo *Soledades*, en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración del “Programa de Actividades Culturales”, organizado por el Aula Ciudad de Granada.
- Día 13 de noviembre de 2007, en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros, de Granada, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Día 23 de marzo de 2009, en el Salón de Actos del Real Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago, de Granada, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante el acto de presentación del libro *Diálogos*, organizado por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Día 21 de mayo de 2009, en la Sala de Conferencias de la Biblioteca de CastillaLa Mancha, de Toledo, por el Grupo de Teatro Pigmalión, con dirección de Antonio Martínez Ballesteros, durante la celebración del “Ciclo Autores de Hoy (El Teatro de la Palabra)”, organizado por la Biblioteca de CastillaLa Mancha y el Grupo de Teatro Pigmalión.

- Premios y distinciones

- Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.21 El atraco

- Lugar y fecha de escritura

- Marbella (Málaga), agosto de 1988, constituye la primera parte de la trilogía *Crimen sin castigo, Sr. Dostoievski*.

- Publicaciones

- _____. (1998). “El atraco”. En *Escenas antropofágicas* (Antonio Sánchez Trigueros, pról.; Antonio Mansilla, biografía). Albolote, Granada: Fundación Francisco Carvajal, pp. 153-172.
- _____. (2000). “El atraco”. En *Teatro indigesto* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Madrid: Fundamentos [Espirál, serie teatro, 232], pp. 27-44.
- _____. (2003). “O assalto”. En *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski (Crimen sin castigo, Sr. Dostoievski)*, (Alberto Augusto Miranda, trad.). Lisboa: Edições Tema & Teatro Mínimo [54], pp.7-20.
- _____. (2004). “El atraco”. En *Trilogías indigestas [I]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 54], pp. 29-48.
- _____. (2007). “L’atracament”. En *Trilogies indigestes (I)* (José Membrive, int.; Maria Josep Ragué Arias, pról.; M. Clara Curcó, trad.). Barcelona: Edicions Carena, [Teatre, 1], pp. 17-34.
-

- Puestas en escena

- Día 17 de junio de 1999 (estreno), en el Salón de Actos del Colegio Tíñar, de Albolote (Granada), por el Taller de Teatro La Encina del Tíñar, con dirección de Juliet Anne Wangenstein.
- Día 16 de junio de 2000, formando parte del espectáculo *Escenas antropofágicas*, en el Salón de Actos del Colegio Bahía de Barbate, de Barbate (Cádiz), por el Taller Municipal de Teatro El Salto la Cabra, con dirección de Gari León. Representaciones: día 17 de junio de 2000, en el mismo lugar; día 23 de noviembre de 2000, en la Peña Flamenca La Trilla, de Trebujena (Cádiz); y día 12 de mayo de 2001, en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), llamándose el espectáculo *Antropofagia* y cambiando el nombre de la compañía por el de Grupo de Teatro El Salto la Cabra.

- Día sin especificar de 2001, formando parte del espectáculo *Tres piezas breves*, en el Centro Realejos, de Los Realejos (Santa Cruz de Tenerife), por Tuteteatro, con dirección de Manuel García García.
- Día 22 de marzo de 2002, formando parte del espectáculo *Crimen y... ¿castigo?*, en el Teatro Municipal Isabel La Católica, de Granada, por Licaón Teatro, con dirección de Jorge Rivera. Representaciones: día 23 de marzo de 2002, en el mismo lugar.
- Día 19 de septiembre de 2002, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada, por la Asociación Alhalba Grupo de Teatro, con dirección de Pascual Serrano, durante la celebración del “Ciclo Mujer y Teatro Aficionado”, organizado por la Concejalía de la Mujer del Ayuntamiento de Granada.
- Día 9 de mayo de 2003, formando parte del espectáculo *Assalto à vista desarmada*, en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa (Portugal), por Teatro Mínimo, con dirección de José Boavida y traducción al portugués (*O assalto*) de Alberto Augusto Miranda. Representaciones: tres meses en cartel, en el mismo lugar; día 23 de octubre de 2003, en la Casa da Cultura, de Figueiró dos Vinhos (Portugal), durante la celebración del “VIII Acaso Festival de Teatro”, de Leiria; y día 21 de febrero de 2004, en el Auditório da Casa da Cultura, de Vimioso (Portugal).
- Día 20 de abril de 2006, formando parte del espectáculo *Cuerdos de atar*, en el Teatro Municipal Isabel La Católica, de Granada, por la Compañía Ángel Luis Yusta Tania Ballester, con dirección de Ángel Luis Yusta. Más de cien representaciones en gira por España, destacando las llevadas a cabo los días 13 y 14 de mayo de 2006, en el Palacio de Exposiciones y Congresos, de Melilla, durante la celebración del “VI Memorial de Teatro César Jiménez”; día 27 de mayo de 2006, en la Casa de la Cultura, de Calpe (Alicante); día 11 de agosto de 2006, en la Plaza Mayor, de Roa de Duero (Burgos); día 5 de septiembre de 2006, en el Teatro Victoria, de Priego de Córdoba; día 16 de septiembre de 2006 (dos funciones), en el Teatro Auditorio Buero Vallejo, de Guadalajara; días 22 y 23 de septiembre de 2006, en la Casa de Cultura de Pinilla, de San Andrés del Rabanedo (León); día 3 de octubre de 2006, en el Teatro Bergidum, de Ponferrada (León); días 9 y 10 de diciembre de 2006, en el Teatro Municipal, de Alba de Tormes (Salamanca); día 16 de diciembre de 2006, en el Auditorio Villa de Colmenar Viejo, de Colmenar Viejo (Madrid); día 2 de marzo de 2007, en el Teatro Ideal, de

Calahorra (La Rioja); y días 13 y 14 de agosto de 2007, en el Teatro Municipal Concha Espina, de Torrelavega (Cantabria).

- Día 3 de mayo de 2006, formando parte del espectáculo *¡Qué peligroso es vivir!*, en el Teatro Palacio Valdés, de Avilés (Asturias), por el Grupo de Teatro Instituto Carreño Miranda, con dirección de Jorge Lueje, durante la celebración de las “XII Jornadas de Teatro Escolar”.
- Día 4 de julio de 2008, formando parte del espectáculo *A vítima*, en la Sala Pedro Alpiarça de la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa (Portugal), por Teatro Mínimo, con dirección de José Boavida y traducción al portugués (*O assalto*) de Alberto Augusto Miranda. Representaciones: dos meses en cartel, en el mismo lugar; y día 20 de diciembre de 2008, en la CasaMuseo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada).
- Día 31 de enero de 2011, formando parte del espectáculo *Marejats*, en el Centre Cívic Cotxeres Borrell, de Barcelona, por el Grup de Teatre de l’Espai Gent Gran Sant Antoni, con dirección de Dolors Sensat y traducción al catalán (*L’atracament*) de M. Clara Curcó, durante la celebración de la Primera Trobada de Grups de Teatre Amateur. Representaciones: día 9 de marzo de 2011, en el Espai Gent Gran Sant Antoni, de Barcelona; y día 20 de marzo de 2011, en el Centro Residencial Campo Sagrado, de Barcelona.
- Día 28 de abril de 2011, formando parte del espectáculo *Crime sem castigo, Sr. Dostoiévski*, en el Auditório Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por el Grupo de Teatro Amador de Vendas Novas, con dirección de Rui Dias y traducción al portugués (*O assalto*) de Alberto Augusto Miranda. Varias representaciones en el mismo lugar.
- Día 6 de junio de 2011, en el Palacio de los Condes de Gabia, de Granada, por el Grupo Teatral El Torreón, con dirección de Laura López Martínez, durante la celebración del Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, organizado por Bucknell University.
- Día 3 de mayo de 2013, formando parte del espectáculo *Si consientes, no te quejes*, en el Auditorio Municipal, de San Clemente (Cuenca), por el Taller de Teatro Universidad Popular de San Clemente, con dirección de Teresa Valeriano. Representaciones: día 3 de mayo de 2013, en el mismo lugar.

- Lecturas dramatizadas

- Día 3 de abril de 2001, en el Teatro de la Escuela Superior de Arte Dramático, de Murcia, con dirección de Luciana Toledo, durante la celebración del “Ciclo de Lecturas Dramatizadas” organizado por dicho Centro.
 - Día 4 de abril de 2002, en el Salón de Conferencias de Ámbito Cultural de El Corte Inglés, de Málaga, con dirección de Jorge Rivera, durante el acto de presentación del libro *I Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000*.
 - Día 21 de mayo de 2009, en la Sala de Conferencias de la Biblioteca de CastillaLa Mancha, de Toledo, por el Grupo de Teatro Pigmalión, con dirección de Antonio Martínez Ballesteros, durante la celebración del “Ciclo Autores de Hoy (El Teatro de la Palabra)”, organizado por la Biblioteca de CastillaLa Mancha y el Grupo de Teatro Pigmalión.
- Premios y distinciones
- Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.22 El currículum

- Lugar y fecha de escritura
- Granada, octubre de 1996, constituye la segunda parte de la trilogía *Crimen sin castigo, Sr. Dostoievski*.
- Publicaciones
- _____. (2000). “El currículum”. En *Teatro indigesto* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Madrid: Fundamentos [Espiral, serie teatro, 232], pp. 45-70.
 - _____. (2003). “O currículum”. En *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski* (*Crimen sin castigo, Sr. Dostoievski*), (Alberto Augusto Miranda, trad.). Lisboa: Edições Tema & Teatro Mínimo [54], pp.21-40.
 - _____. (2004). “El currículum”. En *Trilogías indigestas [I]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 54], pp. 49-76.
 - _____. (2007). “El currículum”. En *Trilogies indigestes (I)* (José Membrive, int.; Maria Josep Ragué Arias, pról.; M. Clara Curcó, trad.). Barcelona: Ediciones Carena, [Teatre, 1], pp. 35-60.
- Puestas en escena

- Día 22 de marzo de 2002 (estreno), formando parte del espectáculo *Crimen y... ¿castigo?*, en el Teatro Municipal Isabel La Católica, de Granada, por Licaón Teatro, con dirección de Jorge Rivera. Representaciones: día 23 de marzo de 2002, en el mismo lugar.
 - Día 9 de mayo de 2003, formando parte del espectáculo *Assalto à vista desarmada*, en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa (Portugal), por Teatro Mínimo, con dirección de José Boavida y traducción al portugués (*O currículum*) de Alberto Augusto Miranda. Representaciones: tres meses en cartel, en el mismo lugar; día 23 de octubre de 2003, en la Casa da Cultura, de Figueiró dos Vinhos (Portugal), durante la celebración del “VIII Acaso Festival de Teatro”, de Leiria; y día 21 de febrero de 2004, en el Auditório da Casa da Cultura, de Vimioso (Portugal).
 - Día 28 de abril de 2011, formando parte del espectáculo *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski*, en el Auditório Municipal, de Vendas Novas (Portugal), por el Grupo de Teatro Amador de Vendas Novas, con dirección de Rui Dias y traducción al portugués (*O currículum*) de Alberto Augusto Miranda. Varias representaciones en el mismo lugar.
 - Día 3 de mayo de 2013, formando parte del espectáculo *Si consientes, no te quejes*, en el Auditorio Municipal, de San Clemente (Cuenca), por el Taller de Teatro Universidad Popular de San Clemente, con dirección de Teresa Valeriano. Representaciones: día 3 de mayo de 2013, en el mismo lugar.
- Lecturas dramatizadas
- Día 14 de diciembre de 2000, en el Salón de Plenos de la Diputación Provincial de Huelva, con dirección de Juan José Oña, durante la celebración del “Ciclo de Lecturas Dramatizadas (3 lecturas dramatizadas en Huelva)”, organizado por la Asociación de Autores de Teatro.
 - Día 9 de abril de 2010, en la Sala de Exposiciones del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, con dirección de Carmen RuizMingorance, durante el Acto de Entrega de Premios del I Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”.
- Premios y distinciones
- Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.23 La clonación

- Lugar y fecha de escritura
 - o Albolote (Granada), diciembre de 1997, constituye la primera parte de la trilogía *Por favor, ¿el servicio de recogida de basura?*
- Publicaciones
 - o _____. (1999). “La clonación”. En *Certamen de Teatro Mínimo “Rafael Guerrero” 1998*, (Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer, pról.). Chiclana de la Frontera, Cádiz: Asociación Cultural Taetro, pp 89-104.
 - o _____. (1999). “La clonación”. En *Farsas de ayer y de hoy* (Javier García Teba, pról.). Madrid: La avispa [El Aguijón de la Avispa, 1], pp. 145-159.
 - o _____. (2010). “La clonación”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], 213-228.
- Lecturas dramatizadas
 - o Día 4 de febrero de 2004, en el Salón de Actos de la ONCE, de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración del Ciclo de Conferencias “Es puro teatro”, organizado por el Aula Municipal “Las Nuevas Ideas” de la Concejalía de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada.
- Premios y distinciones
 - o Accésit del I Certamen de Teatro Mínimo “Rafael Guerrero” 1998, de la Asociación Cultural Taetro, de Chiclana de la Frontera (Cádiz).
 - o Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.24 La tentación

- Lugar y fecha de escritura
 - o Cliffs of Moher, Torre O’Brien (Irlanda), agosto de 1998, constituye la primera parte de la *Trilogía beatífico-diabólica*.
- Publicaciones
 - o _____. (1999). “La tentación”. En *Farsas de ayer y de hoy* (Javier García Teba, pról.). Madrid: La Avispa [El Aguijón de la Avispa, 1], pp. 161-179.

- _____. (2000). “La tentación”. En *Teatro indigesto* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Madrid: Fundamentos [Espiral, serie teatro, 232], pp. 71-88.
 - _____. (2002). “La tentación”. En Martín Recuerda, José y Moreno Arenas, José. *Ella y los barcos / Trilogía beatífico-diabólica (La tentación, La paloma, La residencia)*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía y Editorial La Avispa [Textos dramáticos, 11], pp. 93-110.
 - _____. (2006). “La tentación”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57], pp. 29-50.
 - _____. (2009). “La tentación”. En *Diálogos*. (Bonifacio Valdivia, pról.). Granada: Academia de las Buenas Letras de Granada, Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp. 53-70.
- Puestas en escena
- Día 15 de junio de 2001 (estreno), formando parte del espectáculo *Desacuer2*, en el Colegio Mayor Chaminade, de Madrid, por la Compañía de Teatro Independiente La Lámpara Maravillosa, con dirección de Blanca Martín de Vidales. Representaciones: día 17 de junio de 2001, en el mismo lugar.
 - Día 9 de mayo de 2002, formando parte del espectáculo *Trilogía beatífico-diabólica*, en el Teatro Federico García Lorca, de Fuente Vaqueros (Granada), por el Centro Dramático Elvira, con dirección de Jorge Rivera, durante la celebración de la “I Muestra Internacional de Teatro Universitario”, organizada por la Universidad de Granada y el Ayuntamiento de Fuente Vaqueros. Representaciones: día 23 de mayo de 2002, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; días 1 de diciembre de 2002 y 21 de marzo de 2003, en la Sala San Francisco, de Noalejo (Jaén), la primera durante la celebración de la I Muestra de Teatro “Comarca de Sierra Mágina” 2002, y la segunda durante la celebración de la II Muestra de Teatro “Comarca de Sierra Mágina” 2003, ambas organizadas por la Asociación para el Desarrollo Rural de Sierra Mágina.
 - Día 21 de mayo de 2005, en el Centro de Promoción Cultural Carlos Cano, de La Zubia (Granada), por el Grupo de Teatro La Farsa, con dirección de Miguel Forte.
 - Día 20 de abril de 2006, formando parte del espectáculo *Cuerdos de atar*, en el Teatro Municipal Isabel La Católica, de Granada, por la Compañía Ángel

Luis Yusta Tania Ballester, con dirección de Ángel Luis Yusta. Más de cien representaciones en gira por España, destacando las llevadas a cabo los días 13 y 14 de mayo de 2006, en el Palacio de Exposiciones y Congresos, de Melilla, durante la celebración del “VI Memorial de Teatro César Jiménez”; día 27 de mayo de 2006, en la Casa de la Cultura, de Calpe (Alicante); día 11 de agosto de 2006, en la Plaza Mayor, de Roa de Duero (Burgos); día 5 de septiembre de 2006, en el Teatro Victoria, de Priego de Córdoba; día 16 de septiembre de 2006 (dos funciones), en el Teatro Auditorio Buero Vallejo, de Guadalajara; días 22 y 23 de septiembre de 2006, en la Casa de Cultura de Pinilla, de San Andrés del Rabanedo (León); día 3 de octubre de 2006, en el Teatro Bergidum, de Ponferrada (León); días 9 y 10 de diciembre de 2006, en el Teatro Municipal, de Alba de Tormes (Salamanca); día 16 de diciembre de 2006, en el Auditorio Villa de Colmenar Viejo, de Colmenar Viejo (Madrid); día 2 de marzo de 2007, en el Teatro Ideal, de Calahorra (La Rioja); y días 13 y 14 de agosto de 2007, en el Teatro Municipal Concha Espina, de Torrelavega (Cantabria).

- Día 28 de junio de 2007, en el Salón Alameda del Hotel Infanta Cristina, de Jaén, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante el acto de presentación del libro *Trilogías indigestas [III]*.
- Día 22 de septiembre de 2007, formando parte del espectáculo *Así en la tierra como en el infierno*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz. Representaciones: día 23 de septiembre de 2007, en la Casa de la Cultura, de Cúllar-Vega (Granada); día 29 de septiembre de 2007, en el Centro Penitenciario de Albolote (Granada), durante la celebración del “Programa de Actividades Culturales y Deportivas Merced 2007”; día 25 de enero de 2008, en el Salón de Actos del Colegio de los Maristas, de Jaén, durante la celebración del “25.º Aniversario de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas”; y días 2 de marzo y 5 de abril de 2008, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada.
- Día 27 de marzo de 2008, en la Sala Falla del Conservatorio Superior de Música, de Málaga, por la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, con dirección de Chema Caballero, durante la celebración del Día Mundial del Teatro.

- Lecturas dramatizadas

- Día 14 de diciembre de 2000, en el Salón de Plenos de la Diputación Provincial de Huelva, con dirección de Juan José Oña, durante la celebración del “Ciclo de Lecturas Dramatizadas (3 lecturas dramatizadas en Huelva)”, organizado por la Asociación de Autores de Teatro.
- Día 21 de mayo de 2009, en la Sala de Conferencias de la Biblioteca de Castilla-La Mancha, de Toledo, por el Grupo de Teatro Pigmalión, con dirección de Antonio Martínez Ballesteros, durante la celebración del “Ciclo Autores de Hoy (El Teatro de la Palabra)”, organizado por la Biblioteca de Castilla-La Mancha y el Grupo de Teatro Pigmalión.
- Radioteatro
 - Día 13 de julio de 2012, desde los estudios de Radio Chiclana, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), con dirección de Gari León, durante la emisión del programa cultural “Mucha Mierda”. Nueva emisión: día 14 de julio de 2012.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.25 El aparcamiento

- Lugar y fecha de escritura
 - Holyhead (Gales, Reino Unido), agosto de 1998, constituye la tercera parte de la trilogía *A mil por hora*.
- Publicaciones
 - _____. (1999). “El aparcamiento”. *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*, 2/3. Granada: Asociación Cultural Alhaja y Ediciones Adhara, pp. 105-112.
 - _____. (2000). “El aparcamiento”. En *Teatro indigesto* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Madrid: Fundamentos [Espiral, serie teatro, 232], pp. 89-108.
 - _____. (2004). “O parque de estacionamento”. En *A mil à hora (A mil por hora)*, (Alberto Augusto Miranda, trad.). Lisboa: Edições Fluviais [Fluviais libros, 14], pp. 47-63.

- _____. (2004). “El aparcamiento”. En *Trilogías indigestas [I]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 54], pp. 163-184.
- Puestas en escena
 - Día 25 de febrero de 2005 (estreno), en el Centro Ave María San Isidro, de Granada, por el Taller de Teatro Ave María San Isidro, con dirección de Andrés Quesada Granados.
 - Día 15 de noviembre de 2008, formando parte del espectáculo *The perfect human*, en el Teatro Alhambra, de Granada, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz. Varias representaciones, destacando las llevadas a cabo el día 28 de febrero de 2009, en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa (Portugal), durante la celebración del “1.º Fim de Semana de Teatro Ibérico”; día 20 de marzo de 2009, en el Teatro Isabel La Católica, de Granada, durante la celebración del “Ciclo Granada Telón Abierto”; día 26 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas; día 26 de octubre de 2009, en Bucknell Hall de Bucknell University, de Lewisburg (Pennsylvania, U.S.A.); día 29 de octubre de 2009, en el Auditorium del Latino Cultural Center, de Dallas (Texas, U.S.A.), durante la celebración de la “Fourth Annual Dallas International Book Fair”; día 30 de octubre de 2009, en Wynne Chapel de Austin College, de Sherman (Texas, U.S.A.); día 31 de octubre de 2009, en el Auditorium de Dallas Public Library, de Dallas (Texas, U.S.A.), durante la celebración de la “Fourth Annual Dallas International Book Fair”; día 31 de octubre de 2009, en el Auditorium del Latino Cultural Center, de Dallas (Texas, U.S.A.); día 3 de noviembre de 2009, en Roussel Hall, de Nueva Orleáns (Luisiana, U.S.A.); y día 11 de noviembre de 2009, en Monroe Center de Hofstra University, de Hempstead (Nueva York, U.S.A.).
 - Día 11 de diciembre de 2008, en la Corrala de Santiago, de Granada, por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante la celebración del “Curso práctico de Interpretación teatral”, organizado por el Secretariado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada.
 - Día 8 de junio de 2011, en el Palacio de los Condes de Gabia, de Granada, por el Grupo de Carmen Ruiz-Mingorance, con dirección de ésta, durante la

celebración del Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, organizado por Bucknell University.

- Lecturas dramatizadas
 - Día 3 de noviembre de 2009, en Roussel Hall, de Nueva Orleans (Luisiana, U.S.A.), por un grupo de estudiantes de Loyola University, con dirección de C. Patrick Gendusa y traducción al inglés (*The Parking Space*) de Eileen J. Doll.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.26 El safari

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), diciembre de 1998, constituye la primera parte de la trilogía *A mil por hora*.
- Publicaciones
 - _____. (2000). “El safari”. En *Teatro indigesto* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Madrid: Fundamentos [Espiral, serie teatro, 232], pp. 109-128.
 - _____. (2004). “O safari”. En *A mil à hora (A mil por hora)*, (Alberto Augusto Miranda, trad.). Lisboa: Edições Fluviais [Fluviais libros, 14], pp. 7-23.
 - _____. (2004). “El safari”. En *Trilogías indigestas [I]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 54], pp. 113-134.
 - _____. (2006). “El safari”. *Dos autores granadinos para el Día Mundial del Teatro* (José Martín Recuerda, pról.). Granada: Asociación Cultural Corral del Carbón [Corral del Carbón, 1], pp. 13-35.
- Puestas en escena
 - Día 27 de marzo de 2006 (estreno), en el Auditorio de la Caja Rural, de Granada, por Teátrame Mucho, con dirección de José Guerrero, durante la celebración de actos organizados por la Compañía de Teatro Corral del Carbón con motivo del Día Mundial del Teatro. Representaciones: día 22 de

abril de 2006, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada, durante la celebración de la Muestra de Artes Escénicas “Espacio Libre 2006”, organizada por la Diputación Provincial de Granada.

- Lecturas dramatizadas

- Día 18 de mayo de 2000, en El Palomar de El Pimpi, de Málaga, con dirección de José Antonio Sedeño, durante la celebración del “IV Ciclo de Lecturas del Teatro Español de Hoy (La Creación Dramática)”, organizado por la Universidad de Málaga.
- Día 28 de febrero de 2004, en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa (Portugal), por Teatro Mínimo, con dirección de José Boavida y traducción al portugués (*O safari*) de Alberto Augusto Miranda, durante el acto de presentación del libro *A mil à hora*. Lecturas: día 12 de noviembre de 2005, en el mismo lugar, durante el acto de presentación del número 14 de *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*.
- Día 27 de marzo de 2008, en la Sala Falla del Conservatorio Superior de Música, de Málaga, por la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, con dirección de Chema Caballero, durante la celebración del Día Mundial del Teatro.

- Premios y distinciones

- Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.27 La paloma

- Lugar y fecha de escritura

- Albolote (Granada), enero de 1999, constituye la segunda parte de la *Trilogía beatífico-diabólica*.

- Publicaciones

- _____. (2000). “La paloma”. En *Teatro indigesto* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Madrid: Fundamentos [Espiral, serie teatro, 232], pp. 129-148.
- _____. (2002). “La paloma”. En Martín Recuerda, José y Moreno Arenas, José. *Ella y los barcos / Trilogía beatífico-diabólica (La tentación, La paloma, La residencia)*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Sevilla:

Consejería de Cultura, Junta de Andalucía y Editorial La Avispa [Textos dramáticos, 11], pp. 111-130.

- _____. (2006). “La paloma”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57], pp.51-74.
- Puestas en escena
 - Día 9 de mayo de 2002 (estreno), formando parte del espectáculo *Trilogía beatífico-diabólica*, en el Teatro Federico García Lorca, de Fuente Vaqueros (Granada), por el Centro Dramático Elvira, con dirección de Jorge Rivera, durante la celebración de la “I Muestra Internacional de Teatro Universitario”, organizada por la Universidad de Granada y el Ayuntamiento de Fuente Vaqueros. Representaciones: día 23 de mayo de 2002, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; días 1 de diciembre de 2002 y 21 de marzo de 2003, en la Sala San Francisco, de Noalejo (Jaén), la primera durante la celebración de la I Muestra de Teatro “Comarca de Sierra Mágina” 2002, y la segunda durante la celebración de la II Muestra de Teatro “Comarca de Sierra Mágina” 2003, ambas organizadas por la Asociación para el Desarrollo Rural de Sierra Mágina.
 - Día 22 de septiembre de 2007, formando parte del espectáculo *Así en la tierra como en el infierno*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz. Representaciones: día 23 de septiembre de 2007, en la Casa de la Cultura, de Cúllar-Vega (Granada); día 29 de septiembre de 2007, en el Centro Penitenciario de Albolote (Granada), durante la celebración del “Programa de Actividades Culturales y Deportivas Merced 2007”; día 25 de enero de 2008, en el Salón de Actos del Colegio de los Maristas, de Jaén, durante la celebración del “25.º Aniversario de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas”; días 2 de marzo y 5 de abril de 2008, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; y día 8 de agosto de 2008, en el Salón Guitarrista Manuel Cano del Centro Social La Nava, de HuétorVega (Granada).
 - Día 6 de noviembre de 2007, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante la celebración de las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Premios y distinciones

- Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.28 La boñiga

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), febrero de 1999, constituye la segunda parte de la trilogía *Peleles sin fronteras*.
- Publicaciones
 - _____. (2000). “La boñiga”. En *Teatro indigesto* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Madrid: Fundamentos [Espiral, serie teatro, 232], pp. 149-162.
 - _____. (1999). “La boñiga”. En *Certamen de Teatro Mínimo “Rafael Guerrero” 1998*, (Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer, pról.). Chiclana de la Frontera, Cádiz: Asociación Cultural Taetro, pp. 75-87.
 - _____. (2005). “La boñiga”. En *Monólogos*. Salobreña, Granada: Editorial Alhulia, [Mirto Academia, 10], pp. 15-28.
 - _____. (2006). “La boñiga”. En *Trilogías indigestas [II]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57], pp. 193-206.
- Puestas en escena
 - Día 23 de septiembre de 1999 (estreno), en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), por la Asociación Cultural Taetro, con dirección de Gari León, durante la celebración de la VII edición de “La Nave del Teatro”.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 10 de abril de 2008, en el Centro Cultural Provincial, de Málaga, con dirección de Karra Elejalde, durante la celebración del I Ciclo de Encuentros y Lecturas del Teatro Español Actual “El Teatro se hace hoy... en Málaga”, organizado por la Diputación Provincial de Málaga.
- Premios y distinciones
 - Premio del II Certamen de Teatro Mínimo “Rafael Guerrero” 1999, de la Asociación Cultural Taetro, de Chiclana de la Frontera (Cádiz).

- Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.29 Las vírgenes

- Lugar y fecha de escritura
 - La Herradura (Granada), mayo de 1999, constituye la tercera parte de la trilogía *Peleles sin fronteras*.
- Publicaciones
 - _____. (2000). “Las vírgenes”. En *Teatro indigesto* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Madrid: Fundamentos [Espiral, serie teatro, 232], pp. 163-172.
 - _____. (2006). “Las vírgenes”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57], pp. 207-217.
- Puestas en escena
 - Día 27 de diciembre de 2001 (estreno), formando parte del espectáculo *Ridiculum Vitae*, en el Teatro do Inatel, de Coimbra (Portugal), por Camaleão Associação Cultural, con dirección de José Geraldo y traducción al portugués (*As virgens*) de Helena Faria. Representaciones: días 28 de diciembre de 2001 a 20 de enero de 2002, en el mismo lugar; día 19 de abril de 2002, en el Teatro de Bolso da “Esmov”, de Montemor Velho (Portugal); día 20 de abril de 2002, en la Cantina das Químicas, de Coimbra (Portugal), durante la celebración del “Centenário da República dos Galifões”; día 2 de julio de 2002, en el Teatro Académico Gil Vicente, de Coimbra (Portugal); días 5 a 14 de marzo de 2004, en la Sala Estúdio del Teatro da Trindade, de Lisboa (Portugal); y días 28 de abril a 15 de mayo de 2004, de nuevo en el Teatro do Inatel, de Coimbra (Portugal).
 - Día 9 de mayo de 2002, formando parte del espectáculo *Trilogía beatíficodiabólica*, en el Teatro Federico García Lorca, de Fuente Vaqueros (Granada), por el Centro Dramático Elvira, con dirección de Jorge Rivera, durante la celebración de la “I Muestra Internacional de Teatro Universitario”, organizada por la Universidad de Granada y el Ayuntamiento de Fuente Vaqueros. Representaciones: día 23 de mayo de 2002, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; días 1 de diciembre de 2002 y 21 de marzo de 2003, en la Sala San Francisco, de Noalejo (Jaén), la primera durante la celebración de la I Muestra de Teatro “Comarca de Sierra Mágina” 2002, y la segunda durante la celebración de la II Muestra

de Teatro “Comarca de Sierra Mágina” 2003, ambas organizadas por la Asociación para el Desarrollo Rural de Sierra Mágina.

- Día 22 de septiembre de 2007, formando parte del espectáculo *Así en la tierra como en el infierno*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre´ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz. Representaciones: día 23 de septiembre de 2007, en la Casa de la Cultura, de Cúllar-Vega (Granada); día 29 de septiembre de 2007, en el Centro Penitenciario de Albolote (Granada), durante la celebración del “Programa de Actividades Culturales y Deportivas Merced 2007”; día 25 de enero de 2008, en el Salón de Actos del Colegio de los Maristas, de Jaén, durante la celebración del “25.º Aniversario de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas”; días 2 de marzo y 5 de abril de 2008, en el Teatro Municipal del Zaidín, de Granada; y día 8 de agosto de 2008, en el Salón Guitarrista Manuel Cano del Centro Social La Nava, de Huétor Vega (Granada).
- Día 7 de junio de 2011, en el Palacio de los Condes de Gabia, de Granada, por el Grupo de Teatro Zarzamora, con dirección de Susi Griggio, durante la celebración del Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, organizado por Bucknell University. Representaciones: día 28 de febrero de 2012, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), durante la celebración de los “Actos conmemorativos del Día de Andalucía”, organizados por el Ayuntamiento de Albolote.

- Lecturas dramatizadas

- Día 4 de abril de 2001, en el Teatro de la Escuela Superior de Arte Dramático, de Murcia, con dirección de Antonio González, durante la celebración del “Ciclo de Lecturas Dramatizadas” organizado por dicho Centro.
- Día 16 de noviembre de 2006, en la Sala Antequerana de la Biblioteca Supramunicipal de San Zoilo, de Antequera (Málaga), por el Taller Municipal de Teatro de Antequera, con dirección de Cristina Consuegra, durante el acto de presentación del libro *Trilogías indigestas [II]*.
- Día 10 de mayo de 2010, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Marjorie de Sousa y Marion Baeza.

- Premios y distinciones
 - o Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.30 Las máquinas

- Lugar y fecha de escritura
 - o Albolote (Granada), julio de 1999, constituye la primera parte de la trilogía *Soledades*.
- Publicaciones
 - o _____. (1999). “Las máquinas”. En *III Certamen de Teatro Mínimo “Rafael Guerrero” 2000*, (Miguel Ángel García Argüez, pról.). Chiclana de la Frontera, Cádiz: Asociación Cultural Taetro, pp. 69-86.
 - o _____. (2000). “Las máquinas”. En *Teatro indigesto* (Adelardo Méndez Moya, pról.). Madrid: Fundamentos [Espirál, serie teatro, 232], pp. 173-190.
 - o _____. (2005). “Las máquinas”. En *Monólogos*. Salobreña, Granada: Editorial Alhulia, [Mirto Academia, 10], pp. 29-48.
 - o _____. (2006). “Las máquinas”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57], pp. 101-120.
 - o _____. (2007). “Les màquines”. En *Trilogies indigestes (I)* (José Membrive, int.; Maria Josep Ragué Arias, pról.; M. Clara Curcó, trad.). Barcelona: Ediciones Carena, [Teatre, 1], pp. 95-112.
- Puestas en escena
 - o Día 5 de mayo de 2000 (estreno), formando parte del espectáculo *Dos historias del 2000*, en el Auditorio del Centro Sociocultural, de Albolote (Granada), por Kimán Teatro, con dirección de Pepe González Rubio. Representaciones: día 14 de julio de 2000, en la Sala San Francisco, de Noalejo (Jaén).
 - o Día 27 de marzo de 2001, en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), por la Asociación Cultural Taetro, con dirección de Paco Téllez, durante la celebración de la segunda parte del III Certamen de Teatro Mínimo “Rafael Guerrero”.

- Día 3 de septiembre de 2007, en la Escuela Superior de Arte Dramático, de Málaga, por un grupo de estudiantes del Centro, con dirección de Chema Caballero.
- Día 3 de mayo de 2013, formando parte del espectáculo *Si consientes, no te quejes*, en el Auditorio Municipal, de San Clemente (Cuenca), por el Taller de Teatro Universidad Popular de San Clemente, con dirección de Teresa Valeriano. Representaciones: día 3 de mayo de 2013, en el mismo lugar.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 25 de noviembre de 2004, formando parte del espectáculo *Soledades*, en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración del “Programa de Actividades Culturales”, organizado por el Aula Ciudad de Granada.
- Premios y distinciones
 - Premio del III Certamen de Teatro Mínimo “Rafael Guerrero” 2000, de la Asociación Cultural Taetro, de Chiclana de la Frontera (Cádiz). Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.31 El túnel

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), octubre de 1999, constituye la primera parte de la trilogía *De par en par*.
- Publicaciones
 - _____. (2009). “El túnel”. En *Diálogos*. (Bonifacio Valdivia, pról.). Granada: Academia de las Buenas Letras de Granada, Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp. 71-92.
 - _____. (2010). “El túnel”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 125-150.
- Puestas en escena
 - Día 20 de abril de 2006 (estreno), formando parte del espectáculo *Cuerdos de atar*, en el Teatro Municipal Isabel La Católica, de Granada, por la Compañía Ángel Luis Yusta Tania Ballester, con dirección de Ángel Luis Yusta. Más de cien representaciones en gira por España, destacando las

llevadas a cabo los días 13 y 14 de mayo de 2006, en el Palacio de Exposiciones y Congresos, de Melilla, durante la celebración del “VI Memorial de Teatro César Jiménez”; día 27 de mayo de 2006, en la Casa de la Cultura, de Calpe (Alicante); día 11 de agosto de 2006, en la Plaza Mayor, de Roa de Duero (Burgos); día 5 de septiembre de 2006, en el Teatro Victoria, de Priego de Córdoba; día 16 de septiembre de 2006 (dos funciones), en el Teatro Auditorio Buero Vallejo, de Guadalajara; días 22 y 23 de septiembre de 2006, en la Casa de Cultura de Pinilla, de San Andrés del Rabanedo (León); día 3 de octubre de 2006, en el Teatro Bergidum, de Ponferrada (León); días 9 y 10 de diciembre de 2006, en el Teatro Municipal, de Alba de Tormes (Salamanca); día 16 de diciembre de 2006, en el Auditorio Villa de Colmenar Viejo, de Colmenar Viejo (Madrid); día 2 de marzo de 2007, en el Teatro Ideal, de Calahorra (La Rioja); y días 13 y 14 de agosto de 2007, en el Teatro Municipal Concha Espina, de Torrelavega (Cantabria).

- Lecturas dramatizadas

- Día 15 de mayo de 2002, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración de los “Actos de Clausura del Curso 20012002 de Literatura Comparada Franco-Española”, organizados por el Departamento de Filología Francesa de dicha Facultad.
- Día 16 de febrero de 2004, formando parte del espectáculo *De par en par*, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, por el Aula de Teatro de la Universidad de Granada, con dirección de Rafael Ruiz, durante la celebración de “Las Tardes de la Academia”, organizadas por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Día 28 de octubre de 2010, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, con dirección de Pepe Cantero, durante la celebración de la “III Semana del Teatro”, dedicada al mismo y organizada por dicha Facultad.

- Premios y distinciones

- Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.32 El dos mil

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), diciembre de 1999, constituye la tercera parte de la trilogía *Money, money*.
- Publicaciones
 - _____. (2001). “El dos mil”. *Art Teatral. Monográfico sobre el teatro andaluz*, (16), Valencia: Art Teatral, pp. 71-73.
 - _____. (2004). “El dos mil”. En *Trilogías indigestas [I]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 54], pp. 233-242.
 - _____. (2009). “El dos mil”. En *Diálogos*. (Bonifacio Valdivia, pról.). Granada: Academia de las Buenas Letras de Granada, Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp. 99-108.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 29 de mayo de 2004, formando parte del espectáculo *Money, money*, en la Casa Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro Entre Dos Caras, con dirección de Clara Viola, durante la celebración del “Ciclo de Lecturas Dramatizadas”, organizado por la Asociación de Autores de Teatro.
 - Día 12 de mayo de 2010, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Jeffrey Spadafora y Rafaël Millour.
- Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.33 La hipoteca

- Lugar y fecha de escritura
 - Castell de Ferro (Granada), agosto de 2000, constituye la primera parte de la trilogía *Money, money*.
- Publicaciones

- _____. (2001). “La hipoteca”. En *Antología de teatro para gente con prisas*, [Antonio Morales y Marín, pról.]. Granada: Dauro, [El Público, 1], pp. 95-114.
 - _____. (2004). “La hipoteca”. En *Trilogías indigestas [I]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 54], pp. 187-212.
 - _____. (2009). “La hipoteca”. En *Diálogos*. (Bonifacio Valdivia, pról.). Granada: Academia de las Buenas Letras de Granada, Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp. 123-146.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 15 de febrero de 2002, en la Biblioteca Pública Provincial, de Granada, con dirección de Jorge Rivera, durante el acto de presentación del libro *Antología de teatro para gente con prisas*.
 - Día 29 de mayo de 2004, formando parte del espectáculo *Money, money*, en la Casa Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), por el Grupo de Teatro Entre Dos Caras, con dirección de Clara Viola, durante la celebración del “Ciclo de Lecturas Dramatizadas”, organizado por la Asociación de Autores de Teatro.
 - Premios y distinciones
 - Incluida en el currículum galardonado con el Premio “Andaluz” de Teatro Breve 2000, de la Asociación Teatral Amaltea, de Málaga.

13.3.2.34 La residencia

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), julio de 2001, constituye la tercera parte de la *Trilogía beatíficodiabólica*.
- Publicaciones
 - _____. (2002). “La residencia”. En Martín Recuerda, José y Moreno Arenas, José. *Ella y los barcos / Trilogía beatífico-diabólica (La tentación, La paloma, La residencia)*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía y Editorial La Avispa [Textos dramáticos, 11], pp. 131-148..

- _____. (2006). “La residencia”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57], pp. 75-98.
- Puestas en escena
 - Día 20 de abril de 2006 (estreno), formando parte del espectáculo *Cuerdos de atar*, en el Teatro Municipal Isabel La Católica, de Granada, por la Compañía Ángel Luis Yusta Tania Ballester, con dirección de Ángel Luis Yusta. Más de cien representaciones en gira por España, destacando las llevadas a cabo los días 13 y 14 de mayo de 2006, en el Palacio de Exposiciones y Congresos, de Melilla, durante la celebración del “VI Memorial de Teatro César Jiménez”; día 27 de mayo de 2006, en la Casa de la Cultura, de Calpe (Alicante); día 11 de agosto de 2006, en la Plaza Mayor, de Roa de Duero (Burgos); día 5 de septiembre de 2006, en el Teatro Victoria, de Priego de Córdoba; día 16 de septiembre de 2006 (dos funciones), en el Teatro Auditorio Buero Vallejo, de Guadalajara; días 22 y 23 de septiembre de 2006, en la Casa de Cultura de Pinilla, de San Andrés del Rabanedo (León); día 3 de octubre de 2006, en el Teatro Bergidum, de Ponferrada (León); días 9 y 10 de diciembre de 2006, en el Teatro Municipal, de Alba de Tormes (Salamanca); día 16 de diciembre de 2006, en el Auditorio Villa de Colmenar Viejo, de Colmenar Viejo (Madrid); día 2 de marzo de 2007, en el Teatro Ideal, de Calahorra (La Rioja); y días 13 y 14 de agosto de 2007, en el Teatro Municipal Concha Espina, de Torrelavega (Cantabria).
- Lecturas dramatizadas
 - Día 22 de abril de 2005, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por la Asociación Cultural Tertulias Lorquianas de Valderrubio, con dirección del propio autor, durante el acto de presentación del número 13 de *Alhucema. Revista Internacional de Teatro y Literatura*.
 - Día 10 de mayo de 2011, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Jonathan Boulet.

13.3.2.35 La víctima

- Lugar y fecha de escritura
 - Marbella (Málaga), agosto de 2001, constituye la tercera parte de la trilogía *Crímen sin castigo, Sr. Dostoievski*.

- Publicaciones

- _____. (2003). “A vítima”. En *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski (Crimen sin castigo, Sr. Dostoievski)*, (Alberto Augusto Miranda, trad.). Lisboa: Edições Tema & Teatro Mínimo [54], pp. 41-61.
- _____. (2004). “La víctima”. En *Trilogías indigestas [I]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 54], pp. 77-110.
- _____. (2007). “La víctima”. En *Trilogies indigestes (I)* (José Membrive, int.; Maria Josep Ragué Arias, pról.; M. Clara Curcó, trad.). Barcelona: Ediciones Carena, [Teatre, 1], pp. 61-91.

- Puestas en escena

- Día 22 de marzo de 2002 (estreno), formando parte del espectáculo *Crimen y... ¿castigo?*, en el Teatro Municipal Isabel La Católica, de Granada, por Licaón Teatro, con dirección de Jorge Rivera. Representaciones: día 23 de marzo de 2002, en el mismo lugar.
- Día 4 de julio de 2008, formando parte del espectáculo *A vítima*, en la Sala Pedro Alpiarça de la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa (Portugal), por Teatro Mínimo, con dirección de José Boavida y traducción al portugués (*A vítima*) de Alberto Augusto Miranda. Representaciones: dos meses en cartel, en el mismo lugar; y día 20 de diciembre de 2008, en la CasaMuseo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada).

13.3.2.36 La playa

- Lugar y fecha de escritura

- Marbella (Málaga), agosto de 2001, constituye la segunda parte de la trilogía *A mil por hora*.

- Publicaciones

- _____. (2004). “A praia”. En *A mil à hora (A mil por hora)*, (Alberto Augusto Miranda, trad.). Lisboa: Edições Fluviais [Fluviais libros, 14], pp. 25-46.
- _____. (2004). “La playa”. En *Trilogías indigestas [I]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 54], pp. 135-162.

- _____. (2005). “La playa”. En *Monólogos*. Salobreña, Granada: Editorial Alhulia, [Mirto Academia, 10], pp. 59-86.
- Puestas en escena
 - Día 13 de mayo de 2004 (estreno), en la CasaMuseo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), con dirección de Joaquín Núñez, durante la celebración del Homenaje a José Bello en el centenario de su nacimiento, organizado por la Asociación Cultural Tertulias Lorquianas de Valderrubio.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 15 de diciembre de 2005, en Ámbito Cultural de El Corte Inglés, de Granada, con dirección de Manel Moreno, durante el acto de presentación del libro *Trilogías indigestas [I]*. Lecturas: día 20 de febrero de 2006, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, durante el acto de presentación del libro *Monólogos*, organizado por la Academia de Buenas Letras de Granada.
 - Día 30 de junio de 2009, en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, con dirección del propio autor, durante la celebración del XIX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro de humor en los inicios del siglo XXI”, organizado por dicha Universidad.

13.3.2.37 La bata

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), diciembre de 2001, constituye la segunda parte de la trilogía *De par en par*.
- Publicaciones
 - _____. (2005). “La bata”. En *Monólogos*. Salobreña, Granada: Editorial Alhulia, [Mirto Academia, 10], pp. 87-116.
 - _____. (2010a). “La bata”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 151-180.
- Puestas en escena
 - Día 30 de agosto de 2009 (estreno), formando parte del espectáculo *The perfect human*, en el Centro Público Miguel de Cervantes, de Molvizar (Granada), por *Teatre’ves Teatro*, con dirección de Carmen Ruiz.

Representaciones: día 20 de octubre de 2009, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), durante el “Acto de Presentación de la Gira por Estados Unidos de América”; día 26 de octubre de 2009, en Bucknell Hall de Bucknell University, de Lewisburg (Pennsylvania, U.S.A.); día 29 de octubre de 2009, en el Auditorium del Latino Cultural Center, de Dallas (Texas, U.S.A.), durante la celebración de la “Fourth Annual Dallas International Book Fair”; día 30 de octubre de 2009, en Wynne Chapel de Austin College, de Sherman (Texas, U.S.A.); día 31 de octubre de 2009, en el Auditorium de Dallas Public Library, de Dallas (Texas, U.S.A.), durante la celebración de la “Fourth Annual Dallas International Book Fair”; día 31 de octubre de 2009, en el Auditorium del Latino Cultural Center, de Dallas (Texas, U.S.A.); y día 11 de noviembre de 2009, en Monroe Center de Hofstra University, de Hempstead (Nueva York, U.S.A.).

- Lecturas dramatizadas

- Día 16 de febrero de 2004, formando parte del espectáculo *De par en par*, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, por el Aula de Teatro de la Universidad de Granada, con dirección de Rafael Ruiz, durante la celebración de “Las Tardes de la Academia”, organizadas por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- Día 12 de mayo de 2010, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Sandrine Vidal.

13.3.2.38 El camarero

- Lugar y fecha de escritura

- Albolote (Granada), abril de 2002, constituye la tercera parte de la trilogía *Soledades*.

- Publicaciones

- _____. (2005). “El camarero”. En *Monólogos*. Salobreña, Granada: Editorial Alhulia, [Mirto Academia, 10], pp. 117-147.
- _____. (2006). “El camarero”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57], pp. 141-170.

- _____. (2007). “El cambrer”. *En Trilogies indigestes (I)* (José Membrive, int.; Maria Josep Ragué Arias, pról.; M. Clara Curcó, trad.). Barcelona: Ediciones Carena, [Teatre, 1], pp. 133-161.
- Puestas en escena
 - Día 7 de abril de 2002 (estreno), en el Pub The Factory, de Fuengirola (Málaga), con dirección de Joaquín Núñez, durante la celebración del “I Certamen de Monólogos de Humor”, organizado por Euromedia Teatro. Representaciones: día 9 de abril de 2002, en el Pub Morrison’s, de Marbella (Málaga); y día 19 de abril de 2002, en el Pub El Guateque, de Málaga.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 25 de noviembre de 2004, formando parte del espectáculo *Soledades*, en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada, con dirección del propio autor, durante la celebración del “Programa de Actividades Culturales”, organizado por el Aula Ciudad de Granada.
 - Día 9 de mayo de 2007, en el Palacio de los Condes de Gabia, de Granada, por Teatre’ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz, durante el acto de presentación del libro *Trilogías indigestas [II]*.
- Teatro para televisión
 - Día 29 de septiembre de 2002, desde los estudios de Canal 2 Andalucía, de Málaga, con dirección y adaptación de Joaquín Núñez, durante la emisión del programa “Sinceros”.

13.3.2.39 La butaca

- Lugar y fecha de escritura
 - Castell de Ferro (Granada), agosto de 2003, constituye la tercera parte de *De par en par*.
- Publicaciones
 - _____. (2010). “La butaca”. *En Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 181-209.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 16 de febrero de 2004, formando parte del espectáculo *De par en par*, en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, por el Aula de

Teatro de la Universidad de Granada, con dirección de Rafael Ruiz, durante la celebración de “Las Tardes de la Academia”, organizadas por la Academia de Buenas Letras de Granada.

13.3.2.40 El futuro

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), octubre de 2005, constituye la tercera parte de la trilogía *En la calle, como perros*.
- Publicaciones
 - _____. (2010). “El futuro”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulía y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 101-122.
- Lecturas dramatizadas
 - Día 25 de marzo de 2009, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, con dirección de Pepe Cantero, durante la celebración de la “I Semana del Teatro”, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por dicha Facultad.

13.3.2.41 La mecedora

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), marzo de 2007.

13.3.2.42 El puente

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), abril de 2007.

13.3.2.43 Los ángeles

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), septiembre de 2007.
- Publicaciones
 - _____. (2010). “Los ángeles”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp.82-94.

13.3.2.44 El abrigo-chaleco

- Lugar y fecha de escritura
 - o Albolote (Granada), mayo de 2008, constituye la primera parte de la trilogía *En la calle, como perros*.
- Publicaciones
 - o _____. (2010). “El abrigo-chaleco”. En *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 37-72.
 - o _____. (2010). “El abrigo-chaleco”. *Gestos. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 50. Irvine, California, U.S.A., pp. 159-179.
- Lecturas dramatizadas
 - o Día 28 de febrero de 2010, en la Sala del Buen Yantar del Restaurante El Mono, de Nájera (La Rioja), por Cositalteatro, con dirección del propio autor.
 - o Día 10 de mayo de 2010, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Melissa Escalona y Morgane CotillasMoins.
 - o Día 11 de mayo de 2010, en la Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse, de Aviñón (Francia), por un grupo de estudiantes de dicha universidad, con dirección de Melanie Gonnet y Justine López.

13.3.2.45 El cásting

- Lugar y fecha de escritura
 - o Almería, septiembre de 2010, a modo de preámbulo para el espectáculo *Trigáticas*.

13.3.2.46 Las olas

- Lugar y fecha de escritura
 - o Noalejo (Jaén), diciembre de 2010, constituye la segunda parte de la *Trilogía mínima de ‘San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo’*.
- Publicaciones
 - o _____. (2013). “Las olas”. En *Teatro breve actual*, (Francisco Gutiérrez Carbajo, ed.). Madrid, Clásicos Castalia, p. 353-361.

- Lecturas dramatizadas
 - Día 26 de marzo de 2011, en la Sala de Exposiciones del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante el Acto de Entrega de Premios del *II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*.

13.3.2.47 La confesión

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), diciembre de 2010.

13.3.2.48 El deseo

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), febrero de 2011, constituye la tercera parte de la *Trilogía mínima de ‘San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo’*.

13.3.2.49 La carta

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), julio de 2011.

13.3.2.50 El zombi

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), agosto de 2011.

- Lecturas dramatizadas
 - Día 13 de septiembre de 2012, en el Aula García Lorca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, con dirección de José Moreno Arenas, durante la celebración del Curso “Narrativas, Terrorismo y Reflexión Social”, organizado por el Centro Mediterráneo.
 - Día 6 de abril de 2013, en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, durante el Acto de Entrega de Premios del *IV Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*.

13.3.2.51 El talante

- Lugar y fecha de escritura

- Albolote (Granada), agosto de 2011.
- Radioteatro
 - Día 2 de noviembre de 2012, desde los estudios de Radio Chiclana, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), con dirección de Gari León, durante la emisión del programa cultural “Mucha mierda”. Nueva emisión: día 3 de noviembre de 2012.

13.3.2.52 El secuestro

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), agosto de 2011.

13.3.2.53 Los cuentistas

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), septiembre de 2011.

13.3.2.54 Acto sin palabras I: La transparencia

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), agosto de 2012.

13.3.2.55 Acto sin palabras II: Las alcantarillas

- Lugar y fecha de escritura
 - Albolote (Granada), septiembre de 2012.

13.3.3 Sobre el autor

13.3.3.1 Libros y trabajos de investigación

ARGÜELLES GONZÁLEZ, Carlos (2003). *El teatro breve de José Moreno Arenas* (Trabajo de investigación, inédito. Dirigido por Francisco Gutiérrez Carbajo). Facultad de Filología Hispánica. Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid.

BÁEZ AYALA, Susana (2010). *El teatro mínimo de José Moreno Arenas (calas semióticas al poder)* (Trabajo de investigación, inédito. Dirigido por Antonio Sánchez Trigueros). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada.

ELLEDGE, Kaitlin R. (2011). *El teatro breve andaluz* (Tesina, inédita. Dirigida por Lourdes Bueno). Austin College. Sherman, Texas, Estados Unidos

LINARES ALÉS, Francisco, coord. (2012, en prensa). *La “indigestión teatral” de José Moreno Arenas*. Granada: Ediciones Dauro [Colección Escena].

MORENO, Carmina (2006). *El teatro didáctico de José Moreno Arenas*. Salobreña: Editorial Alhulia [Ensayo, 2]

PÉREZ MENJÍBAR, Tamara (2011). *Taller de Teatro: ¡Bazinga! El teatro como enseñanza* (Trabajo fin de Máster en Formación del profesorado de educación secundaria obligatoria, bachillerato, formación profesional y enseñanza de idiomas. Inédito. Especialidad en Lengua y Literatura Castellana. Tutoría de Marta Palenque Sánchez). Universidad de Sevilla.

SÁINZPARDO GONZÁLEZ, Carlos (2010). *Las formas del compromiso ético en las Trilogías indigestas de José Moreno Arenas* (Trabajo de investigación, inédito. Dirigido por Marta Palenque Sánchez). Facultad de Filología. Universidad de Sevilla. VII Premio “Francisco Izquierdo” de Estudios Literarios sobre Granada (2011), convocado por la Academia de Buenas Letras de Granada.

13.3.3.2 Libros que incluyen al autor

AA. VV. (2010). *I Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*. Barcelona: Ediciones Carena [Colección Teatro, 3].

———. (2011). *II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*. Barcelona: Ediciones Carena [Colección Teatro, 4].

———. (2012). *III Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*. Barcelona: Ediciones Carena [Colección Teatro, 6].

———. (2013) *IV Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*. Barcelona: Ediciones Carena [Colección Teatro, 7].

ÁVILA CAÑIZARES, Rafael; GARCÍA VELASCO, Antonio; MORALES LOMAS, Francisco; TORÉS GARCÍA, Alberto (2002). *Bajel: navegando por la literatura andaluza actual*. Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. [Mención especial del XIV Concurso de Investigación Educativa Joaquín Guichot, 2000; trabajo dedicado al teatro andaluz.]

BUENO, Lourdes; GABRIELE, John P.; LEONARD, Candyce (eds.). *Acto seguido: El personaje del teatro español contemporáneo a escena*. Estreno Studies in Contemporary Spanish Theater 4. Editorial Teatro, LLC. WinstonSalem (Carolina del Norte, Estados Unidos), 2012. Páginas 125-132.

- GABRIELE, John P. (2009). "Teatro para digerir y reflexionar: entrevista con José Moreno Arenas." En *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, (Jerónimo López Mozo, pról.) Oviedo: KRK Ediciones [A escena, 4], pp. 264-281.
- MELLADO, Juan de Dios (ed.); RAMOS ESPEJO, Antonio (dir.); CHECA GODOY, Antonio (coord.) (2007). *Enciclopedia general de Andalucía. Tomo 12*. Málaga: Comunicación y Turismo.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. (2002). *Teatro español 1980-2000: Catálogo visitado*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 49, 52, 158, 160, 195.
- MOLINARI, Andrés. (1994). "José Moreno Arenas". *Pequeño diccionario de teatro andaluz*. Sevilla, Ediciones Alfar, p. 202.
- . (1998). "José Moreno Arenas". *Escenas y escenarios junto al Darro (Historia del teatro en Granada)*. Granada, Ayuntamiento de Granada y Caja General de Ahorros de Granada, p.102.
- . (2008). *Dramaturgos granadinos*. Granada: Ayuntamiento de Granada. [Granada Literaria, 18], pp. 219-221.
- MONTESA, Salvador (ed.) (2009). *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Aedile. Málaga, pp. 449-460.
- NIETO NUÑO, Miguel (coord.), (2010). *Literatura y comunicación*. Madrid, Castalia. Madrid, pp. 345-368.
- PINEDO, Manuel de (2007). *Historia del teatro en Granada durante la segunda mitad del Siglo XX* (Tesis doctoral, inédita. Dirigida por Eduardo Enríquez del Árbol y Rafael Ruiz Álvarez. Inédita). Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros [Biblioteca Filológica Hispana, 119], pp. 79-94, 247-256, 371-384.
- . (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros [Biblioteca Filológica Hispana, 129] pp. 724, 103-120, 127-155, 157-177, 211-225, 367-381, 383-396, 397-411, 455-467.
- . (2011). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum, pp. 30, 310-311, 316-317.

———. (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros [Biblioteca Filológica Hispana, 133] pp. 16, 191-202, 347-359.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (2008). “José Moreno Arenas: un granadino para la escena” y “El teatro de Moreno Arenas traspasa el Atlántico”. En *La pluma en el dintel*. Granada, Universidad de Granada [Biblioteca de bolsillo divulgativa Collectanea Limitanea, 64], pp. 237-238 y 239-241.

VARGAS-ZUÑIGA, Lola (dir.); ESPEJO ROMERO, Ramón (investig.); PÉREZ SARMIENTO, Cristina (coord.) y RISOTO RUIZ, Luz Marina (catalog.). (1999). *Catálogo de autores dramáticos andaluces 1898-1998. Volumen III*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía [Colección Escénica, 8], pp. 229-233.

13.3.3.3 Estudios, ensayos, prólogos y otros trabajos similares

ALCALÁ, Alfonso (2001). “*De lo más natural*”. En *13 Minipiezas*. Valencia: Ediciones Art Teatral [Colección Autores de Hoy, 4], pp. 89-90.

ARSÉNTIEVA, Natalia (2012). “Las tres máscaras del público en García Lorca, Moreno Arenas y Andréiev”. En *La “indigestión teatral” de José Moreno Arenas*. (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro [Escena], pp. 111-126.

———. “Los personajes en el teatro de José Moreno Arenas” (2012). En *La “indigestión teatral” de José Moreno Arenas* (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro [Escena], pp. 127-146.

BÁEZ AYALA, Susana. (2011). “Semiótica del silencio en Las pulgas dramáticas, de José Moreno Arenas”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (José Romera Castillo, ed.) Madrid: Visor Libros [Biblioteca Filológica Hispana, 129]. pp. 367-381.

———. (2011). “*La seducción del colibrí*”. En *II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”* (Susana Báez, prl). Barcelona: Ediciones Carena [Colección Teatro, pp. 413-23.

———. (2011). “Invitación a la lectura de “*Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*” de José Moreno Arenas”. En *sentido figurado. Revista Literaria*, 5,1 (noviembre-diciembre). México, pp. 142-145.

- _____. (2012). “Leer es sembrar futuro”. En *Leer es sembrar futuro, Antología de lectura infantil y juvenil para*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Ciudad Juárez, 2012, pp. 7-21.
- _____. (2012). “El eros (des)empoderado en el teatro mínimo de José Moreno Arenas”. En *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros [Biblioteca Filológica Hispana, 133], pp. 191-202.
- _____. (2013). “El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. Barcelona, 7, junio, pp. 72-95.
- BALLESTEROS, Emilio (2001). “Érase una vez”. En *13 Minipiezas*. Valencia: Ediciones Art Teatral [Colección Autores de Hoy, 4], pp. 51-52.
- BOAVIDA, José (2008). “*Quem é a vítima?* Programa de mano del estreno de *A vítima*. Lisboa, 4 de julio.
- _____. (2008). “El Teatro tiene un lenguaje universal”. Programa de mano de *A vítima*. Valderrubio, Granada, 20 de diciembre.
- CÁRDENAS, Andrés (2001). “Sé algo de José Moreno Arenas”. En *13 Minipiezas*. Valencia: Ediciones Art Teatral [Colección Autores de Hoy, 4], pp. 59-60.
- CATENA, Víctor Andrés (2001). “A quien pueda interesar: he encontrado un autor, ensayo sobre El dos mil”. *Art Teatral. Monográfico sobre el teatro andaluz*, (16), Valencia: Art Teatral, pp. 87-88.
- CONSUEGRA, Cristina (2006). “Moreno Arenas: brillante brevedad”. Escrito inédito.
- DAZA, Rafael (1986). “Notas”, Programa de mano del estreno de *Kaos*. Alcalá la Real (Jaén), 25 de septiembre.
- DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel Cristina (2012). “Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (21). Madrid: UNED, pp. 205-347.
- DOLL, Eileen J. (2010). “*El momento cómico en José Moreno Arenas*”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, [Biblioteca Filológica Hispana, n. 119], pp. 247-256.
- _____. (2010). “Cruzando fronteras teatrales: la visión postmoderna de José Moreno Arenas”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea, Society of Spanish and Spanish American Studies*, 35, (2). Filadelfia, E.U.A., Temple University, pp. 33/413-47/427.

- _____. (2013). “Los inmigrantes africanos en tres piezas españolas: Ignacio del Moral, Jerónimo López Mozo y José Moreno Arenas”. *Hispania*.96, 1, pp. 15-25.
- ENRÍQUEZ, Salvador (2001). “La miniatura como arte escénico”. En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 27-28.
- GABRIELE, John P. (2009a). “Teatro para digerir y reflexionar: entrevista con José Moreno Arenas.” En *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. Oviedo: KRK Ediciones [A escena, 4], pp. 264-281.
- _____. (2009b) “De lector-espectador a copartícipe: el papel del público en Las pulgas dramáticas de José Moreno Arenas”. *Alpha*, (28), julio, pp. 197-207.
- _____. (2009c). “Las pulgas dramáticas de José Moreno Arenas. Prolegómenos para un teatro relámpago y a contracorriente”. *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, 25, enero, pp. 40-44. http://www.laratonera.net/numero25/n25_pulgas.html
- _____. (2010). “Snapshot Theatre / Teatro flash”. En *Dramatic Snippets /Pulgas dramáticas. Bilingual Anthology/ Antología bilingüe*, (Polly J. Hodge, ed.). Irvine, California: Gestos [Textos teatrales], pp. 15-20 y 81-86.
- GARCÍA TEBA, Javier. (1999). “Antonio Martínez Ballesteros y José Moreno Arenas: dos autores para el teatro de la provocación”. En *Farsas de ayer y de hoy*. Editorial Madrid, La Avispa, [El Agujón de la Avispa, 1], pp. 11-30.
- _____. (2001). “Un suspiro dramático”. En *13 Minipiezas*, de José Moreno Arenas. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 67-68.
- _____. (2002). “Tendencias actuales del teatro andaluz”. En *Bajel: navegando por la literatura andaluza actual*. Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. [Mención especial del XIV Concurso de Investigación Educativa Joaquín Guichot, 2000; trabajo dedicado al teatro andaluz.]
- _____. (2004). “Tendencias actuales del teatro andaluz”. *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*, 11. Granada: Asociación Cultural Alhaja y Ediciones Dauro, pp. 25-30.
- _____. (2012, en prensa). “El público como personaje en el teatro de José Moreno Arenas”. En *La “indigestión teatral” de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada, Ediciones Dauro [Colección Escena], pp. 159-168.
- GONZÁLEZ RUBIO, P. (2001). “Ejercicio para viento y cuerda a 16 brazos”. En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 97-98.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2011). "Modalidades del teatro breve según su forma discursiva". En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera, ed.). Madrid: Visor: pp. 157-177.
- _____. (2013). "Introducción". En *Teatro breve actual*, (Francisco Gutiérrez Carbajo, ed.). Madrid, Castalia [Clásicos Castalia, 318], pp. 91-13.
- HODGE, Polly J. (2008). "José Moreno Arenas y su sinfonía solitaria, *Te puedes quedar con el cambio, muñeca*: monólogo interactivo para nuestros tiempos". En *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, 34 (2). Otoño, Sherman, Texas, Austin College, pp. 49-54.
- _____. (2010). "On Fleas, Translations, and Unmasking Society: The Scratchy Theatrical World of José Moreno Arenas / De pulgas traducidas y la sociedad desenmascarada: el chirriante mundo teatral de José Moreno Arenas". En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*. California, EUA: Gestos, pp. 9-13 y 75-79.
- _____. (2012a). "Termómetros teatrales: Los personajes febriles de José Moreno Arena y Paco de la Zaranda". *Acto seguido: El personaje del teatro español contemporáneo a escena. Estreno Studies in Contemporary Spanish Theater* (Lourdes Bueno, John P. Gabriele y Candyce Leonard eds.), (4), Carolina del Norte, EUA, Wake Forest, pp. 125-132.
- _____. (2012b) "Literature and Culture: Political and Metaphorical Walls in the Works of Miguel de Cervantes, Oscar Wilde, Julio Cortazar, Leonardo da Jandra and José Moreno Arenas." *International Journal of the Humanities*. 9, (10), pp. 205-214.
- León, G. (2001). "Francotiradores". En *13 Minipiezas*, de José Moreno Arenas. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 43-44.
- LINARES ALÉS, F. (2010). "Metateatro en los textos breves (y brevísimos) de José Moreno Arenas". En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera, ed.). Madrid: Visor Libros, [Biblioteca Filológica Hispana, 129], pp. 383-396.
- _____. (2012). "*La indigestión teatral: Jornadas sobre el teatro de José Moreno Arenas*". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada, Ediciones Dauro, pp. 9-14.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2009). "John P. Gabriele y los dramaturgos españoles: veinte años de diálogo". En *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, de John P. Gabriele. Oviedo, KRK Ediciones, [A escena, 4], pp. 9-38.

- _____. (2011). “El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.) Madrid: Visor Libros, pp. 127-156.
- _____. (2012, en prensa). “Las pulgas dramáticas: un nombre propio para el teatro mínimo de José Moreno Arenas”. En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro, pp. 73-82.
- MARTÍN RECUERDA, José (2006). “Es el camino”. En *Dos autores granadinos para el Día Mundial del Teatro*. Granada, Asociación Cultural Corral del Carbón (antiguo T.E.U. de Granada), [Colección de Teatro Corral del Carbón, 1], pp. 9-10.
- MARTÍNEZ BALLESTEROS, A. (1982). “Prólogo”. En *José Moreno Arenas Teatro alegórico*. Granada: Editorial Ilíberis [colección Autores Andaluces, Serie Teatro 5], pp. 9-13.
- MEMBRIVE, José (2007). “Aventura del ser humano”. En *Descubrir el teatro contemporáneo*. Barcelona, Ediciones Carena [Colección Teatro, 2], pp. 9-10.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo. (2000). “El teatro de José Moreno Arenas: una dramaturgia de la concisión”. En *Teatro indigesto*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 9-20.
- _____. (2001). “Trece pulgas de Moreno Arenas”. En *13 Minipiezas de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral [Autores de Hoy, 4], pp. 9-12.
- _____. (2002a). “Prólogo”. En *Ella y los barcos. Trilogía beatífico-diabólica (La tentación, La paloma, La residencia)*. Sevilla/Madrid, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Editorial La Avispa, [Textos Dramáticos, 11], pp. 5-12.
- _____. (2002b). “Notas”. Programa de mano de la representación de *Trilogía beatífico-diabólica*, en la I Muestra de Teatro “Comarca de Sierra Mágina”, Noalejo (Jaén), 1 de diciembre.
- _____. (2004). “... Y la valiosa colaboración de (I) (Una introducción al teatro de José Moreno Arenas)”. En *Trilogías indigestas (I) Crimen sin castigo Sr. Dostoievski, A mil por hora, Money, money*. Granada: Alhulia-La Avispa [Crisálida, 54], pp. 9-25.
- _____. (2006). “... Y la valiosa colaboración de (II) (Una introducción al teatro de José Moreno Arenas)”. En *Trilogías indigestas (II) Trilogía beatífico-diabólica. Soledades. Peleles sin fronteras*. Granada: Alhulia-La Avispa [Crisálida, 57], pp. 9-26.

- _____. (2010). "...Y la valiosa colaboración de (III) (Una introducción al teatro de José Moreno Arenas). *Trilogías indigestas [III]*. Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 9-34.
- _____. (2011, en prensa). "Radiografía del personaje indigesto". En *Primer Seminario Internacional de Teatro. Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas*, (Manuel Delgado, coord.). Bucknell University, Granada, Barcelona: Ediciones Carena.
- _____. (2012, en prensa). "Trayectoria y evolución de la dramaturgia de José Moreno Arenas". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro, pp. 147-157.
- MOLINARI, Andrés (1998). "Prólogo". En *Teatro difícil... de digerir*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, pp. 9-10.
- _____. (2001). "Teatro breve andaluz: una larga historia". *Art Teatral*, 16 (monográfico sobre el teatro andaluz), Valencia, p. 99-102.
- _____. (2006). "Mil rostros tiene la comedia". Programa de mano del estreno de *Cuerdos de atar*, Granada, 20 de abril.
- _____. (2012, en prensa). "*El absurdo de la realidad en la dramaturgia de José Moreno Arenas*". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada, Ediciones Dauro, pp. 83-90.
- MONLEÓN, J. (2012, en prensa). "Una forma diferente de contar". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro, pp. 61-71.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2012). "*La sonrisa de la platea*". En *III Certamen de Teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas"*. Barcelona, Ediciones Carena [Teatro, 6], pp. 13-27.
- MORALES LOMAS, F. (2001). "Teatro del asombro". En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 121-122.
- _____. (2003). "El teatro mínimo de José Moreno Arenas". *Extramuros, revista literaria*, 31, Granada, pp. 17-22.
- _____. (2012, en prensa). "Desde la sugerencia y la imaginación hasta la provocación y el asombro, el teatro de J. Moreno Arenas." En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro, pp. 91-109.

- MORALES Y MARÍN, A. (2001). "Consideraciones sobre doce piezas teatrales breves". En *Antología de teatro para gente con prisas*. Edición del autor, Granada: Dauro, pp. 7-15.
- OBREGÓN, Osvaldo (2011). "La opción de un teatro sin palabras". *Gestos: revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 52, pp. 45-60.
- OROZCO VERA, María Jesús (2009). "Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio". En *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, (Salvador Montesa, ed.). Málaga: Aedile, pp. 431-442.
- _____. (2010a). "Humor y compromiso social en el teatro breve de José Moreno Arenas". En *El teatro de humor en los inicios del Siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor, pp. 371-384.
- _____. (2010b). "El microteatro español ante los retos del nuevo milenio". *Asfáltica. Revista trimestral de literatura*, 1,1, Nueva Época, invierno-primavera. Ciudad de México, pp. 28-30.
- _____. (2010c). "Propuestas artísticas del nuevo milenio: minicuento, microteatro y cine comprimido". En *Literatura y comunicación*, (Miguel Nieto Nuño, coord.). Madrid: Editorial Castalia, pp. 345-368.
- _____. (2011). "Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década". En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo ed.). Madrid: Visor Libros [Biblioteca Filológica Hispana, 129], pp. 211-225.
- _____. (2012, en prensa). "El teatro breve español en los inicios del siglo XXI: Aproximaciones a la obra de José Moreno Arenas". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro, [Escena], pp. 177-188.
- _____. (2013). "A modo de prólogo: El ojo de la cerradura, una ventana indiscreta". En *IV Certamen de Teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas"*. Barcelona, Ediciones Carena, [Teatro, 7], pp. 13-24.
- PINEDO, Manuel de (2001). "¿Hace falta algo más?". En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral* [colección *Autores de Hoy*, 4], pp. 73-74.
- RAGUÉ-ARIAS, Maria-Josep (2007). "Riere de i contra la imbecilitat". En *Trilogies indigestes (I)*. Barcelona: Ediciones Carena [Teatre, 1], pp. 11-14.

- RAMÍREZ Arenas, Gonzalo (2001). "Con olor a fritanga". En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 81-82.
- RIVERA, Jorge (2001). "Prólogo". En *I Premio "Andaluz" de Teatro Breve 2000*. Málaga: Asociación Teatral Amaltea, pp. 11-19.
- _____. (2002). "Notas". Programa de Mano del estreno de *Crimen y... ¿castigo?* Granada, 22 de marzo.
- ROMERA CASTILLO, José (2011). "Dramaturgos en los seminarios internacionales del SELITEN@T". *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 1. Madrid: Centro de Documentación Teatral. http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1
- _____. (2012). "Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T". *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2. Madrid, Centro de Documentación Teatral. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_5
- ROMERO, Marie-Claire (2003). "El silencio de la palabra". En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* de José Moreno Arenas. Granada: Dauro, pp. 7-10.
- _____. (2012, en prensa). "Las didascalias en las pulgas dramáticas de José Moreno Arenas". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro.
- RUIZ-MINGORANCE, Carmen (2008). "The perfect human: Buen provecho y mejor digestión". Programa de Mano del estreno de *The perfect human*. Granada, 15 de noviembre.
- _____. (2011). "Esto es lo que hay..., un espectáculo de pulgas", (con traducción al portugués de José Leitão). Programa de Mano del estreno de *Esto es lo que hay...* Vendas Novas (Portugal), 5 de noviembre.
- RUIZ ÁLVAREZ, Rafael (2002). "Notas". Programa de Mano del estreno de *Trilogía beatificodiabólica* en la I Muestra Internacional de Teatro Universitario. Fuente Vaqueros (Granada), 9 de mayo.
- SÁINZ-PARDO GONZÁLEZ, CARLOS (2011). "Las dimensiones de lo breve en el teatro indigesto de José Moreno Arenas". En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 397-412.

- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2012, inédito). “La construcción del personaje en las trilogías mínimas de José Moreno Arenas. Estudio de San Romerito, esposo virginal y ecologista perpetuo”.
- SÁNCHEZ MONTES, María José (2012). “Teatro en 2011”. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 784, abril. Madrid, pp. 22-23.
- SÁNCHEZ SOTO, Carlos Javier (1985). “Prólogo”. En *La mano / La oposición*. Utrera, Sevilla: Ateneo Utrerano, pp. 9-13.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1998). “Un granadino para la escena”. En *Escenas antropofágicas*. Granada, Fundación Francisco Carvajal, pp. 11-13.
- _____. (2008a). “La poética del silencio” y “Teatro, drama y espectáculo”. En *Teatro y escena. La poética del silencio y otros ensayos*. Granada: Alhulía [Mirto Academia, 32], pp. 15-38 y 71-93.
- _____. (2008b). “José Moreno Arenas: un granadino para la escena”, “El teatro de Moreno Arenas traspasa el Atlántico”. En *La pluma en el dintel*, (pról. de El hechizado). Granada: Universidad de Granada [Biblioteca de bolsillo, 64], pp. 237-238 y 239-241.
- _____. (2008c, 9 de mayo). “El teatro de José Moreno Arenas, humor inteligente”. *Ideal*, <http://teatrogranada.es/elteatrodejosemorenoarenashumorinteligente>
- _____. (2008d). “José Moreno Arenas, de la mano de Teatre’ves Teatro, en EE.UU. con *The perfect human*”. Programa de Mano del acto de presentación de la Gira por Estados Unidos de América.
- _____. (2010). “Todo un acierto”. En *I Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*. Barcelona: Ediciones Carena [Teatro, 3], pp. 13-15.
- _____. (2011, en prensa). “De lo grande a lo pequeño: la poética escénica de José Moreno Arenas”. Comunicación presentada en el Primer Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, (Manuel Delgado, coord.). Bucknell University, Granada, en la Casa de los Condes de Gabia, del 6 al 8 de junio de 2011. Barcelona: Ediciones Carena.
- _____. (2012, en prensa). “José Moreno Arenas: estética y poética de su teatro”. *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro.
- SEDEÑO, José Antonio (2001). “Un espejo pequeño y redondo”. En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 35-36.

- _____. (2007). "Herbolario". En *Descubrir el teatro contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Carena [Teatro, 2], pp. 71-72.
- TÉLLEZ, Paco (2001). "En un abrir y cerrar de lágrimas". En José Moreno Arenas. *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones Art Teatral [Colección Autores de Hoy, 4], pp. 113-114.
- VALDIVIA, Bonifacio. (2009). "Prólogo". En *Diálogos*. Salobreña, Granada: Editorial Alhulia, pp. 9-19.
- VIÑALS, I. (2001). "Theôrema". En *13 Minipiezas*, de José Moreno Arenas. Valencia: Ediciones Art Teatral, p. 105.
- YUSTA, Ángel Luis (2006). "Teatro de Autor". Programa de Mano del estreno de *Cuerdos de atar*. Granada, 20 de abril.
- ZURRO, Alfonso. *Notas* incluidas en el Programa de Mano de la celebración del Día Mundial del Teatro. Sevilla, 25 de marzo de 2010.

13.3.3.4 Cursos que incluyen al autor

- BÁEZ AYALA, Susana. *Teatro rizomático: "Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas"*. Incluido en el programa de "Literatura Española de la Guerra Civil a Nuestros Días" del ciclo 2012. Departamento de Humanidades (Licenciatura en Literatura Hispanomexicana) de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
- . El teatro también se lee: "El progreso", "El móvil" y "Las raíces". *Literatura Infantil y Juvenil II*. Incluido en el programa para estudiantes de Educación, Psicología y Literatura, primer semestre de 2013. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).
- . *Ética y Valores I*. Incluido en el programa para trabajadores administrativos de la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte del Estado de Chihuahua, entre el 20 de abril y el 1 de junio de 2013. Escuela Secundaria Técnica 55, de Ciudad Juárez (México).
- BUENO, Lourdes. *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas): Análisis crítico*. Incluido en el programa del curso 2010-2011. Department of Classical & Modern Languages. Austin College (Sherman, Texas, Estados Unidos).

DELGADO, Manuel. *Spanish Drama Workshop*. Incluido en el programa del curso 2009-2010. Department of Spanish. Bucknell University (Lewisburg, Pennsylvania, Estados Unidos).

HODGE, Polly J. *Spanish 484: Twentieth Century Spanish Poetry and Drama: Literary Pictures*. Incluido en el programa del curso 2010-2011. Department of Languages. Chapman University (Irvine, California, Estados Unidos).

LEÓN, Gari. *Curso de Dirección y montaje*. Programado en noviembre de 2012. Centro de Convenciones de Palma del Río (Córdoba).

LINARES ALÉS, Francisco. *Análisis y comentario de “El aparcamiento”*. Incluido en el programa de “Teoría y estructura de los géneros literarios” del curso 2008-2009. Titulación de Teoría de la literatura y Literatura Comparada. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

———. *Estudio y comentario de las obras breves y de “El aparcamiento”, de José Moreno Arenas*. Incluido en el programa de “Teatro español” del curso 2008-2009. Titulación de Curso de Estudios Hispánicos. Centro de Lenguas Modernas de la Universidad de Granada.

MORALES LOMAS, Francisco. *El teatro de José Moreno Arenas*. Incluido en el programa de “Métodos de aproximación a la literatura”, del curso 2009-2010. Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Málaga.

OROZCO VERA, María Jesús. *Aproximaciones al teatro breve español*. Curso intercambio docente “Erasmus”, organizado por la Université de Lille. Lille (Francia), 3 y 4 de abril de 2007.

———. *Aproximaciones al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas*, incluido en el Curso de Doctorado *Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas*, organizado por la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 15 y 17 de mayo de 2007.

———. *El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia*. Curso “El teatro breve español”, organizado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez en el Edificio V del ICSA. Ciudad Juárez (México), del 20 al 24 de agosto de 2007.

———. Inclusión de trabajos sobre el teatro de José Moreno Arenas en el programa de “Literatura hispánica actual (Grupo de Periodismo I)” del curso 2007-2008.

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

———. *Aproximaciones al teatro breve de José Moreno Arenas: Teatro mínimo y 13 Minipiezas*, incluido en el Curso de Doctorado *Literatura Española y Minificción: narrativa y dramaturgia contemporáneas*, organizado por la Universidad Modelo. Mérida (Yucatán, México), del 12 al 21 de enero de 2009.

———. *Minificción: narrativa y dramaturgia de las tres últimas décadas*. Curso incluido en el “Programa de formación y actualización docente”, impartido en el “Colegio de Bachilleres del Estado de Chihuahua”. Ciudad Juárez (México), del 3 al 6 de agosto de 2010.

———. *Minificción: narrativa y dramaturgia de las tres últimas décadas*. Curso incluido en el “Programa de formación y actualización docente”, impartido en el “Colegio de Bachilleres del Estado de Chihuahua”. Chihuahua (México), 12, 13, 14 y 21 de agosto de 2010.

ROMERO, Marie-Claire. *Eugène Ionesco et José Moreno Arenas (“Théâtre indigeste”)*. *Étude comparative*. Incluido en el programa de “Literatura Comparada Franco-Española” del curso 2001-2002. Departamento de Filología Francesa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Nueva inclusión en el programa del curso 2002-2003.

SÁINZ-PARDO GONZÁLEZ, Carlos. *El teatro breve de José Moreno Arenas*. Incluido en el programa de “Expression orale” del curso 2009-2010. Département d’Espagnol de l’Université d’Avignon et des Pays du Vaucluse. Nueva inclusión en el programa del curso 2010-2011.

SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios. *Las pulgas dramáticas de José Moreno Arenas*. Incluido en el programa de “Lengua y Literatura y su didáctica. Educación Primaria” del curso 2008-2009. Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada.

———. *El teatro indigesto de José Moreno Arenas*. Incluido en el programa de “Enseñanza de la Lengua y dificultades de aprendizaje. Psicopedagogía” del curso 2009-2010. Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. *Historia del lenguaje escénico*. Incluido en el programa del curso 1998-1999. Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

TRAUTMANN, Greta. Incluidos análisis, lecturas y conversaciones del teatro de José Moreno Arenas en el programa del curso 2007-2008. Department of Foreign Languages, University of North Carolina at Asheville (Estados Unidos). Nueva inclusión en el programa del curso 2008-2009.

13.3.3.5 Sesiones plenarias, conferencias, ponencias, comunicaciones, etc.

ARSÉNTIEVA, Natalia. “Las tres máscaras del público en García Lorca, Moreno Arenas y Andréiev”. Ponencia incluida en las *Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”*, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 12 de noviembre de 2007.

———. “Los personajes en el teatro de José Moreno Arenas”. Texto independiente que fue expuesto, no obstante, como parte de *Las tres máscaras del público en García Lorca, Moreno Arenas y Andréiev*, ponencia incluida en las *Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”*, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 12 de noviembre de 2007.

———. “Una propuesta para la traducción al ruso del teatro de José Moreno Arenas, dramaturgo granadino”. Ponencia incluida en el *X Seminario Hispano-Ruso de Traducción e Interpretación*, celebrado en Moskovski Gosudarstvenni Lingvističeskii Universitet (Universidad Lingüística de Moscú). Moscú (Rusia), 30 de septiembre de 2009.

———. “Los personajes en el teatro de José Moreno Arenas”. Comunicación incluida en el *Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”*, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gambia. Granada, 7 de junio de 2011.

BÁEZ AYALA, Susana. “Semiótica del silencio en Las pulgas dramáticas, de José Moreno Arenas”. Comunicación incluida en el apartado “El teatro breve en los textos dramáticos” del *XX Seminario Internacional del Selen@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”*, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Edificio de Humanidades. Madrid, 29 de junio de 2010.

- . “Del canon a la transgresión, el teatro mínimo de José Moreno Arenas”. Comunicación incluida en el *I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Granada, 27 de enero de 2011.
- . “¿Por qué leer teatro mínimo?” Conferencia en el Salón de Actos del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya. Baza (Granada), 23 de febrero de 2011.
- . “Tres ríos de lo mínimo teatral: García Lorca, Beckett y Moreno Arenas”. Comunicación incluida en el *Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”*, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gabia. Granada, 7 de junio de 2011.
- . “El eros (des)empoderado en el teatro mínimo de José Moreno Arenas”. Comunicación incluida en el apartado “Erotismo y teatro en los textos dramáticos (2000-2011)” del *XXI Seminario Internacional del Seliten@t “Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI”*, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Edificio de Humanidades. Madrid, 28 de junio de 2011.
- . “Hipertextualidad y recepción, rizomas teatrales de José Moreno Arenas”. Comunicación incluida en el apartado “Espectáculos (2000-2011)” del *XXII Seminario Internacional del Seliten@t “Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI”*, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Edificio de Humanidades. Madrid, 25 de junio de 2012.
- BUENO, Lourdes. “Ecos jardielescos en la Trilogía mínima de Pulgas de Hotel de José Moreno Arenas”. Comunicación incluida en el *Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”*, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gabia. Granada, 6 de junio de 2011.
- CAMPOS GARCÍA, Jesús. “La pulga: un teatro enraizado en la tradición”. Comunicación incluida en el *Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”*, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gabia. Granada, 8 de junio de 2011.
- CORREDOIRA VIÑUELA, José Manuel. “La primera navegación del teatro arenasiático”. Comunicación incluida en el *Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”*, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gabia. Granada, 6 de junio de 2011.

DELGADO, Manuel. "The Theater of José Moreno Arenas as Speculum vitae of Andalusian and Spanish Society". Ponencia incluida en el panel "The Dramatic World of José Moreno Arenas: Cinematic Correlations, Social Satire and Theatrical Pragmatics" para la "Seventh International Conference on New Directions in the Humanities". Pekín (China), 5 de junio de 2009.

———. *Dramaturgo en Nueva York*. Comunicación incluida en el Seminario Internacional de Teatro "Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas", organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gábia. Granada, 6 de junio de 2011.

DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel Cristina. *Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI*. Comunicación incluida en el apartado "El teatro breve en los textos dramáticos" del XX Seminario Internacional del Seliten@t "El teatro breve en los inicios del siglo XXI", organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Edificio de Humanidades. Madrid, 28 de junio de 2010.

DOLL, Eileen J. *Cruzando fronteras teatrales: la visión postmoderna de José Moreno Arenas en Microteatro indigesto*. Ponencia incluida en el Congreso sobre literatura y cultura españolas "España XX/XXI: Diálogos en el hispanismo peninsular", organizado por la University of Ottawa. Ottawa (Canadá), 29 de marzo de 2008.

———. *El momento cómico en José Moreno Arenas*. Comunicación incluida en el apartado "El humor en los textos dramáticos escritos entre 2000-2009" del XIX Seminario Internacional del Seliten@t "El teatro de humor en los inicios del siglo XXI", organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia en el Edificio de Humanidades. Madrid, 30 de junio de 2009.

GARCÍA TEBA, Javier. *El público como personaje en el teatro de José Moreno Arenas*. Ponencia incluida en las Jornadas "La 'indigestión teatral' de José Moreno Arenas", organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 12 de noviembre de 2007.

GODÍNEZ, Patricia. *The Theater of José Moreno Arenas*. Ponencia incluida en el panel "The Dramatic World of José Moreno Arenas: Cinematic Correlations, Social Satire and Theatrical Pragmatics" para la "Seventh International Conference on New Directions in the Humanities". Pekín (China), 5 de junio de 2009.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Algunas modalidades de lo breve*. Sesión plenaria incluida en el apartado "El teatro breve en los textos dramáticos" del XX Seminario

Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Edificio de Humanidades. Madrid, 28 de junio de 2010.

HODGE, Polly J. *Literature and Society: Political and Metaphorical Walls in the Works of Miguel de Cervantes, Oscar Wilde, Julio Cortázar and José Moreno Arenas*. Ponencia incluida en la “Ninth International Conference on New Directions in the Humanities”. Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada. Granada, 10 de junio de 2011.

———. *Termómetros teatrales: Los personajes febriles de José Moreno Arenas y Paco de La Zaranda*. Ponencia incluida en la sesión “El personaje como indicio social, político, cultural y ético” del III Congreso Internacional de Teatro “Acto seguido: El personaje del teatro español contemporáneo a escena”, organizado por Estreno. Austin College. Sherman (Texas, Estados Unidos), 15 de octubre de 2011.

LINARES ALÉS, Francisco. *Metateatro en los textos breves (y brevísimos) de José Moreno Arenas*. Comunicación incluida en el apartado “El teatro breve en los textos dramáticos” del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Edificio de Humanidades. Madrid, 29 de junio de 2010.

———. *Metateatro en el teatro sin palabras de José Moreno Arenas*. Comunicación incluida en el Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gaba. Granada, 7 de junio de 2011.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo. *Las pulgas dramáticas: Un nombre propio para el teatro mínimo de José Moreno Arenas*. Ponencia incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 6 de noviembre de 2007.

———. *El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)*. Sesión plenaria incluida en el apartado “El teatro breve en los textos dramáticos” del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Edificio de Humanidades. Madrid, 30 de junio de 2010.

MÉNDEZ MOYA, Adelardo. *Trayectoria y evolución de la dramaturgia de José Moreno Arenas*. Ponencia incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 12 de noviembre de 2007.

———. *Dramaturgical Classifications of the “Teatro indigesto” (Non-digestible theater) by José Moreno Arenas*. Ponencia incluida en el panel “The Dramatic World of José Moreno Arenas: Cinematic Correlations, Social Satire and Theatrical Pragmatics” para la “Seventh International Conference on New Directions in the Humanities”. Pekín (China), 5 de junio de 2009.

———. *Radiografía del personaje indigesto*. Comunicación incluida en el Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gabia. Granada, 8 de junio de 2011.

MIJARES, Enrique. *Pulgas y monólogos, el universo hipertextual en José Moreno Arenas*. Comunicación incluida en el Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gabia. Granada, 7 de junio de 2011.

MOLINARI, Andrés. *El absurdo de la realidad en la dramaturgia de José Moreno Arenas*. Ponencia incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 6 de noviembre de 2007.

MONLEÓN, José. *Una forma diferente de contar*. Ponencia incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 6 de noviembre de 2007.

MONTIJANO RUIZ, Juan José. *Apuntes sobre el humor de Miguel Mihura en el teatro de José Moreno Arenas*. Comunicación incluida en el Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gabia. Granada, 8 de junio de 2011.

———. *Esto es lo que hay, historia de un bar*. Intervención durante el acto previo a la representación de *Esto es lo que hay*. Albolote, 24 de marzo de 2012.

MORALES CABEZAS, Jerónimo; RIENDA POLO, José; VILLANUEVA ROA, Juan de Dios. *Theatrical Didactics and Pragmatics: the “Pulgas Dramáticas” (Dramatic “fleas”)* by José Moreno Arenas. Ponencia incluida en el panel “The Dramatic World of José Moreno Arenas: Cinematic Correlations, Social Satire and Theatrical Pragmatics” para la “Seventh International Conference on New Directions in the Humanities”. Pekín (China), 5 de junio de 2009.

MORALES LOMAS, Francisco. *Desde la sugerencia y la imaginación hasta la provocación y el asombro*. Ponencia incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 12 de noviembre de 2007.

OROZCO VERA, María Jesús. *Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio*. Ponencia incluida en el “IV Congreso Internacional de Minificción”, organizado por la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Neuchâtel. Neuchâtel (Suiza), 8 de noviembre de 2006.

———. *El teatro breve español en los inicios del siglo XXI: Aproximaciones a la obra de José Moreno Arenas*. Ponencia incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros. Granada, 13 de noviembre de 2007.

———. *Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio*. Comunicación incluida en el “Congreso de Literatura Española Contemporánea”, organizado por la Universidad de Málaga en el Salón de Actos María Zambrano de la Facultad de Filosofía y Letras. Málaga, 28 de noviembre de 2008.

———. *Humor y compromiso social en el teatro breve de José Moreno Arenas*. Comunicación incluida en el apartado “El humor en los textos dramáticos escritos entre 2000-2009” del XIX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro de humor en los inicios del siglo XXI”, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia en el Edificio de Humanidades. Madrid, 30 de junio de 2009.

- . *Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década*. Comunicación incluida en el apartado “El teatro breve en los textos dramáticos” del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Edificio de Humanidades. Madrid, 28 de junio de 2010.
- . *Espacio y sobremodernidad en la dramaturgia de José Moreno Arenas*. Comunicación incluida en el Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gabia. Granada, 6 de junio de 2011.
- . *Microteatro español actual: Del texto a la puesta en escena*. Ponencia incluida en el “Encuentro Mexicano de Minificción”, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sala de Videoconferencias del Anexo de la Facultad de Filosofía. Edificio “Adolfo Sánchez Vázquez”, UNAM. Ciudad de México (México), 21 de marzo de 2012. Ponencia desde la Sala de Videoconferencias de la Universidad de Sevilla.
- . *Microteatro e Internet: Esto es lo que hay, espectáculo dirigido por Carmen Ruiz-Mingorance, basado en las pulgas dramáticas de José Moreno Arenas*. Comunicación incluida en el apartado “Espectáculos (2000-2011)” del XXII Seminario Internacional del Seliten@t “Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI”, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Edificio de Humanidades. Madrid, 25 de junio de 2012.
- SÁINZ-PARDO GONZÁLEZ, Carlos. *Las dimensiones de lo breve en el teatro ‘indigesto’ de José Moreno Arenas*. Comunicación incluida en el apartado “El teatro breve en los textos dramáticos” del XX Seminario Internacional del Seliten@t “El teatro breve en los inicios del siglo XXI”, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Edificio de Humanidades. Madrid, 29 de junio de 2010.
- . *José Moreno Arenas: Un dramaturgo necesario*. Discurso como ganador del VII Premio “Francisco Izquierdo” de Estudios Literarios sobre Granada (2011), convocado por la Academia de Buenas Letras de Granada, por su trabajo de investigación *Las formas del compromiso ético en las Trilogías indigestas de José Moreno Arenas*. Actos de Apertura del Curso Académico 2011-2012. Paraninfo de la Universidad de Granada. Granada, 14 de noviembre de 2011.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. *José Moreno Arenas: poética y estética de su teatro*. Ponencia incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”,

organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros. Granada, 13 de noviembre de 2007.

———. *De lo grande a lo pequeño: la poética escénica de José Moreno Arenas*. Comunicación incluida en el Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, organizado por Bucknell University. Palacio de los Condes de Gabia. Granada, 8 de junio de 2011.

ZURRO, Alfonso. *Las fuentes del teatro de José Moreno Arenas*. Ponencia incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros. Granada, 13 de noviembre de 2007.

13.3.3.6 Intervenciones en tertulias literarias, mesas redondas y actos varios

AGUADO, Jesús. *Presentación del libro “La mano / La oposición”* en el Ateneo, de Sevilla, el día 24 de enero de 1986.

———. *Intervención* como Presentador y Moderador en la Tertulia literaria sobre “La mano, de José Moreno Arenas”, organizada con motivo de la presentación del libro *La mano / La oposición* en el Ateneo de Sevilla. Sevilla, 24 de enero de 1986.

ARSÉNTIEVA, Natalia. *Intervención* en la Mesa redonda sobre el “Teatro indigesto”, incluida en la I Semana del Teatro, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por el Decanato de Cultura y Cooperación en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación. Granada, 24 de marzo de 2009.

ÁVILA CABEZAS, Miguel. *Presentación del número 9 de los cuadernos bilingües “La bala de seda” y “La letra nazari”*: “El indio” en el Salón de Actos del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”. Casablanca (Marruecos), 18 de enero de 2010.

BÁEZ AYALA, Susana. *Intervención* como Moderadora en la Mesa redonda sobre “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, organizada por el Ayuntamiento de Albolote en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 26 de marzo de 2011.

———. *Intervención* en el Acto de Entrega de Premios del *II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*, en la Sala de Exposiciones del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), el día 26 de marzo de 2011.

———. *El humor crítico en el teatro mínimo de José Moreno Arenas*. Intervención en la Mesa redonda “Dramaturgos granadinos”, incluida en la I Semana del Teatro,

organizada por el Departamento de Lengua del I.E.S. Pedro Jiménez Montoya, en el Teatro Ideal, de Baza (Granada), el día 6 de abril de 2011.

BALLESTEROS, Emilio. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “El teatro de José Moreno Arenas”, organizada con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), el día 29 de marzo de 2003.

———. *Presentación del libro “Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)”* en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), el día 22 de abril de 2005.

———. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “La España profunda en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 7 de noviembre de 2007.

BRANDÃO, Virgílio. *Vítima e vitimização*, intervención en la Mesa redonda (Filó-Café) sobre “Vítimas”, organizada con motivo de la presentación del libro *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski* en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa, el día 8 de mayo de 2003.

CONSUEGRA, Cristina. *Presentación del libro “Trilogías indigestas [II]”* en la Sala Antequerana de la Biblioteca Supramunicipal de San Zoilo, de Antequera (Málaga), el día 16 de noviembre de 2006.

DELGADO, Manuel. *Speculum vitae*, presentación del libro “*Trilogías indigestas [II]*” en el Palacio de los Condes de Gabia, de Granada, el día 9 de mayo de 2007.

———. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, organizada por el Ayuntamiento de Albolote en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 26 de marzo de 2011.

DÓLERA, Carmen. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, organizada por el Ayuntamiento de Albolote en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 26 de marzo de 2011.

GARCÍA TEBA, Javier. *Presentación del libro “Trilogías indigestas [II]”* en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), el día 24 de noviembre de 2006.

LIMA, Joana. *Presentación del libro “A mil à hora”* en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa, el día 28 de febrero de 2004.

———. *Intervención* en la Mesa redonda (Filó-Café) sobre “Vítimas”, organizada con motivo de la presentación del libro *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski* en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa, el día 8 de mayo de 2003.

- LINARES ALÉS, Francisco. *Intervención* en la Mesa redonda sobre el “Teatro indigesto”, incluida en la I Semana del Teatro, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por el Decanato de Cultura y Cooperación en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación. Granada, 24 de marzo de 2009.
- LLANERAS, Joan. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, organizada por el Ayuntamiento de Albolote en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 26 de marzo de 2011.
- LÓPEZ, Yolanda. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “La España profunda en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 7 de noviembre de 2007.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo. *Presentación del libro “Teatro indigesto”* en el Auditorio del Centro Sociocultural, de Albolote (Granada), el día 5 de mayo de 2000.
- . *Presentación del libro “Trilogías indigestas [I]”* en *Ámbito Cultural de El Corte Inglés*, de Granada, el día 15 de diciembre de 2005.
- . *Presentación del libro “Trilogías indigestas [II]”* en el Salón Alameda del Hotel Infanta Cristina, de Jaén, el día 28 de junio de 2007.
- . *Intervención* en la Mesa redonda sobre el “Teatro indigesto”, incluida en la I Semana del Teatro, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por el Decanato de Cultura y Cooperación en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación. Granada, 24 de marzo de 2009.
- MIRANDA, Alberto Augusto. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “El teatro de José Moreno Arenas”, organizada con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), el día 29 de marzo de 2003.
- . *Intervención* como Moderador en la Mesa redonda (Filó-Café) sobre “Vítimas”, organizada con motivo de la presentación del libro *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski* en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa, el día 8 de mayo de 2003.
- . *Intervención* como Moderador en la Mesa redonda (Filó-Café) sobre “O puré da história”, organizada con motivo de la presentación del libro *A mil à hora* en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa, el día 28 de febrero de 2004.
- MOLINARI, Andrés. *Presentación del libro “Teatro difícil... de digerir”*. Leído en el Aula de Cultura de la Diputación Provincial, de Jaén, el día 21 de mayo de 1998.

- MONTIJANO RUIZ, Juan José. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, organizada por el Ayuntamiento de Albolote en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 26 de marzo de 2011.
- . *Intervención* en el Acto de Entrega de Premios del *III Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), el día 24 de marzo de 2012.
- . *El teatro de José Moreno Arenas*. Presentación del autor durante la celebración del “II Encuentro Cultural Patrimonio Inmaterial de Sierra Mágina”, organizado por la Asociación para el Desarrollo Rural de Sierra Mágina. Salón de Actos del CEIP Real Mentesa. La Guardia de Jaén (Jaén), 14 de abril de 2012.
- MORALES LOMAS, Francisco. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “El teatro de José Moreno Arenas”, organizada con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), el día 29 de marzo de 2003.
- MORENO, Carmina. *Intervención* en el acto de presentación de su libro “*El teatro didáctico de José Moreno Arenas*” en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros, de Granada, el día 18 de abril de 2007.
- NOGUEIRA, Joaquim Paulo. *Presentación del libro “Crime sem castigo, Sr. Dostoievski”* en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa, el día 8 de mayo de 2003.
- . *Intervención* en la Mesa redonda (Filó-Café) sobre “Víctimas”, organizada con motivo de la presentación del libro *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski* en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa, el día 8 de mayo de 2003.
- OROZCO VERA, María Jesús. *Premio Andalucía de la Crítica de Teatro 2011. José Moreno Arenas: Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*. Defensa del libro ganador del I Premio “Andalucía” de la Crítica 2011 en la modalidad de Teatro, durante la celebración del Acto de Entrega del Premio, organizado por la Asociación Andaluza de Dramaturgos, Investigadores y Críticos Teatrales, en el Palacio de los Condes de Gabia, de Granada, el día 28 de septiembre de 2012.
- RIENDA, José. *Intervención* en la Mesa redonda sobre las “Pulgas dramáticas”, incluida en la I Semana del Teatro, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por el Decanato de Cultura y Cooperación en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación. Granada, 23 de marzo de 2009.
- ROMERO, Jesús. *Presentación del libro “Trilogías indigestas [II]”* en el Teatro Moderno, de Chiclana de la Frontera (Cádiz), el día 24 de noviembre de 2006.
- ROMERO, Marie-Claire. *Presentación del libro “Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)”* en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), el día 29 de marzo de 2003.

- . *Intervención* en la Mesa redonda sobre “El teatro de José Moreno Arenas”, organizada con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), el día 29 de marzo de 2003.
- . *Presentación del libro “Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)”* en el Centro de Promoción Cultural Carlos Cano, de La Zubia (Granada), el día 4 de abril de 2003.
- RUIZ-MINGORANCE, Carmen. *Intervención en el acto de presentación del espectáculo “Así en la tierra como en el infierno”* en el Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), el día 18 de septiembre de 2007.
- . *Intervención* en la Mesa redonda sobre “La España profunda en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 7 de noviembre de 2007.
- . *Intervención* en la Mesa redonda sobre “La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, organizada por el Ayuntamiento de Albolote en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 26 de marzo de 2011.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios. *Intervención* como Moderadora en la Mesa redonda sobre las “Pulgas dramáticas”, incluida en la I Semana del Teatro, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por el Decanato de Cultura y Cooperación en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación. Granada, 23 de marzo de 2009.
- . *Intervención* como Moderadora en la Mesa redonda sobre el “Teatro indigesto”, incluida en la I Semana del Teatro, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas y organizada por el Decanato de Cultura y Cooperación en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación. Granada, 24 de marzo de 2009.
- SÁNCHEZ MONTES, María José. *Intervención* en el acto de *Presentación del libro “Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas”*, en la Sala de Conferencias de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, el día 3 de noviembre de 2010, organizado por el Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada y por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- SÁNCHEZ SOTO, Carlos Javier. *Intervención* en la Tertulia literaria sobre “La mano, de José Moreno Arenas”, organizada con motivo de la presentación del libro *La mano / La oposición* en el Ateneo de Sevilla. Sevilla, 24 de enero de 1986.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. *Presentación del libro “Escenas antropofágicas”* en el Edificio de Servicios Sociales, de Albolote (Granada), el día 15 de octubre de 1998.
- . *Presentación del espectáculo “De par en par”* en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, el día 16 de febrero de 2004, durante la

celebración de Las Tardes de la Academia, organizadas por la Academia de Buenas Letras de Granada.

- . *Presentación del libro “Monólogos”* en el Salón de Actos de la Fundación Euroárabe, de Granada, el día 20 de febrero de 2006, organizada por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- . *Presentación del libro “El teatro didáctico de José Moreno Arenas”*, de Carmina Moreno, en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros, de Granada, el día 18 de abril de 2007.
- . *Intervención* en el acto de *Presentación del libro “Diálogos”* en el Salón de Actos del Real Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago, de Granada, el día 23 de marzo de 2009.
- . *Presentación del Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*, en la Sala de Exposiciones del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), el día 24 de marzo de 2009.
- . *Presentación de la Rueda de Prensa convocada con motivo de la gira de José Moreno Arenas por Estados Unidos de América*, en la Biblioteca del Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, el día 21 de octubre de 2009.
- . *Intervención* en el Acto de Entrega de Premios del *I Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*, en la Sala de Exposiciones del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), el día 9 de abril de 2010.
- . *Intervención* en el acto de *Presentación del libro “Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas”*, en la Sala de Conferencias de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, el día 3 de noviembre de 2010, organizado por el Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada y por la Academia de Buenas Letras de Granada.
- . *Intervención* en el Acto de Entrega de Premios del *II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*, en la Sala de Exposiciones del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), el día 26 de marzo de 2011.
- . *Intervención* en el Acto de Entrega de Premios del *III Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), el día 24 de marzo de 2012.

VALDIVIA, Bonifacio. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “La España profunda en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 7 de noviembre de 2007.

———. *Presentación del libro “Diálogos”* en el Salón de Actos del Real Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago, de Granada, el día 23 de marzo de 2009.

VAQUERO, Francisco. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “El teatro de José Moreno Arenas”, organizada con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro en la Casa-Museo Federico García Lorca, de Valderrubio (Granada), el día 29 de marzo de 2003.

———. *Intervención* en la Mesa redonda sobre “La España profunda en la dramaturgia de José Moreno Arenas”, incluida en las Jornadas “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”, organizadas por el Ayuntamiento de Albolote y la Academia de Buenas Letras de Granada en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos. Albolote (Granada), 7 de noviembre de 2007.

VILLEGAS, Juan. *Presentación del libro “Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas”* en la Sala Bahía 4 del Hotel Bahía Sur, de San Fernando (Cádiz), el día 25 de octubre de 2010, durante la celebración del 25.º Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

———. *Presentación del libro “Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas”* en la Sala de Conferencias de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, el día 3 de noviembre de 2010, durante el acto organizado por el Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada y por la Academia de Buenas Letras de Granada.

13.3.3.7 Artículos, críticas y reseñas

ABURTO GONZÁLEZ, Nerea (2012). “Teatro e internet en la primera década del siglo XXI, XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 6, pp. 185-191.

ANÓNIMO. (1984, 8 de diciembre). “José Moreno, autor granadino, obtuvo el premio “Álvarez Quintero”, de teatro”. *Ideal*. Granada, p. 18.

———. (2006). “Cuerdos de atar, de José Moreno Arenas, se estrena en el Isabel La Católica de Granada y sigue de gira”. *Noticias Teatrales*. Madrid, 15 de mayo. <http://noticiasteatrales.es/>

———. (2006). “Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)”. *República de las Letras. Revista Literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 95. Madrid, p. 126.

———. (2006). “Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)”. *República de las Letras. Revista Literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 98. Madrid, p. 146.

- . (2012). “José Moreno y Julio Martínez, premios de la crítica teatral”. *Ideal*. Granada, 16 de junio, p. 63.
- ARIAS, Jesús. (2002). “Granada acoge el estreno de un nuevo montaje de Moreno Arenas”. *El País*. Madrid, 23 de marzo, p. 11.
- . (2006). “José Moreno Arenas presenta su última obra teatral, ‘Monólogos’”. *Granada Hoy*. Granada, 20 de febrero, p. 38.
- . (2009). “La UGR analiza en unas jornadas el teatro breve de Moreno Arenas”. *Granada Hoy*. Granada, 24 de marzo, p. 62.
- . (2009). “José Moreno Arenas lleva su micro-teatro a Estados Unidos”. *Granada Hoy*. Granada, 21 de octubre, p. 57.
- . (2006). “Moreno Arenas lleva sus ‘pulgas dramáticas’ a Estados Unidos”. *Granada Hoy*. Granada, 3 de noviembre, p. 54.
- . (2011). “Expertos de todo el mundo analizan la obra de Moreno Arenas”. *Granada Hoy*. Granada, 5 de junio, p. 54.
- ASENJO SEDANO, José. (1982, 13 de diciembre). “Un libro de la Editorial Ilíberis”. *Ideal*. Granada, p. 4.
- BÁEZ AYALA, Susana. (2011). “Un teatro sin fronteras: Esto es lo que hay, de José Moreno Arenas”. *Noticias Teatrales*. Madrid, 30 de noviembre. <http://noticiasteatrales.es/>
- BALLESTEROS, Emilio. (2007). “Jornadas sobre “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”. *Noticias Teatrales*. Madrid, 30 de noviembre, <http://noticiasteatrales.es/>
- . (2008). “Trilogías indigestas (I)”. *Alhucema. Revista Internacional de Teatro y Literatura*, 19, Albolote: Asociación Cultural Alhaja y Ediciones Dauro., n.º 19. Albolote, pp. 152-153.
- . (2008). “Jornadas sobre “La ‘indigestión teatral’ de José Moreno Arenas”. *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*, 20, Albolote: Asociación Cultural Alhaja y Ediciones Dauro, pp. 37-41.

- BOO TOMÁS, Sara (2012). “José Romera Castillo (ed.), Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI, Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 6, diciembre, Barcelona, pp. 152-159.
- CORTE, Manuela de la. (2008). “‘The perfect human’, el teatro indigesto de Moreno Arenas”. *Granada Hoy*. Granada, 15 de noviembre, p. 61.
- . (2009). “‘The perfect human’ viaja a Lisboa para la Muestra de Teatro Ibérico”. *Granada Hoy*. Granada, 28 de febrero, p. 71.
- CRUZ, João Paulo. (2002). “Não seja ridículo”. *Campeão das Províncias*. Coimbra, 17 de enero.
- DURÁN, Blanca. (2009). “El teatro de José Moreno Arenas se extiende por Estados Unidos”. *Granada Hoy*. Granada, 26 de diciembre, p. 63.
- . (2009). “El teatro de José Moreno Arenas se extiende por Estados Unidos”. *Noticias Teatrales*. Madrid, 31 de diciembre. <http://noticiasteatrales.es/>
- ENRÍQUEZ, Pedro. (2009). “El gran teatro mínimo de José Moreno Arenas”. *Ideal*. Granada, 3 de enero, p. 58.
- . (2009). “El gran teatro mínimo de José Moreno Arenas”. *Noticias Teatrales*. Madrid, 15 de enero. <http://noticiasteatrales.es/>
- ESCORIAL. (2007). “Trilogías indigestas, de José Moreno Arenas. 2 volúmenes”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 321. Madrid, p. 188.
- FRANCÉS, Mónica. (2006). “Según se mire la comicidad”. *Granada Hoy*. Granada, 19 de junio.
- . (2008). “El absurdo real”. *Granada Hoy*. Granada, 17 de noviembre, p. 40.
- FRAZÃO, Janete. (2003). “‘Assalto à Vista Desarmada’. Teatro do absurdo”. *Correio da Manhã. Domingo Magazine*. Lisboa, p. 60.
- GARCÍA, Alejandro V. (1984). “José Moreno Arenas fue premiado con el Álvarez Quintero de teatro”. *Diario de Granada*. Granada, 9 de diciembre, p. 11.

- GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral. (2012). “Romera Castillo, José (ed.), El teatro breve en los inicios del siglo XXI, Madrid, Visor, 2011, pp. 525 pp.” *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2. Madrid, Centro de Documentación Teatral. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=7_3
- GARCÍA TEBA, Javier. (2001). “Pulgas dramáticas”. *Revista del Teatro Moderno*, 5. Chiclana de la Frontera (Cádiz), p. 10.
- GÓMEZ, Dalia. (2012). “A propósito de *Leer es sembrar futuro*”. En *sentido figurado. Revista Literaria*, (5), 4 (mayo-junio). México, pp. 138-140. <http://www.ensentidofigurado.com>
- LEAL, Esther. (2007). “El teatro de José Moreno Arenas a estudio por los mejores críticos”. *Albolote, periódico de información local*. Albolote, Granada, noviembre, p. 22.
- . (2011). “El teatro del autor alboloteño José Moreno Arenas es analizado en un primer seminario internacional”. *Albolote Información*. Albolote, Granada, junio, p. 18.
- . (2013). “Teatro social en los premios Moreno Arenas”. *Albolote Información*. Albolote, Granada, abril, pp. 1 y 17.
- LEISTER, Annie. (2009). “International theater excites”. *The Bucknellian*. Lewisburg, Pennsylvania, Estados Unidos, 6 de noviembre, p. B8.
- LLERA, José Antonio. (2010). “José Romera Castillo (ed.), El teatro de humor en los inicios del siglo XXI, Actas del XIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Madrid, 29-30 de junio y 1 de julio de 2009), Madrid, Visor, 2010, 448 pp.” *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 1. Madrid: Centro de Documentación Teatral. http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=7_2
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo. (2007). “Pulgas dramáticas”. *ABC*. Madrid, 6 de enero, p. 31 [ABCD Las Artes y Las Letras].
- MANSILLA, Antonio. (1998, 20 de octubre). “La Fundación Carvajal de Albolote presenta “Escenas antropofágicas”, de José Moreno”. *Ideal*. Granada, p. 57.

- . (1999, 12 de abril). “*La boñiga*, de José Moreno, gana el certamen de teatro Rafael Guerrero”. *Ideal*. Granada, p. 70.
- . (1999). “La editorial “La Avispa” publica varias obras del autor granadino José Moreno Arenas”. *Ideal*. Granada, 23 de junio, p. 57.
- . (2000, 12 de abril). “El granadino José Moreno Arenas, premio Rafael Guerrero de teatro mínimo”. *Ideal*. Granada, p. 63.
- . (2000, 5 de mayo). “Espectáculo: Dos historias del 2000”. *Ideal*. Granada, p. 9 [Evasión].
- . (2007, 20 de septiembre). “*Así en la tierra como en el infierno*, se estrenará el sábado en Albolote”. *Ideal*. Granada, p. 50.
- . (2009, 25 de marzo). “Albolote crea un certamen de teatro para proyectar la obra del autor local Moreno Arenas”. *Ideal*. Granada, p. 59.
- . (2009, 28 de noviembre). “José Moreno Arenas y Teatre´ves triunfan en Estados Unidos”. *Ideal*. Granada, p. 45.
- . (2010, 30 de noviembre). “El teatro de José Moreno Arenas, editado en California”. *Noticias Teatrales*. Madrid. <http://noticiasteatrales.es/>
- . (2011, 6 de junio). “La obra de José Moreno se revaloriza por momentos”. *Ideal* (. Granada, p. 55, [aparece sin la firma de su autor].
- . (2011, 15 de junio). “La obra de José Moreno se revaloriza por momentos”. *Noticias Teatrales*. Madrid, <http://noticiasteatrales.es/>
- . (2011, 6 de diciembre). “Moreno Arenas estrena en Portugal ‘Esto es lo que hay’”. *Ideal*. Granada, p. 55.
- . (2012, 27 de marzo). “Albolote entrega los premios de teatro ‘Moreno Arenas’ y estrena *Esto es lo que hay*”. *Ideal*. Granada, p. 63.
- . (2012, 15 de abril). “Albolote, en Granada, entrega los premios de teatro ‘Moreno Arenas’ y estrena *Esto es lo que hay*”. *Noticias Teatrales*. Madrid, <http://noticiasteatrales.es/>

- . (2012, 14 de mayo). “Gracia Morales y Moreno Arenas, finalistas del Premio ‘Andalucía’ de la Crítica de Teatro de *Adicta*”. *Ideal*. Granada, p. 77.
- . (2013, 9 de abril). “Albolote acogió la entrega de los premios *José Moreno Arenas*”. *Ideal*. Granada, p. 62.
- . (2013, 15 de abril). “En Albolote (Granada) se entregaron los premios de la cuarta edición del *Certamen de Teatro José Moreno Arenas*”. *Noticias Teatrales*. Madrid, <http://noticiasteatrales.es/>
- MÁRQUEZ, Héctor. (2000, 12 de octubre). “Zurro, Méndez y Moreno ganan el Premio Andaluz de Teatro Breve”. *El País*. Madrid, p. 9 [Andalucía].
- MASSIE, Eliza. (2009, noviembre). “Theater Group From Granada Performs”. *Linking Bucknellians Worldwide*. Bucknell University, Spanish Department, Lewisburg (Pennsylvania, Estados Unidos).
- MATOS, Joaquim. (2003, septiembre). “*Crime sem castigo, Sr. Dostoievski*. Um riso sarcástico apocalípti-co”. *Letras & Letras*. Oporto.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo. (2000). “*Teatro indigesto*. Asociación Cultural Alhaja y Ediciones Adhara”. *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*, 5. Granada: Asociación Cultural Alhaja y Ediciones Dauro, p. 136.
- MILENA, Javier. (2010, noviembre, 2ª. quincena). “Las ‘pulgas dramáticas’ de Moreno Arenas se hacen bilingües”. *Albolote Información*. Albolote, Granada, p. 19.
- MOLINARI, Andrés. (2000, 8 de mayo). “K-imán estrenó dos obras breves de Moreno Arenas”. *Ideal*. Granada, p. 72.
- . (2002, 21 de marzo). “Espectáculos de ironía y pasión”. *Ideal*. Granada, p. 40.
- . (2002, 25 de marzo). “En el borde de la ley”. *Ideal*. Granada, p. 38.
- . (2002, 14 de mayo). “Calidad en la Muestra de Teatro Universitario”. *Ideal*. Granada, p. 50.
- . (2003, 7 de abril). “El dramaturgo José Moreno presentó su obra *Teatro mínimo*”. *Ideal*. Granada, p. 60.

- . (2004, 15 de mayo). “El amigo más ‘Bello’ de Federico García Lorca”. *Ideal*. Granada, p. 57.
- . (2004, 1 de junio). “Valderrubio acogió las lecturas promovidas por los autores teatrales”. *Ideal*. Granada, p. 62.
- . (2006, 28 de marzo). “*El teatro no entiende de edades*”. *Ideal*. Granada, p. 52.
- . (2006, 1 de abril). “El Ayuntamiento produce una obra que protagoniza el actor Juanito Navarro. El espectáculo *Cuerdos de atar* es del dramaturgo granadino José Moreno Arenas”. *Ideal*. Granada, p. 56.
- . (2006, 22 de abril). “La locura nuestra de cada día”. *Ideal*. Granada, p. 50.
- . (2006, 15 de mayo). “*Mil rostros tiene la comedia*, incluido en *Cuerdos de atar*, de José Moreno Arenas, se estrena en el Isabel La Católica de Granada y sigue de gira”. *Noticias Teatrales*. Madrid, <http://noticiasteatrales.es/>
- . (2006, 18 de junio). “Manicomio, cuatro habitaciones”. *Ideal*. Granada, p. 14 [Feria del Corpus].
- . (2008, 17 de noviembre). “Historias de la gente corriente”. *Ideal*. Granada, p. 61.
- . (2009, 27 de marzo). “Buena acogida a la I Semana de Teatro en la Facultad de Educación”. *Ideal*. Granada, p. 50.
- MORAL, J. (1998, 29 de mayo). “José Moreno Arenas presenta su compilación de obras teatrales”. *Ideal*. Jaén, p. 11.
- MORALES CUESTA, Manuel María. (1998, 3 de junio). “*Teatro difícil... de digerir*”. *Diario Jaén*. Jaén, p. 32.
- MORALES LOMAS, Francisco. (2000, 12 de noviembre). “Teatro contemporáneo”. *Diario de Málaga*. Málaga, pp. 6-7 [Papel Literario].
- . (2000, 26 de noviembre). “Ignorancia, desidia y navajeo”. *Diario de Málaga*. Málaga, p. 1 [Papel Literario].
- . (2002, 3 de noviembre). “Teatro del siglo XXI. Moreno Arenas”. *Diario de Málaga*. Málaga, p. 7, [Papel Literario].

- . (2003, 13 de abril). “El teatro mínimo de J. Moreno Arenas (I)”. *Diario de Málaga*. Málaga, p. 7, [Papel Literario].
- . (2003, 20 de abril). “El teatro mínimo de J. Moreno Arenas (y II)”. *Diario de Málaga*. Málaga, p. 7 [Papel Literario].
- MORENO, Carmina. (2007). “El teatro indigesto de José Moreno Arenas, ahora en catalán”. *Revista EntreRíos*, 6. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, pp. 103-104.
- MUÑOZ BUJ, Mercedes. (2010). “*Mundanal ruido* en el Instituto Español Juan Ramón Jiménez de Casablanca. Nuestro día a día”. *Addar Albaïda. Revista del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”*, junio. Casablanca, Marruecos, p, 43.
- NAVARRO, Justo. *Libros*. (1982, 4 de diciembre). “Novedades. Recomendamos”. *Diario de Granada*. Granada, p. 24.
- OLIVA, Emilia. (2009, 12 octubre). “De la pulga dramática al macrocosmos social. El teatro breve espejo de nuestra sociedad”. *En sentido figurado*, pp. 98-99. <http://ensentidofigurado.com>
- OLIVEIRA, Alexandre N. (2002). “Ridiculum Vitae.” *A hora das confidências*. Coimbracida-de.com. Coimbra, enero.
- P. T. (2012, 13 de mayo). “Morales y Moreno Arenas, finalistas del Premio Andalucía de la Crítica”. *Granada Hoy*. Granada, p. 50.
- . (2012, 16 de junio). “José Moreno Arenas gana el premio Andalucía de la Crítica de teatro”. *Granada Hoy*. Granada, p. 57.
- RISUEÑO VILLANUEVA, Paz. (2013, 15 de mayo). “La voz profunda de un dramaturgo: *Si consientes, no te quejes*, de José Moreno Arenas”. *Noticias Teatrales*. Madrid, <http://noticiasteatrales.es/>.
- RIVERO, Marina. (2012, 7 de octubre). “Sobre el escenario menos es más”. *Granada Hoy*. Granada, p. 48.

- ROVECCHIO ANTÓN, Laeticia. (2012). “José Romera Castillo (ed.), El teatro de humor en los inicios del siglo XXI, Actas del XIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 5, junio, pp. 155-162.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. (2008, 27 de marzo). “La dramaturgia de Moreno Arenas traspasa el Atlántico”. *Ideal*. Granada, p. 54.
- . (2008, 31 de marzo). “La dramaturgia de Moreno Arenas traspasa el Atlántico”. *Noticias Teatrales*. Madrid, <http://noticiasteatrales.es/>.
- . (2008, 30 de noviembre). “El teatro de José Moreno Arenas, humor inteligente”. *Noticias Teatrales*. Madrid, <http://noticiasteatrales.es/>
- . (2007, 3 de diciembre). “El teatro de José Moreno Arenas, humor inteligente”. *Ideal*. Granada, p. 57.
- SUEVOS, G. (2012, 29 de septiembre). “Reconocimiento a la labor teatral de Moreno Arenas y Martínez Velasco”. *Ideal*. Granada, p. 59.
- TAPIA, Juan Luis. (2002, 20 de marzo). “El granadino José Moreno estrena la obra *Crimen y... ¿castigo?*”. *Ideal*. Granada, p. 51.
- . (2009, 23 de octubre). “El dramaturgo José Moreno Arenas inicia una gira por Estados Unidos”. *Ideal*. Granada, p. 50.
- . (2010, 3 de noviembre). “Las ‘pulgas’ inglesas de Moreno Arenas”. *Ideal*. Granada, p. 42.
- TÉBAR, Eduardo. (2009, 26 de octubre). “En busca del sueño americano”. *La Opinión de Granada*. Granada, p. 45.
- VALDIVIA, Bonifacio. (2006, 30 de marzo). “Colofón desigual”. *La Opinión de Granada*. Granada, p. 33.
- . (2006, 22 de abril). “Lo cotidiano entre sonrisas”. *La Opinión de Granada*. Granada, p. 31.
- . (2008, 18 de noviembre). “Una apuesta valiente”. *La Opinión de Granada*. Granada, p. 38.

- VAQUERO, José. (1999, abril). “José Moreno, galardonado en el Certamen de teatro mínimo de Chiclana “Rafael Guerrero”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, abril de 1999, p. 20.
- . (1999, julio). “Tiempo de alegoría”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, p. 21.
- . (2000, mayo). “José Moreno Arenas presenta *Teatro indigesto*, historias breves “de fácil comprensión para el público”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, p. 12.
- . (2002, enero). “José Moreno Arenas publica *13 Minipiezas*, un libro de teatro breve editado por Art Teatral”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, p. 19.
- . (2002, marzo). “La obra *Crímen y... ¿castigo?* de José Moreno Arenas en el teatro Isabel la Católica”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, p. 14.
- . (2003, junio). “José Moreno Arenas estrena en Lisboa la obra *Crímen sin castigo, Sr. Dostoievski*”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, p. 19.
- . (2003, junio). “El dramaturgo alboloteño presentó su último libro *Teatro mínimo* en la Casa Museo Federico García Lorca coincidiendo con la conmemoración del Día Mundial del Teatro”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, p. 19.
- . (2007, octubre). “El dramaturgo José Moreno Arenas estrenó en la localidad su obra *Así en la tierra como en el infierno*”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, p. 21.
- . (2009, noviembre). “El teatro mínimo de José Moreno Arenas, protagonista en América”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, p. 21.
- . (2011, abril). “El dramaturgo José Moreno Arenas entrega el premio del certamen que lleva su nombre”. *Albolote Información*. Albolote, Granada, p. 17.
- . (2012, febrero). “Pulgas dramáticas en una historia larga”. *Albolote Información*. Albolote, Granada, p. 19.
- . (2012, abril). “Galardones en honor al teatro”. *Albolote Información*. Albolote, Granada, pp. 1 y 19.

- . (2012, julio). “El premio andaluz de crítica teatral premia al dramaturgo alboloteño José Moreno Arenas”. *Albolote Información*. Albolote, Granada, p. 19.
- . (2012, octubre). “El dramaturgo, José Moreno Arenas, recoge el premio andaluz de la crítica teatral por sus *pulgas dramáticas*”. *Albolote Información*. Albolote, Granada, pp. 1 y 20.
- VASCO, João. (2004,4 de mayo). “Solos para duas atrizes em peça *camaleónica*”. A Cabra. Coimbra.
- VILAR, Leo. (2000). “*El safari*, de Moreno Arenas, en Málaga”. *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*, 5, Albolote: Asociación Cultural Alhaja y Ediciones Adhara, p. 113.
- VÍLLORA, Pedro Manuel. (2007). “Antología de teatro para gente con prisas”. *Las Puertas del Drama*, 10. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 37-38.
- YUSTA, Ángel Luis. (2006, 15 de mayo). “Teatro de Autor, incluido en Cuerdos de atar, de José Moreno Arenas, se estrena en el Isabel La Católica de Granada y sigue de gira”. *Noticias Teatrales*. Madrid, <http://noticiasteatrales.es/>

13.3.3.8 Entrevistas

- ÁVILA CABEZAS, Miguel. (2010). “Encuentro con José Moreno Arenas”. *Addar Albaïda. Revista del Instituto Español “Juan Ramón Jiménez”*, junio. Casablanca, Marruecos), pp. 101-102.
- BÁEZ AYALA, Susana. (2010). “Platicando in extenso en torno al teatro breve y mínimo con José Moreno Arenas”. Entrevista realizada durante el período comprendido entre abril y agosto de 2010 para su inclusión en la Tesina *El teatro mínimo de José Moreno Arenas (calas semióticas al poder)*. Inédita.
- . (2012). “*El poder crítico del teatro hipertextual de José Moreno Arenas*. Entrevista realizada el día 15 de diciembre de 2011 en el Parque Guaynabo, de Albolote (Granada), para su inclusión en la Tesis Doctoral *Desenmascarando al poder en el teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas*. Emitida por TV Albolote, el día 16 de febrero de 2012.
- BAILÓN, Rafael. (2006, 4 de mayo). “Entrevista al dramaturgo José Moreno Arenas”. *Radio Alguara*. Alfacar, Granada.

- BUENO, Lourdes. (2010). "Entrevista a José Moreno Arenas". *En sentido figurado. Revista literaria*. 3 (8), pp. 11-18. <http://ensentidofigurado.com>
- BUSTOS, Rogelio. (2007, 31 de agosto). "José Moreno Arenas, en Molvizar, de la mano de Teatre'ves Teatro". *Granada Costa*, 368. Molvizar, Granada, pp. 44-45.
- CATALÁN, Rus. (201330 de abril). "Entrevista realizada durante el programa *Plaza Mayor*". *Onda San Clemente*. San Clemente, Cuenca.
- DOMÍNGUEZ, Baltazar. (2013, 5 de junio). "Pulgas dramáticas y microteatro en España". *El peso exacto de un colibrí, serie sobre minificciones radiofónicas comentadas*. Radio UNAM, México. Entrevista realizada vía telefónica, el día, para su inclusión en el programa emisión prevista durante 2013.
- ENRÍQUEZ, Pedro; López, Yolanda; Ruiz-Mingorance, Carmen; y Caballero, José. (2007, 28 de marzo.). "Entrevista realizada durante el programa *Poesía en el zaguán*". *Z Radio*. La Zubia, Granada,
- GABRIELE, John P. (2007). "Teatro para digerir y reflexionar: entrevista con José Moreno Arenas". En José Moreno Arenas. *Te puedes quedar con el cambio, muñeca. Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, Austin College: Sherman, Texas, Estados Unidos, Vol. XXXIV, 2, otoño, pp. 56-70.
- GABRIELE, John P. (2009). "Teatro para digerir y reflexionar: entrevista con José Moreno Arenas." En *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. Oviedo: KRK Ediciones [A escena, 4], pp. 264-281.
- GARCÍA, Belén. (2007, 6 de noviembre). "Entrevista realizada durante el programa *Buenos días, Albolote*". *Radio Albolote*. Albolote, Granada.
- GARCÍA, Javier. (2013, 14 de abril). "Las hipocresías del ser humano, con el humor inteligente del autor". *Las Estrellas, Mis amigos. Revista Independiente de información general*. Madrid. <http://estrellas5.blogspot.com.es/>
- GARRIDO, Manuel. (2008). "Entrevista realizada en el Parque Guaynabo, de Albolote Granada, para su inclusión en el programa "Granada. Pueblo a pueblo". Localia Televisión. Granada, 21 de noviembre; emitida el 24 de noviembre.
- GUADALUPE, José María. (2007, 27 de marzo). "José Moreno Arenas, escritor de teatro". *Ideal*. Granada, p. 9.

- LEAL, Esther. (2002, 16 de marzo). “*Espacio Abierto*”. TV Metropolitana. Albolote. Emitida también el día 18 de marzo de 2002.
- LEÓN, Gari; Pérez, Susana; Suárez, Diego y García Teba, Javier. (2012, 13 de julio). “Entrevista. Mucha Mierda”. *Radio Chiclana*. Chiclana de la Frontera, Cádiz, emitida también el día 14 de julio.
- . (2012, 2 de noviembre). “Entrevista. Mucha Mierda”. *Radio Chiclana*. Chiclana de la Frontera, Cádiz, emitida también el día 14 de noviembre, [realizada en el Club Náutico de Sancti Petri].
- . (2012, 28 de diciembre). “Entrevista. Mucha Mierda”. *Radio Chiclana*. Chiclana de la Frontera, Cádiz, emitida también el día 29 de diciembre.
- LINARES ALÉS, Francisco. (2012, en prensa). “*José Moreno Arenas: Memoria y vivencia de un autor dramático*”. En *La “indigestión teatral” de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro, pp. 27-37.
- MANSILLA, Antonio. (1998, 1 de junio). “Escribir para provocar al público es escribir contra la rutina”. *Ideal*. Granada, p. 62.
- MARTÍN, Pablo. (2011, 3 de enero). “Entrevista”. *Así son las Mañanas*. Cadena COPE. Granada.
- MARTÍNEZ PEREA. (1982, 2 de diciembre). “*La alegoría en el teatro*, de José Moreno Arenas”. *Ideal*. Granada, p. 17.
- MEJORADA, Francisco. (2013, 30 de abril). “Entrevista con José Moreno Arenas, que estrenó en Madrid *Te vas a ver negro*”. *Noticias Teatrales*. Madrid, <http://noticiasteatrales.es/>
- MOLINARI, Andrés. (2007, 9 de mayo). “Mi teatro es vanguardia porque va en paralelo a la filosofía actual”. *Ideal*. Granada, p. 63.
- MORALES CUESTA, Manuel María. (1998). “Un antiguo alumno autor teatral”. *Ademar*. Jaén, diciembre, pp. 30-32.
- OLALLA, María. (2003, 21 de noviembre). “José Moreno Arenas. Dramaturgo”. *Granada Hoy*. Granada, p. 4 [Actual].

- RAMÍREZ MILENA, José Antonio. (2001, 22 de febrero). “Las artes conversadas. Hoy con: José Moreno”. *TV Metropolitana*. Albolote. Emitida también el día 25 de febrero.
- RODRÍGUEZ MOYA, Daniel. (2011, enero). “Diálogo con José Moreno Arenas”. *El Mirador de la Cultura*, por TG7. Entrevista realizada en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote, Granada, transmitida en enero.
- ROMERO PÉREZ, Raquel. (2012,13 de noviembre). “Entrevista”. *Sabores de Granada*, por TG7. Realizada en los estudios. Emitida el día 3 de diciembre de 2012. Nueva emisión: día 4 de diciembre de 2012.
- RUEDA, Silvia. (2007, 28 de junio). “Nadie es profeta en su tierra, por eso me ha hecho mucha ilusión la propuesta”. *Ideal*. Jaén, p. 4.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios. (2009, 25 de marzo). “Entrevista a José Moreno Arenas”, en la I Semana del Teatro, dedicada al dramaturgo José Moreno Arenas. Organizada por el Decanato de Cultura y Cooperación en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Educación. Granada,.
- SERVIÁN, Poli. (2000, 22 de octubre). “José Moreno Arenas, autor teatral”. *Ideal*. Granada, p. 59.
- SOUSA, Manuela. (2003, 24 de junio). “Acontece”. *RTP 2*. Lisboa.
- SUERO, José David. (1996). “El otro perfil”. *TV Albolote*. Albolote.
- TAPIA, Juan Luis. (2001, 11 de noviembre). “Me siento muy cómodo en un teatro alegórico y del absurdo”. *Ideal*. Granada, p. 55.
- . (2007, 18 de enero). “A ambos nos une nuestro enfrentamiento al poder (entrevista junto a José Martín Recuerda)”. *Ideal*. Granada, p. 51.
- . (2005, 27 de marzo). “Un legado con pocas tablas”. *Ideal*. Granada, p. 50.
- . (2009, 23 de marzo). “Intento que el público reflexione y tome conciencia de los problemas”. *Ideal*. Granada, p. 60.

- TÉLLEZ, Irene. (2009, 22 de octubre). “Mi teatro se ocupa de valores casi universales”. *Ideal*. Jaén, p. 4.
- VAQUERO, José. (1998, octubre). “Albolote de cerca. El personaje”. *TV Albolote*. Albolote.
- . (1998, noviembre). “José Moreno, escritor”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, p. 12.
- . (2005, enero). “Lorca también hizo un teatro corto y gestual”. *Albolote, Periódico de Información*. Albolote, Granada, pp. 22 y 23.
- . (2005, 25 de enero). “José Moreno Arenas, dramaturgo y escritor. TV Metropolitana. Albolote. Emitida también los días 30 de enero, 30 de agosto y 3 de septiembre de 2005.
- . (2009, 6 de febrero). “*Albolote: Noticias*. Albolote Televisión. Albolote. Emitida de nuevo el mismo día.
- VERCHER, Ana. (2012, 3 de octubre). “Diálogo con José Moreno Arenas”. *El Mirador de la Cultura*. TG7. Entrevista realizada en el Teatro Isabel La Católica, de Granada. Emitida el día 16 de octubre de 2012.
- YRIBARREN, Teresa. (2013, 25 de enero). “Entrevista”. *Canal Sur Radio*. Cádiz.

13.3.3.9 Traducciones

Al portugués:

- * *As virgens [Las vírgenes]*. Traducción: Helena Faria.
 - Estrenada el 27-XII-2001, formando parte del espectáculo *Ridiculum Vitae*, en el Teatro do Inatel, de Coimbra, por Camaleão, con dirección de José Geraldo. El espectáculo ha sido representado en diversos teatros portugueses, alcanzando las cuarenta funciones.
- * *Crime sem castigo, Sr. Dostoievski [Crimen sin castigo, Sr. Dostoievski]*. Traducción: Alberto Augusto Miranda.
 - Publicada por Edições Tema & Teatro Mínimo (Lisboa, 2003), con inclusión de las obras *El atraco*, *El currículum* y *La víctima*.

- Representadas *El atraco* y *El currículum* el 9 de mayo de 2003; formando parte del espectáculo *Assalto à vista desarmada*, en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa, por Teatro Mínimo, con dirección de José Boavida. Tres meses en cartel y gira posterior por Portugal.
- Representadas *El atraco* y *La víctima* el 4 de julio de 2008; formando parte del espectáculo *A vítima*, en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa, por Teatro Mínimo, con dirección de José Boavida, manteniéndose en cartel durante el mes de julio.

* *A mil à hora [A mil por hora]*. Traducción: Alberto Augusto Miranda.

- Publicada por Edições Fluviais (Lisboa, 2004), con inclusión de las obras *El safari*, *La playa* y *El aparcamiento*.
- Presentada *El safari* en lectura dramatizada el 28 de febrero de 2004, en la Sociedade Guilherme Cossoul, de Lisboa, por Teatro Mínimo, con dirección de José Boavida; nueva lectura el 12 de noviembre de 2005.

* *O empregado de mesa [El camarero]*, *O túnel [El túnel]* y *A hipoteca [La hipoteca]*. Traducción: Hermínio Chaves Fernandes.

Al italiano:

* *Delitto senza castigo, Sr. Dostoievski [Crimen sin castigo, Sr. Dostoievski]*. Traducción: Marcello Magnato.

Al catalán:

* *Trilogies indigestes (I) [Trilogías indigestas (I)]*. Traducción: M. Clara Curcó.

- Publicada por Ediciones Carena (Barcelona, 2007), con inclusión de las obras *El atraco*, *El currículum*, *La víctima*, *Las máquinas*, *El accidente* y *El camarero*.

Al inglés:

* *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*. Traducción: Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas.

- Representadas *El móvil*, *El payaso* y *La cantante* el 26 de octubre de 2009, formando parte del espectáculo *Minimal Trilogy of the Minimal Theatre*, en el Elaine Langone Center de Bucknell University, de Lewisburg (Pennsylvania, Estados Unidos), por un grupo de estudiantes de Bucknell University, con dirección de Manuel Delgado.

- Publicada por Ediciones de Gestos (Irvine (California, Estados Unidos, 2010), con inclusión de las obras *The Indian Doll* (*El indio*), *The Call* (*La llamada*), *Shame* (*La pena*), *The Squatter* (*El okupa*), *The Encounter* (*El encuentro*), *The Hovel* (*El cuchitril*), *The Mirror* (*El espejo*), *Heart* (*El corazón*), *The Cat* (*La gata*), *The Broom* (*La escoba*), *The News* (*La noticia*), *Progress* (*El progreso*), *A Pair of Glasses* (*Las gafas*), *The Tip* (*La propina*), *The Cell Phone* (*El móvil*), *The Agenda* (*La agenda*), *The Exhibitionist* (*El exhibicionista*), *The Clown* (*El payaso*), *The Singer* (*La cantante*) y *The Usher* (*El acomodador*).

* *The Heist* [*El atraco*], *The Parking Space* [*El aparcamiento*] y *The Beach* [*La playa*]. Traducción: Eileen J. Doll.

- Presentada *El aparcamiento* en lectura dramatizada el 3 de noviembre de 2009, en Roussel Hall, de Nueva Orleans (Luisiana, Estados Unidos), por un grupo de estudiantes de Loyola University New Orleans, con dirección de C. Patrick Gendusa.

Al francés:

* *Puces dramatiques* [*Pulgas dramáticas*]. Traducción: Carole Fillière.

- Publicada *El indio* por el Instituto Español “Juan Ramón Jiménez” (Casablanca, Marruecos, 2009).

Al ruso:

* *Zvonok* [*La llamada*]. Traducción: Natalia Arséntieva.

- Presentada en lectura dramatizada el 30 de noviembre de 2009, en Moskovski Gosudarstvenni Lingvisticeskii Universitet (Universidad Lingüística de Moscú, Rusia), con dirección de Natalia Arséntieva.

Al árabe:

* *Al-hindi* [*El indio*]. Traducción: Saïd Rahali.

- Publicada por el Instituto Español “Juan Ramón Jiménez” (Casablanca, Marruecos, 2009).

13.3.4 Tabla de fotografías

- Foto 1. García, Delia (2009). Jack Swain en una escena de *The Clown*, durante la representación del espectáculo *Minimal Trilogy of the Minimal Theatre*, en el Elaine Langone Center de Bucknell University (Lewisburg, Pennsylvania, Estados Unidos, octubre), por un grupo de estudiantes de dicha universidad y con dirección de Manuel Delgado.
- Foto 2. Rodríguez, M.^a Dolores (2010). Juan Vinuesa y Carmen Hernández en una escena de *La pena*, durante la representación del espectáculo *Urgencias* en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España, junio) por Teatre'ves Teatro y con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance.
- Foto 3. Rodríguez, Ma. Dolores (2010). Carmen Ruiz-Mingorance en una escena de *La cantante*, durante la representación del espectáculo *Urgencias* en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España, junio) por Teatre'ves Teatro y con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance.
- Foto 4. Rodríguez, Ma. Dolores (2010). Carmen Ruiz-Mingorance en una escena de *La cantante*, durante la representación del espectáculo *Urgencias* en el Edificio de Humanidades de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España, junio) por Teatre'ves Teatro y con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance.
- Foto 5. Proporcionada por el autor. (2008). Juan Vinuesa representando *El Clarinete*, obra incluida en el espectáculo: *The perfect human*; representada en el Teatro Alhambra, de Granada, por Teatre'ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance.
- Foto 6. Imagen proporcionada por el autor, (2007). Carmen Ruiz-Mingorance en *La paloma*, incluida en el espectáculo *Así en la tierra como en el infierno*, en el Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, de Albolote (Granada), por Teatre'ves Teatro, con dirección de Carmen Ruiz-Mingorance, el día 22 de septiembre.
- Foto 7. García, Javier (2013). Joan Llaneras en *Te vas a ver negro*. Sala Triángulo del 8 al 12 de abril, por Karma Teatro, bajo la dirección de Carmen Dólera.

- Foto 8. García, Javier (2013). Joan Llaneras en *Te vas a ver negro*. Sala Triángulo del 8 al 12 de abril, por Karma Teatro, bajo la dirección de Carmen Dólera.
- Foto 9. Moral, Jorge (2012). Samuel González Rubio en *El exhibicionista*, obra incorporada al espectáculo *Esto es lo que hay...*, presentado en el Auditorio Fernando de los Ríos, del Ayuntamiento de Albolote, Granada, marzo del 2013, por Teatre´ves Teatro, bajo la dirección de Carmen Ruiz-Mingorance.
- Foto 10. Proporcionada por el autor (2000). formando parte del espectáculo *Dos historias del 2000*, en el Auditorio del Centro Sociocultural, de Albolote (Granada), por Kimán Teatro, con dirección de Pepe González Rubio. Día 5 de mayo de 2000 (estreno) y 14 de julio de 2000, en la Sala San Francisco, de Noalejo (Jaén).
- Foto 11. Báez, Susana (2010). *Urgencias* (teatro de José Moreno Arenas) en la III Semana del Teatro dedicada a Pepe Cantero, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, 28 de octubre.
- Foto 12. Báez, Susana (2010). Juan Vinuesa y Eduardo Gutiérrez, en *El encuentro*. *Urgencias* (teatro de José Moreno Arenas) en la III Semana del Teatro dedicada a Pepe Cantero, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, 28 de octubre.
- Foto 13. Báez, Susana (2010). Juan Vinuesa (Hijo) y Eduardo Gutiérrez (Padre), en *El indio*. *Urgencias* (teatro de José Moreno Arenas) en la III Semana del Teatro dedicada a Pepe Cantero, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, 28 de octubre.
- Foto 14. Báez, Susana. (2010). Juan Vinuesa (Hijo) y Carmen Hernández (Madre), en *La pena*. *Urgencias* (teatro de José Moreno Arenas) en la III Semana del Teatro dedicada a Pepe Cantero, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, 28 de octubre.
- Foto15. Dias, Rui (2011). *Esto es lo que hay...* Teatre´ves Teatro, dirección de Carmen Ruiz-Mingorance; teatro de Vendas Novas.
- Foto 16. Moral, Jorge (2012). *La cantante* en *Esto es lo que hay...* Teatre´ves Teatro, dirección e interpretación de Carmen Ruiz-Mingorance; representación en Albolote.
- Foto 17. Báez, Susana (2011). *Esto es lo que hay...* Teatre´ves Teatro, dirección de Carmen Ruiz-Mingorance; teatro de Vendas Novas.

Foto 18. Dias, Rui (2011). Samuel González Rubio en el papel del Exhibicionista en *Esto es lo que hay...* Teatre'ves Teatro, dirección de Carmen Ruiz-Mingorance; teatro de Vendas Novas.

Foto 19. Dias, Rui (2011). La escoba en *Esto es lo que hay...* Teatre'ves Teatro, dirección de Carmen Ruiz-Mingorance; teatro de Vendas Novas.

Referencias

13.4 Referencias del autor.

13.4.1 Obras del autor

- MORENO ARENAS, J. (1998a). *Escenas antropofágicas* (Antonio Sánchez Trigueros, pról.; Antonio Mansilla, biografía). Albolote, Granada: Fundación Francisco Carvajal, pp. 29-49.
- _____. (1998b) *Teatro difícil... de digerir*, (Andrés Molinari, pról.). Jaén: Diputación provincial de Jaén.
- _____. (2001). *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones *Art Teatral* (Colección *Autores de Hoy*, 4).
- _____. (2003). *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie Claire Romero, pról.). Granada: Ediciones Dauro [El Público, 3].
- _____. (2004). *Trilogías indigestas [I]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 54].
- _____. (2005a). “Trilogías mínimas”. *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 0. Granada: Asociación Minerva de Arte y Letras, pp. 88-92.
- _____. (2005b). *Monólogos*. Salobreña, Granada: Editorial Alhulia.
- _____. (2006). *Trilogías indigestas [II]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57].
- _____. (2008). “Te puedes quedar con el cambio, muñeca”. En *Estreno Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*. Texas: Estados Unidos, XXXIV (2), (Otoño), pp. 56-70.
- _____. (2009). *Diálogos*. (pról. Bonifacio Valdivia). Granada: Academia de las Buenas Letras de Granada [Mirto Academia, 37].
- _____. (2010a). *Trilogías indigestas [III]*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89].
- _____. (2010b). “El problema (Trilogía mínima de las pulgas de hotel)”. *En sentido figurado*, 3 (8), pp. 84-88. <http://ensentidofigurado.com>
- _____. (2010c). “El menáge à trois (Trilogía mínima de las pulgas de hotel)”. *En sentido figurado*, 3 (9), pp. 89-94. <http://ensentidofigurado.com>
- _____. (2010d). “El fantasma (Trilogía mínima de las pulgas de hotel)”. *En sentido figurado*, 3 (10), pp. 105-111. <http://ensentidofigurado.com>

- _____. (2010e). *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, (ed. Polly J. Hodge; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). Irvine, California: Gestos.
- _____. (2010f). “_____”. (2010). “Los ángeles”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp.82-94.
- _____. (2011b). “Trilogía mínima de las Pulgas del hotel: El problema, El ménage à trois, El fantasma”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 109-120.
- _____. (2011c) *El deseo* (inédita).
- _____. (2013). “Las olas”. En *Teatro breve actual*, (Francisco Gutiérrez Carbajo, ed.). Madrid, Clásicos Castalia, p. 353-361.

13.4.2 Ensayos.

- MORENO ARENAS, J. (2003). “Bacanal y orgía del okupa teatral”. En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, (Marie-Claire Romero, pról.). Granada: Dauro, pp. 79-82.
- _____. (2005c). “El silencio de la palabra en el teatro mínimo de Federico García Lorca.” Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Don José Moreno Arenas en su recepción pública y la contestación del Ilmo. Sr. Don José Lupiáñez. Acto celebrado en el Paraninfo de la Universidad de Granada, el día 10 de enero del 2005. Granada: Academia de Buenas Letras de Granada. <http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/DISCURSO%2017.%20pdf.pdf>
- _____. (2007) “De la antropofagia a la indigestión”. <http://dallasinternationalbookfair.com/2009/doc/dossierGrupoEspanol.pdf>
- _____. (2010f). “El Teatro indigesto, un teatro difícil para los tiempos que corren”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 247-256.
- _____. (2011a). “Teatro de urgencias”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 1103-109.

13.5 Referencias bibliográficas generales.

- AA.VV. (2003). *Teatro español de vanguardia*, (Agustín Muñoz Alonso López, ed. e introd.). Madrid: Castalia. (Clásicos Castalia, 274).
- AARSETH, E. (2006). “Sin sensación de final: la estética hipertextual”. En *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, (María Teresa Vilariño Picos y Anxo Abuín González, intr. y compls.). Madrid: Arco/Libros, pp. 13-33.
- ABRAHAM, T. (1998). “Prólogo”. En FOUCAULT, M. *Genealogía del racismo*, (Alfredo Tzevbely, trad.). Argentina: Ediciones Altamira, pp. 7-11.
- ALCALÁ, A. (2001). “De lo más natural”. En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 89-90.
- ALMEIDA, M. (1999). “Asilos, sexualidad y prisiones, entrevista a Michel Foucault”. En *Estrategias del poder*, (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 283-296.
- ANDERSON, A. (2002). “Los diálogos teatrales de Lorca”. En *Art teatral*, (17). <http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>
- ANDRES-SUÁREZ, I. (2002). “Introducción”. En *La inmigración en la literatura española contemporánea*, (AndresSuárez, Kunz y D´orz, eds.). Sevilla: Editorial Verbum, pp. 9-20.
- ANTON, A. (2011). “Movimiento 15M: de la indignación a la acción colectiva”. Atacc Madrid. *Justicia económica global*. <http://www.attacmadrid.org/?p=4855>
- ARAGÓN PIVIDAL, A. (2002). “El conocimiento del mundo encerrado en el teatro corto”. *Art teatral*, (17). <http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>
- ARSÉNTIEVA, N. (2011, en prensa). “Los personajes en el teatro de José Moreno Arenas”. En *Primer Seminario Internacional de Teatro. Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas*, (Manuel Delgado, coord.). Bucknell University, Granada, Barcelona: Ediciones Carena.
- BÁEZ AYALA, S. (2010). “Platicando *in extenso* en torno al teatro breve y mínimo con José Moreno Arenas”. Entrevista Susana Báez, Albolote, Granada, abril-agosto 2010 (inérita).
- _____. (2011a). “Semiótica del silencio en *Las pulgas dramáticas* de José Moreno Arenas”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 367-382.

- _____. (2011b). “Mesa redonda. La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas”. En *Acto de entrega de Premios del II Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*. Albolote, Granada, 26 de marzo.
- _____. (2011c). “El poder crítico del teatro hipertextual de José Moreno Arenas. Entrevista de Susana Báez”. TV de Albolote. <http://tvalbolote.blogspot.mx/2012/02/entrevistadesusanabaezjosemoreno.html>
- _____. (2011d). “Un teatro sin fronteras: *Esto es lo que hay...* de José Moreno Arenas”. *Noticias teatrales*. <http://noticiasteatrales.es/autoresobras.html#susana>
- _____. (2011e). “Invitación a la lectura: *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas* de José Moreno Arenas”. En *sentido figurado*, (5) 1
- _____. (2012a). “El eros (des)empoderado en el teatro mínimo de José Moreno Arenas”. En *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, (José Romera Castillo ed.). Madrid: Visor libros, pp. 191-202.
- _____. (2012b en prensa). “Hipertextualidad y recepción, rizomas teatrales de José Moreno Arenas”. En *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libro
- BALLESTEROS, E. (2001). “Érase una vez”. En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 51-52.
- BARBERO, D. (2001). “*El teatro, si breve, dos veces...*”. *Art teatral*, (15). <http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>
- BARTHES, R. (2006). “La muerte del autor”. *La letra del escriba*, (C. Fernández Medrano, trad.). (51), s/p <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo4.html>
- BATAILLE, G. (2010). *El Erotismo*, (Antonio Vicens y Marie Paule Sarazin, trads.). Barcelona: Tusquets.
- BECKETT, S. (2006). “Acto sin palabras I” y “Acto sin palabras II”. En *Teatro reunido*, (Jenaro Talents, trad.). Barcelona: Tusquets, pp. 293-300.
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*, (Luis Fernando Castañeda, trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- BOBES NAVES, Ma. (1997). “Introducción a la teoría del teatro” y “Posibilidades de una semiología del teatro”. En VV. AA. *Teoría del teatro*, (María del Carmen Bobes Naves, comp. e intr.). Madrid: Arco/Libros, pp. 9-30 y 295-324.

- BRIGGS, Asa y Peter Burke (2002). “El cuarto estado: la prensa”. En *De Gutenberg a Internet: una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus, pp. 217-243.
- BUENO, L. (2010). “Entrevista a José Moreno Arenas”. En *sentido figurado. Revista de literatura*. México, (3) 8, pp. 1118. <http://ensentidofigurado.com>
- CÁRDENAS, A. (2001). “Sé algo de José Moreno Arenas”. En *13 Minipiezas*, de José Moreno Arenas. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 59-60.
- CAMPOS GARCÍA, J. (2006). “Lo breve, si breve, no siempre es breve”. *Cuadernos del Ateneo*, (21), pp. 7-12.
- CARROLL, L. (2003). *Alicia en el país de las maravillas*. s/l, Ediciones del Sur. http://mimosa.pntic.mec.es/jgoez53/docencia/carrollalicia_en_el_pais_de_las_maravillas.pdf
- CHUS, C. (2012). “El teatro en Andalucía hoy”, El teatro español en el siglo XXI. *Don Galán. Revista de investigación teatral*. Núm., 2, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_1_1
- CLÉMENT, J. (2006). “Hipertexto de ficción, ¿nacimiento de un nuevo género?”. En AARSETH, E. *et al. Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, (María Teresa Vilariño Picos y Anxo Abuín González, intr. y compls.). Madrid: Arco/Libros, pp. 75-91.
- CREMADES ROMERO, C. I. (2011). “Brevedad: causa y efecto del minimalismo escénico en 60 obras de 60 autores dramaturgos andaluces”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 455-468.
- DE LAURETIS, T. (1989). “Las tecnologías del género”. *Ca la dona*, (Ana María Bach y Margarita Roulet, trads.), pp. 129. <http://www.caladona.org>
- DELEUZE, G. (2011). *Lógica del sentido*, (Miguel Morey, pról.). Madrid: Paidós.
- _____. (2009). “Los intelectuales y el poder”. En *Estrategias del poder*, (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 105-115.
- _____. (1999). “Los intelectuales y el poder. Entrevista de Deleuze a Foucault”. En *Estrategias del poder*, (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 105-115.
- _____. (1987). *Foucault*. (José Vázquez Pérez, trad. y Miguel Morey, pról.). México: Paidós.

- DELEUZE, G. y Guattari, F. (2006). "Introducción: rizoma". En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (José Vázquez Pérez, trad., con la colaboración de Umbelina Larraceleta). Valencia: PRETEXTOS, pp. 9-32.
- DESCARTES, R. *Discurso del método*.
<http://www.weblotcom.ar/occidental/delmetodo.pdf>
- DÍEZ MÉNGUEZ, I. (2012). "Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (21). Madrid: UNED, pp. 205-347.
- DOLL, E. (2010a). "Cruzando fronteras teatrales: la visión postmoderna de José Moreno Arenas". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 35, 2, pp. 413-427.
- _____. (2010b). "El momento cómico en José Moreno Arenas." *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 247-256.
- _____. (2013). "Los inmigrantes africanos en tres piezas españolas: Ignacio del Moral, Jerónimo López Mozo y José Moreno Arenas". *Hispania*.96, 1, pp. 15-25.
- ENRÍQUEZ, S. (2001). "La miniatura como arte escénico". En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 27-28.
- ESPEJO ROMERO, R. (2005). "Introducción prólogo. Un paseo por el teatro breve andaluz contemporáneo". En AA.VV. *Teatro breve andaluz*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (Textos dramáticos, 16), pp. 7-29.
- ETXEBA, C. (2006). "Prólogo". En *Piezas de teatro breve*. Bilbao: Edertasuna, pp. 7-20.
- FALCÓN, L. (2005). "Dios en el infierno". *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro. Inmigración y teatro*, 21, invierno, pp. 13-16.
- FOUCAULT, M. (1980). "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos" y "Poderes y estrategias". En *Microfísica del poder*, (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría intr., trad. y ed.). Madrid: La Piqueta, pp. 153-162 y 163-174.
- _____. (1992). "Del poder de soberanía al poder sobre la vida". En *Genealogía del racismo. De las guerras de las razas al racismo de Estado*, (Tomas Abraham (presentación y Alfredo Tzveibely, trad.). Madrid: La Piqueta, pp. 147-273.
- _____. (1998). *Genealogía del racismo*. (Thomas Abraham, pról. y Alfredo Tzveibely, trad.). Argentina: Ediciones Altamira.
- _____. (1999). *Estrategias del poder*, (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, intr., trad. y ed.), Barcelona: Paidós Ibérica.

- _____. (2004). *Las palabras y las cosas*, (Elsa Cecilia Frost, trad.). México: FCE.
- _____. (2009). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*, (Julia Varela y Fernando ÁlvarezUría, eds. y Martí Soler, trad.). Madrid: Siglo XXI.
- _____. (2010a). "Tecnologías del yo". En *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. (Miguel Morey, introd.): Paidós, U.A.B., pp. 45-55.
- _____. (2010b). *El orden del discurso*, (Alberto González Troyano, trad.). Barcelona: Tusquets Editores.
- FONTANA, M. (1999). "Verdad y poder". En *Estrategias del poder*, (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 41-55.
- GABRIELE, J. P. (2009a). "Teatro para digerir y reflexionar: entrevista con José Moreno Arenas." En *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. Oviedo: KRK Ediciones [A escena, 4], pp. 264-281.
- _____. (2009b) "De lector-espectador a copartícipe: el papel del público en *Las pulgas dramáticas* de José Moreno Arenas". *Alpha*, (28), julio, pp. 197-207.
- _____. (2009c). "Las pulgas dramáticas de José Moreno Arenas. Prolegómenos para un teatro relámpago y a contracorriente". *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, 25, enero, pp. 4044. http://www.laratonera.net/numero25/n25_pulgas.html
- _____. (2010). "Teatro flash". En *Dramatic Snippets /Pulgas dramáticas. Bilingual Anthology/ Antología bilingüe*, (Polly J. Hodge, ed.; trad. Alice J. Poust, colaboración Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas). Irvine, California: Gestos, pp. 81-86.
- GALICIA, R. (2010). "La realidad hipertextual del teatro mexicano". En *Frontera abierta III. La realidad hipertextual del teatro mexicano*. Durango: CONACULTA, pp. 7-27.
- GARCÍA TEBA, J. (1999). "Antonio Martínez Ballesteros y José Moreno Arenas: dos autores para el teatro de la provocación". En *Farsas de ayer y de hoy*. Editorial Madrid, La Avispa, [El Aguijón de la Avispa, 1], pp. 11-30.
- _____. (2001). "Un suspiro dramático". En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 67-68.
- _____. (2012, en prensa). "El público como personaje en el teatro de José Moreno Arenas (exploración en doce trazos)". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro.
- GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, C. (2010). "La integración y la migración de la población gitana en Europa". Real Instituto Elcano.

http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/demografia+y+poblacion/ari1702010

- GONZÁLEZ RUBIO, P. (2001). “Ejercicio para viento y cuerda a 16 brazos”. En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 97-98.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2006). “Teatro breve en los inicios del siglo XXI: Los cuadros de Alonso de Santos”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, (José Romera, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 225-246.
- _____. (2011). “Modalidades del teatro breve según su forma discursiva”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera, ed.). Madrid: Visor: pp. 157-177.
- _____. (2013). “Introducción”. En *Teatro breve actual*, (Francisco Gutiérrez Carbajo, ed.). Madrid, Clásicos Castalia, pp. 9-113.
- _____. (2013b, en prensa). “*Te vas a ver negro*, de José Moreno Arenas: una obra con muchas luces”. *Pandémica o Zeleste*, <http://poz.eumed.net>
- HASUMI, S. (1999). “De la arqueología a la dinastía”. En *Estrategias del poder*, (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 145-157.
- HERAS, G. (2001). “Una dramaturgia viva”. *Art Teatral*, (15), <http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>
- HERNANDO, Bernardino H. (2002). “El mito del cuarto poder en los tiempos de las torres gemelas”. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, (8), pp. 4362. <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0202110043A/12725>
- HODGE, P. J. (2008). “José Moreno Arenas y su sinfonía solitaria, *Te puedes quedar con el cambio, muñeca*: monólogo interactivo para nuestros tiempos”. En *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, 34 (2). Otoño, Sherman, Texas, Austin College, pp. 49-54.
- _____. (2010). “On Fleas, Translations, and Unmasking Society: The Scratchy Theatrical World of José Moreno Arenas / De pulgas traducidas y la sociedad desenmascarada: el chirriante mundo teatral de José Moreno Arenas”. En *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas* (ed. Polly J. Hodge ed.; Alice J. Poust, con la colaboración de Manuel Delgado y Raúl Mota Huertas, trads.). California, EUA: Gestos, pp. 9-13 y 75-79.
- _____. (2012a). “Termómetros teatrales: Los personajes febriles de José Moreno Arena y Paco de la Zaranda”. *Acto seguido: El personaje del teatro español contemporáneo a escena. Estreno Studies in Contemporary Spanish Theater* (Lourdes Bueno, John P. Gabriele y Candyce Leonard eds.), (4), Carolina del Norte, EUA, Wake Forest, pp. 125-132.

- _____. (2012b) "Literature and Culture: Political and Metaphorical Walls in the Works of Miguel de Cervantes, Oscar Wilde, Julio Cortazar, Leonardo da Jandra and José Moreno Arenas." *International Journal of the Humanities*. 9, (10), pp. 205-214.
- HUERTA CALVO, F. (2008). *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- KOWZAN, T. (1997). "La semiología del teatro: veintitrés siglos o veintidós años?" En VV.AA. *Teoría del teatro*, (comp., e intr. María del Carmen Bobes Naves). Madrid: Arco/Libros, pp. 231-252.
- KUNZ, M. (2002). "La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico" y "El drama de la inmigración: La mirada del hombre oscuro de Ignacio del Moral y Alhán de Jerónimo López Mozo". En *La inmigración en la literatura española contemporánea*, (Andrés Suárez, Kunz y D'orz, eds.). Sevilla: Editorial Verbum, pp. 109-136 y pp. 215-256.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M. (2001). *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.
- LANDOW, G. P. (2009). *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*, (Antonio José Antón Fernández, trad.). Barcelona: Paidós.
- LEÓN, G. (2001). "Francotiradores". En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 43-44.
- Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo. Boletín oficial del Estado. Jueves 4 de marzo de 2010, núm. 55. <http://www.boe.es/boe/dias/2010/03/04/pdfs/BOEA20103514.pdf>
- LIENAS, G. (29 de mayo 2010). "El ladrillo y el burdel". *El país.com*. http://www.elpais.com/articulo/cataluna/ladrillo/burdel/elpepuespcat/20100529elpcat_6/Tes
- LINARES ALÉS, F. (2011a). "Metateatro en los textos breves (y brevísimos) de José Moreno Arenas". En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 383-396.
- _____. (2011b, en prensa). "Metateatro en el teatro sin palabras de José Moreno Arenas". En *Seminario Internacional de Teatro "Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas"*. Bucknell University-Academia de Buenas Letras de Granada.
- _____. (2012, en prensa). "La indigestión teatral: Jornadas sobre el teatro de José Moreno Arenas". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada, Ediciones Dauro, pp. 9-14.

- LÓPEZ MOZO, J. (2006). “Chequeo al teatro español. Perspectivas”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, (José Romera, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 37-74.
- _____. (2008). “Exiliados y migrantes en mi teatro”. En *Selección de textos de Jerónimo López Mozo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01472718780147417429079/p0000001.htm#I_0
- _____. (2011). “El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.) Madrid: Visor Libros, pp. 127-156.
- _____. (2012, en prensa). “Las pulgas dramáticas: un nombre propio para el teatro mínimo de José Moreno Arenas”. En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro.
- LOTMAN, I. (1996). “Acerca de la semiosfera”. En *La semiofera I. Semiótica de la cultura y el texto*, (D. Navarro, selec. y trad.). Madrid: Cátedra, pp. 21-42.
- MCLUHAN, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Editorial Paidós.
- MANSILLA, A. (1998). “Biografía”. En *Escenas antropofágicas*. Albolote, Granada: Fundación Francisco Carvajal, pp. 15-23.
- MÁRQUEZ, H. (12 de octubre 2000). “Zurro, Méndez y Moreno ganan el Premio Andaluz de Teatro Breve”. *El país*. Andalucía.
- MARTÍNEZ BALLESTEROS, A. (1982). “Prólogo”. En José Moreno Arenas *Teatro alegórico*. Granada: Editorial Ilíberis [colección Autores Andaluces, Serie Teatro 5], pp. 9-13.
- MAYORGA, J. (2001). *Teatro para minutos*. Ciudad Real: Ñaque, pp. 6-7.
- MÉNDEZ MOYA, A. (2000). “El teatro de José Moreno Arenas: una dramaturgia de la concisión”. En *Teatro indigesto*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 9-20.
- _____. (2001). “Trece pulgas de Moreno Arenas”. En *13 Minipiezas* de José Moreno Arenas. Valencia: Ediciones Art Teatral [Autores de Hoy, 4], pp. 9-12.
- _____. (2004). “... Y la valiosa colaboración de (I) (Una introducción al teatro de José Moreno Arenas)”. En *Trilogías indigestas (I) Crimen sin castigo Sr. Dostoievski, A mil por hora, Money, money*. Granada: Alhulia-La Avispa [Crisálida, 54], pp. 9-25.
- _____. (2006). “... Y la valiosa colaboración de (II) (Una introducción al teatro de José Moreno Arenas)”. En *Trilogías indigestas (II) Trilogía beatífico-diabólica*.

- Soledades. Peleles sin fronteras*. Granada: Alhulia-La Avispa [Crisálida, 57], pp. 9-26.
- _____. (2010). "...Y la valiosa colaboración de (III) (Una introducción al teatro de José Moreno Arenas). *Trilogías indigestas [III]*. Salobreña/Madrid: Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 9-34.
- _____. (2011 en prensa). "Radiografía del personaje indigesto". En *Primer Seminario Internacional de Teatro. Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas*, (Manuel Delgado, coord.). Bucknell University, Granada, Barcelona: Ediciones Carena.
- _____. (2012, en prensa). "Trayectoria y evolución de la dramaturgia de José Moreno Arenas". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro.
- MIJARES, E. (2010). "El hipertexto: dramaturgia del siglo XXI". En *Frontera abierta III. La realidad hipertextual del teatro mexicano*. Durango: CONACULTA del Noreste, pp. 29-31.
- _____. (2011 en prensa). "Pulgas y Monólogos, el universo hipertextual de José Moreno Arenas". En *Primer Seminario Internacional de Teatro. Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas*, (Manuel Delgado, coord.). Bucknell University, Granada, Barcelona: Ediciones Carena.
- _____. (2012, en prensa) "Proyecto *twitter* en la dramaturgia mexicana.com". En *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros.
- MOLINARI, A. (1994). *Pequeño diccionario del teatro breve andaluz*. Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 2-97.
- _____. (1998). "Prólogo". En *Teatro difícil... de digerir*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, pp. 9-10.
- _____. (2001). "Monográfico andaluz". En *Art teatral*, (16).
- _____. (2012, en prensa). "El absurdo de la realidad en la dramaturgia de José Moreno Arenas". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada, Ediciones Dauro, pp. 8390.
- MONLEÓN, J. (2012, en prensa). "Una forma diferente de contar". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro.
- MORALES LOMAS, F. (2001). "Teatro del asombro". En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 121-122.

- _____. (2012, en prensa). “Desde la sugerencia y la imaginación hasta la provocación y el asombro, el teatro de J. Moreno Arenas.” En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro.
- MORALES Y MARÍN, A. (2001). “Consideraciones sobre doce piezas teatrales breves”. En *Antología de teatro para gente con prisas*. Edición del autor, Granada: Dauro, pp. 7-15.
- MORENO, C. (2006). *El teatro didáctico de José Moreno Arenas*. Granada: Alhulia [Ensayos, 2].
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (2003). “Introducción crítica”. En *Teatro español de vanguardia*. Madrid: Castalia, pp. 9-72.
- OROZCO VERA, Ma. (2005). “El teatro breve y la puesta en escena: *Los siete pecados capitales*, espectáculo dirigido por Alfonso Zorro”. En *Análisis de los espectáculos teatrales (2000-2006)*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor, pp. 431-444.
- _____. (2006). “El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas.” En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 721-734.
- _____. (2010). “Humor y compromiso social en el teatro breve de José Moreno Arenas”. En *El teatro de humor en los inicios del Siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor, pp. 371-384.
- _____. (2012). “Erotismo y espacios de tránsito bajo el prisma de la brevedad dramática: Día Mundial del Teatro. Sevilla 2010, espectáculo dirigido por Alfonso Zorro”. En *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor libros, pp. 347-360.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, (Jaumes Melendre, trad. y Anne Ubersfeld, pref.). Barcelona: Paidós.
- PÉREZ MARTÍN, M. (6 de julio 2011). “Madrid es una notaría para el teatro español. Entrevista: Salvador Távora, director de teatro español”. *El país.com*. http://www.elpais.com/articulo/madrid/Madrid/notaria/teatro/espanol/elpepucul/20110706elpmad_16/Tes
- PINEDO, M. de. (2001). “¿Hace falta algo más?”. En *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones Art Teatral [colección *Autores de Hoy*, 4], pp. 73-74.
- PLATÓN. (1949). “Libro VII”. En *La República*, (José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano, Ed. bilingüe, trad. y notas). Madrid: Instituto de Estudios Políticos, pp. 1-48.

- _____. (2004). *Banquete*. Argentina: El Cid Editor [Versión electrónica de la UGR].
- PROCHÁZKA, M. (1997). "Naturaleza del texto dramático". En VV.AA. *Teoría del teatro*, (comp., e intr. María del Carmen Bobes Naves). Madrid: Arco/Libros, pp. 57-82.
- QUILES, E. (2001). "Teatro corto. ¿Cuestión de folios o de síntesis?". *Art teatral*, (15). <http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>
- _____. (2011). "Teatro corto, una vía para dominar la escritura teatral". *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 121-126.
- RUIZ, P. (2001). "El teatro breve y la redefinición del personaje". *Art Teatral*, (15). <http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>
- RAMÍREZ, Ma. (2008). "Literatura y teatro parten desde Albolote en la revista *Alhucema*". *Granadahoy.com*, 26 de agosto. <http://www.granadahoy.com/article/ocio/213438/literatura/y/teatro/parten/desde/albolote/la/revista/alhucema.html>
- RAMÍREZ ARENAS, G. (2001). "Con olor a fritanga". En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 81-82.
- ROMERO, Marie-Claire. (2003). "El silencio de la palabra". En *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* de José Moreno Arenas. Granada: Dauro, pp. 7-10.
- _____. (2012, en prensa). "Las didascalias en las pulgas dramáticas de José Moreno Arenas". En *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.). (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor.
- RUIZ, J. (2000). *El libro de Buen amor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ellibrodebuenamor0/>
- SÁINZ-PARDO GONZÁLEZ, C. (2010). *Las formas del compromiso ético en las Trilogías indigestas de José Moreno*: Universidad de Sevilla, febrero de 2010 (Trabajo de investigación inédito).
- _____. (2011). "Las dimensiones de lo breve en el teatro indigesto de José Moreno Arenas". En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 397-412.
- SÁNCHEZ SOTO, C. (1985). "Prólogo". En *La mano / La oposición*. Utrera, Sevilla: Ateneo Utrerano, pp. 9-13.

- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1998). “Un granadino para la escena”. En *Escenas antropofágicas*. Granada, Fundación Francisco Carvajal, pp. 11-13.
- _____. (2008a). “La poética del silencio” y “Teatro, drama y espectáculo”. En *Teatro y escena. La poética del silencio y otros ensayos*. Granada: Alhulia [Mirto Academia, 32], pp. 15-38 y 71-93.
- _____. (2008b). “José Moreno Arenas: un granadino para la escena”, “El teatro de Moreno Arenas traspasa el Atlántico”. En *La pluma en el dintel*, (pról. de El hechizado). Granada: Universidad de Granada [Biblioteca de bolsillo, 64], pp. 237-238 y 239-241.
- _____. (2008c). “El teatro de José Moreno Arenas, humor inteligente”. *Ideal*, 9 de mayo <http://teatrogranada.es/elteatrodejosemorenoarenashumorinteligente>
- _____. (2008d). “José Moreno Arenas, de la mano de *Teatre ’ves Teatro*, en EE.UU. con *The perfect human*”. Programa de Mano del acto de presentación de la Gira por Estados Unidos de América.
- _____. (2010). “Todo un acierto”. En *I Certamen de Teatro “Dramaturgo José Moreno Arenas”*. Barcelona: Ediciones Carena [Teatro, 3], pp. 13-15.
- _____. (2011 en prensa). “De lo grande a lo pequeño: la poética escénica de José Moreno Arenas”. Comunicación presentada en el Primer Seminario Internacional de Teatro “Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas”, (Manuel Delgado, coord.). Bucknell University, Granada, en la Casa de los Condes de Gabia, del 6 al 8 de junio de 2011. Barcelona: Ediciones Carena.
- _____. (2012, en prensa). “José Moreno Arenas: estética y poética de su teatro”. *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*, (Francisco Linares Alés, coord.). Granada: Ediciones Dauro.
- SEDEÑO, J. (2001). “Un espejo pequeño y redondo”. En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, pp. 35-36.
- _____. (2006). “Notas sobre el teatro andaluz de creación”, En *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, (José Antonio Sánchez, dir.). Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 285-318.
- SERRANO, V. (ed.). (2004). “Dramaturgia española entre siglos”. En *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra [Letras hispánicas, 561], pp. 11-114.
- _____. “Fragmentos de vida. Piezas breves de autora en el siglo XXI”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, (José Romera Castillo, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 193-207.

- SIMON, J. K. (1999). “Conversación con Michel Foucault”. En *Estrategias del poder*, (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 27-41.
- SOLER-ESPIAUBA, D. (ed.). (2004). *Literatura y pateras*. Baeza: Universidad Internacional de Andalucía y Ediciones Akal, 182 p.
- SPANG, K. (2001). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- TALENS, J. (1979). *Conocer Beckett y su obra*. Dopesa: Barcelona.
- _____. (2000). “Vicisitudes de la identidad de la lectura como diálogo o el sujeto vacío”, “Imagen y tecnología”. En *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra Universidad de Valencia, pp. 1129 y 368-393.
- TÉLLEZ, P. (2001). “En un abrir y cerrar de lágrimas”. En José Moreno Arenas. *13 Minipiezas*, (Adelardo Méndez Moya, pról.). Valencia: Ediciones Art Teatral [Colección *Autores de Hoy*, 4], pp. 113-114.
- TENA, M. (2003). “Ignacio del Moral”. *Revista Literatura.com*. <http://literaturas.com/ignaciodelmorafebrero2003.htm>
- THOMASSEAU, J. (1997). “Para un análisis del paratexto teatral”. En *Teoría del teatro*, (María del Carmen Bobes Naves, ed.) Madrid: Arco / Libros, pp. 83-120.
- VALDIVIA, B. (2009). “Prólogo”. En *Diálogos*. Salobreña, Granada: Editorial Alhulia, pp. 9-19.
- VALLEJO, A. (2006). “Mi visión del teatro a principios del siglo XXI”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, (José Romera, ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 285-291.
- VELTRUSKÝ, J. (1997). “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”. En VV. AA. *Teoría del teatro*, (María del Carmen Bobes Naves, comp. e intr.). Madrid: Arco/Libros, pp. 31-51.
- VAN DIJK, T. (2009). *Discurso y poder*, (Alcira Bixio, trad.). Barcelona: Gedisa.
- VERÓN, E. (1983). *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente de la en la central nuclear*. Argentina: Gedisa.
- VILARIÑO PICOS, Ma. Teresa y Anxo Abuín González (2006). “Historias multiformes en el ciberespacio. Literatura e hipertextualidad”. En *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, (María Teresa Vilariño Picos y Anxo Abuín González, intr. y compls.). Madrid: Arco/Libros, pp. 13-33.

- VIÑALS, I. (2001). "Theôrema". En *13 Minipiezas, de José Moreno Arenas*. Valencia: Ediciones Art Teatral, p. 105.
- ZURRO, A. (31 de octubre 2001). "El siglo XX ha sido el siglo de los antidonjuanes", *El cultural.es*. Entrevista de Liz Perales. http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/1630/Alfonso_Zurro/
- _____. (2006). "A modo de presentación". En *60 obras de 1 minuto. 60 autores dramáticos andaluces.1 hora. Día Mundial del Teatro*. Sevilla: Consejería de Cultura y Consejería de Educación, s/p.
- (2 agosto del 2011). "El paro español amplía la brecha con el de la zona euro". *El país*. http://www.elpais.com/articulo/economia/paro/espanol/amplia/brecha/zona/euro/elpepieco/20110802elpepieco_3/Tes