

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGÍA

Máster en Teatro y Artes Escénicas



Trabajo Fin de MÁSTER

## **SAFARETJOS: VEUS D'AHIR**

La potencialidad del teatro como transmisor de memoria

Alumno: Rebeca Mollá Leal

Tutor/a: Jara Martínez Valderas

Madrid, 4 de septiembre de 2025



**Máster de Teatro y Artes Escénicas**  
**AUTORIZACIÓN DE PRESENTACIÓN DE TRABAJO FIN DE MÁSTER**

Apellidos y nombre del autor/a: Rebeca Mollá Leal

Título del trabajo: SAFATERJOS: VEUS D'AHIR. LA POTENCIALIDAD DEL  
TEATRO COMO TRANSMISOR DE MEMORIA

Convocatoria: septiembre de 2025

**Apellidos y nombre del tutor/a:** Jara Martínez Valderas

**VISTO BUENO**

**El trabajo indicado reúne las condiciones necesarias para proceder a su presentación  
ante la Comisión Evaluadora.**

Madrid, 4 de septiembre de 2025

## DECLARACIÓN DE BUENA PRÁCTICA ACADÉMICA

D./Dña Rebeca Mollá Leal

Con DNI nº20527626B

Declara que el presente Trabajo de Fin de Máster, titulado

*Safaretjos: veus d'ahir*. La potencialidad del teatro como transmisor de memoria.

es el resultado de su propio estudio e investigación, y que no contiene material extraído de fuentes que no estén debidamente indicadas en la bibliografía y claramente identificadas en el propio Trabajo como fuentes externas.

ENTIENDE que incurre en PLAGIO en los siguientes supuestos:

- entregando un trabajo ajeno como si fuera original propio.
- entregando un trabajo propio que ya ha sido evaluado anteriormente.
- entregando un trabajo copiado, total o parcialmente, de Internet u otras fuentes, ya sean electrónicas o bibliográficas,
- copiando un texto literalmente sin indicar la fuente consultada mediante un sistema estándar de referencias,
- parafraseando un texto sin citar su procedencia de forma explícita.

COMPRENDE también que el PLAGIO es una grave ofensa académica y ASUME las consecuencias que puedan derivarse de dicha práctica en la calificación de este Trabajo.

Y para que conste los efectos oportunos, firma la presente declaración.

En Madrid, a 4 de septiembre de 2025.

Fdo.

*A mi tutora Jara, por su ayuda y sus ánimos.  
A Paula, a la que desde bien lejos siempre se le oye aplaudir.  
A mis amigas, que han apoyado ciegamente el proyecto desde casi antes de que existiera, y a sus  
generosas abuelas, portadoras de cariño y dulzura.  
A todos los que forman parte del proyecto. Juanjo, Carlos, Maria José, Juanan, Edu, Josué y  
Becca. Lo mejor de todo esto es poder compartirlo con vosotros.  
A Iratxe, Eugeni, Miri y Cler, por la confianza, pasión y comprensión. Por crear entre nosotros un  
espacio seguro que se extiende mucho más allá de la obra.  
A mi familia, que me acompaña función tras función sin importar las horas de viaje necesarias.  
Y a Ismael, que es apoyo, consuelo y calma en el caos diario.*

*La vida comienza donde empieza la mirada.  
Amélie Nothomb*

*Hablar de nuestras heridas como parte de una historia más grande les da sentido y las hace más  
aceptables.  
Hannah Arendt*

*Tinc un recuerdo bo, però la llavaora dona menos faena.<sup>1</sup>  
Pepi*

*¡Adiós, gloria! ¡Adiós, contento!  
¡Deixo a casa onde nacín,  
deixo a aldea que conoso,  
por un mundo que non vin!<sup>2</sup>  
Rosalía de Castro*

---

<sup>1</sup> Tengo un buen recuerdo, pero la lavadora da menos trabajo.

<sup>2</sup> ¡Adiós, gloria! ¡Adiós, contento!  
¡Casa donde yo nací,  
dejo mi pequeño pueblo,  
por un mundo que no vi!

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
1.1. OBJETIVOS	7
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
1.3. METODOLOGÍA Y FUENTES	9
1.3.1.LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN	9
1.3.2.FUENTES	11
1.4. ESTRUCTURA	13
<b>2. MARCO TEÓRICO</b>	<b>15</b>
2.1. DRAMATURGIA COLECTIVA	15
2.2. ÉCFRASIS	17
2.3. TEATRO DOCUMENTO	18
2.4. TEATRO DE LO REAL	22
2.5. VIDEOESCENA	24
<b>3. EL PROCESO CREATIVO</b>	<b>27</b>
3.1. UN COMPENDIO DE VOCES E INTERESES	29
3.1.1.TRABAJO PREVIO A LA RESIDENCIA	29
3.1.2.DURANTE LA RESIDENCIA	31
3.2. LO AUDIOVISUAL COMO ELEMENTO VERTEBRADOR	36
3.3. LA EXPERIENCIA DE LOS CREADORES INMERSA EN LA OBRA	38
3.4. LA DRAMATURGIA DEFINITIVA, ESTRUCTURA DE LA OBRA	39
3.4.1.BUSCANDO UN SENTIDO	39
3.4.2.LA ESTRUCTURA	43
<b>4. LA ESCENIFICACIÓN</b>	<b>47</b>
4.1. LA ESTRATEGIA ESTÉTICO-ESTILÍSTICA	48
4.2. ESCENOGRAFÍA	51
4.3. VESTUARIO	53
4.4. ILUMINACIÓN	55
4.5. ESPACIO SONORO	56
<b>5. LA RELACIÓN CON EL ESPECTADOR</b>	<b>59</b>
5.1. REACCIONES INMEDIATAS TRAS LA REPRESENTACIÓN	59
5.2. INTERACCIÓN MÁS ALLÁ DE LA OBRA	61
<b>6. CONCLUSIONES</b>	<b>70</b>
<b>7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>72</b>
<b>8. ANEXO</b>	<b>75</b>
8.1. LIBRETO DE LA OBRA	75
8.2. LETRA SAFARETJOS - 131	99
8.3. ALGUNAS PRIMERAS IMPRESIONES	101
8.4. DIARIO DE TRABAJO (RESIDENCIA)	102
8.5. IMÁGENES DEL PROCESO	105

# 1. INTRODUCCIÓN

Crecemos escuchando en las aulas que el pueblo que olvida su historia está condenado a repetirla mientras nos hablan de guerras y tragedias que, pese a conocerlas, parece que se siguen repitiendo en la actualidad. Claro está que la palabra es poderosa, pero parece que algo falla en esta sociedad de la sobreinformación donde las personas se reducen a números, donde la insensibilidad parece ser norma gracias al individualismo imperante.

Pero no todo está perdido. Puede que exista aún una forma de transmitir nuestra historia que apele directamente a los sentimientos de aquel que la escucha. Puede que haya esperanza en formatos de enseñanza que se alejan de lo convencional pero que resultan perfectos para combatir la indiferencia a la que acostumbramos. Puede que haya una forma de reescribir la historia. Y puede que el remedio no sea otro que el teatro.

En este momento definido por la pluralidad de visiones producto de la posmodernidad, el teatro está llamado a reformular acontecimientos políticos y sociales y a darle la importancia que se merece a la memoria (Patsalidis en Guini: 2021:76). Pero si tiene una obligación el teatro es la de rescatar aquello que simboliza: una expresión de comunidad. Y es desde esa expresión desde la cual el teatro está llamado a mover al espectador, a cambiar su perspectiva, a hacerlo partícipe.

La hipótesis de la que parte este trabajo es que el teatro puede resultar la forma óptima de hacer que la población se interese por su historia, la conozca y actúe en pos de salvaguardar la memoria de aquellos que la habitaron. Para valorar el alcance de la práctica teatral en esta tarea, he decidido optar por el análisis de un caso concreto en el que me he visto inmersa como creadora e intérprete, la obra de creación colectiva *Safaretjos: veus d'ahir*<sup>3</sup>; pero ahora desde el papel de investigadora.

He elegido esta forma de investigación porque me permite poder comparar y valorar la evolución del conocimiento e interés del espectador antes y después de ver la obra. Y es que *Safaretjos* resulta perfecta para esto, pues nació con el deseo de que la memoria ocupara el centro de la creación artística. Resulta muy cercana a la pulsión que nos movió como creadores, la visión de Grajales Acevedo (2013:169):

El teatro nace como un grito en el aire, expresa lo que sentimos, denuncia las inconformidades en las que vivimos. Se trata de comprender desde nosotros mismos la situación actual, de ubicarnos en la historia para entender el presente y poder presentar desde allí, desde el teatro, desde el sentir, la comprensión de lo que pasa. Es la visión del mundo de cada individuo que al hacerse colectiva se

---

<sup>3</sup> La traducción directa sería: «Lavaderos: voces del ayer». A partir de ahora *Safaretjos*.

convierte en un sentir fuerte. Con el tiempo, el ser humano ve en el teatro la forma de manifestar sus ideas, de denunciar injusticias, de inquietar a un público o de acercarse a una realidad que puede transformar, si es necesario, el pensamiento social, político o económico de una época o cultura. (2013:169)

## **1.1. OBJETIVOS**

Existen varios objetivos generales en este trabajo. El primero de ellos, realizar un recorrido por las distintas etapas que rodean a la obra teatral utilizando un enfoque investigador. Esto me permitirá acercarme al segundo de mis objetivos, que no es otro que sistematizar un proceso de creación colectiva donde se trabaja con distintas líneas teatrales. Además, este abordaje busca dejar constancia en la teoría investigativa de las prácticas de creación alternas, apostando por un modelo que va la práctica a la teoría y que no solo se centra en el análisis del resultado sino también en el proceso de creación y los métodos de trabajo utilizados. Finalmente, también resulta un objetivo general el análisis de la obra *Safaretjos* y el impacto de esta en el público.

Para poder discernir si se cumple el propósito de la obra, y siendo esto un objetivo específico de este trabajo, trataré de localizar qué decisiones escénicas, qué signos, son aquellos que impactan en el público y permanecen en su memoria con el paso de los días tras ver la función.

## **1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Esta investigación parte de una propuesta dramaturgica propia que conjuga procedimientos como teatro documento o teatro de lo real, donde se utilizan recursos como la videoescena y cuya creación incluye la écfrasis y la creación colectiva. Esta combinación específica de herramientas creativas ha sido poco abordada de manera conjunta en el marco de una investigación académica, lo cual otorga a este trabajo un carácter innovador para con la investigación académica.

Acerca de la apuesta por una investigación que combine práctica artística y reflexión teórica, existen antecedentes significativos que han legitimado académicamente estas prácticas. Desde la noción de «*research in and through practice*» desarrollada por Robin Nelson (2013) se ha podido ir consolidando poco a poco una corriente, la investigación-creación, que reconoce la práctica como generadora de conocimiento específico y encarnado. Esta corriente y metodología, a la que se adscribe esta investigación, ha impulsado trabajos en el ámbito académico universitario que, sin ser iguales al presente, comparten preocupaciones metodológicas similares.

Junto a esta idea, uno de los aspectos más relevantes de esta investigación es su carácter autoetnográfico, donde uno de los creadores adopta también el papel de investigador para alejarse de la obra y realizar una reflexión analítica de esta. Esta hibridación de roles otorga profundidad al análisis del proceso creativo y combina lo teórico junto a lo procesual e incluso lo subjetivo. Este rol combinado ha sido defendido por investigadores como Barret y Bolt (2007) por ser una forma válida de acceder al conocimiento, en la medida en que el sujeto creador es también una fuente legítima de reflexión metodológica y epistemológica.

Aunque el investigador-creador en este caso sea individual, la creación de esta obra ha sido colectiva y esa forma de armar la obra resulta también un eje fundamental a la hora de investigar. En este campo existen aportes teóricos relevantes como es el caso del «teatro del oprimido» de Augusto Boal, que plantea una autoría expandida, o los estudios de autores como José Sanchis Sinisterra o Ana Margules, que han defendido la dramaturgia como dispositivo abierto y colaborativo. Aun así, no existen numerosos trabajos que se centren en ella en relación con un caso concreto.

Otros de los ejes fundamentales de esta propuesta son el teatro de lo real y el teatro documento, que han gozado de una mayor representación en el campo de la investigación académica teatral, sobre todo el segundo. Son los investigadores Silvia Diéguez, Erika Fischer-Lichte, Pamela Brownell, Isabel Guerrero o Alba Saura-Clares, entre otros, los que han abordado estas corrientes desde perspectivas estéticas pero también políticas, aunque desde un prisma más general. En cuanto a casos donde se relacione con una propuesta concreta, existen investigaciones que se acercan a trabajos de creadores como Lola Arias, Vivi Tellas o Marianella Moreno y de grupos como Rimini Protokoll, Teatro Yuyachkani, El Conde de Torreñiel, La Tristura o Nao Albet y Marcel Borràs.

Son menores las investigaciones acerca de la écfrasis como herramienta dramaturgica, siendo un ejemplo de ello la tesis de Floriane Isaeli Valadez Rodríguez; aunque su enfoque se centra en el teatro musical y la traducción intermedial entre imagen y texto.

Finalmente, este trabajo, además del proceso y el análisis del resultado artístico, también pretende abordar la recepción del público, sumándose a la concepción del público como parte del proceso de sentido planteado por Susan Bennet en *Theatre Audiences* (1997). Este enfoque, además, se vincula con la dimensión pedagógica y didáctica del teatro, entendido como herramienta de pensamiento crítico y transformación y, aunque se ha desarrollado de forma general por autores como Helen

Nicholson, las investigaciones no se centran en el análisis de un caso concreto, sino que abordan la cuestión didáctica de forma general y ofrecen algunos casos, pero sin ahondar en ellos.

En conjunto, estos antecedentes permiten reconocer que, si bien han existido trabajos que abordan de forma aislada algunas líneas de trabajo o herramientas que se utilizan en esta investigación, no se ha encontrado hasta el momento una propuesta que los combine en un mismo proceso de creación dramática; como tampoco son numerosos los casos en los que el propio creador sea después el que analice en profundidad la totalidad del proceso<sup>4</sup>. Esta integración tanto estética como metodológica y combinación de roles es lo que constituye la principal aportación de esta investigación que, a su vez, presenta un proceso de creación complejo que donde el análisis se convierte incluso en una forma de sistematizar el «método» empleado.

### **1.3. METODOLOGÍA Y FUENTES**

#### **1.3.1. LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN**

La metodología a la que se inscribe el presente trabajo es la investigación-creación. Este discurso relativamente nuevo en el ámbito de la investigación presenta la investigación y creación artística como forma de generar conocimiento y difundirlo. Esta metodología apuesta por generar una convergencia entre la investigación y la práctica creativa, por poner la práctica en el centro de la investigación artística, ocupado durante años por la teoría, y que el resultado de este proceso práctico sea considerado el resultado de una investigación al uso. Este cambio derivaría en que procesos de creación de obras artísticas como pueden ser piezas arquitectónicas, coreografías u obras teatrales sean considerados procesos de creación de conocimiento; y sus resultados capaces de responder o incluso suscitar nuevas preguntas.

Este procedimiento,

Involucra la reflexión sistemática sobre los procesos de producción de una obra de arte, la documentación detallada del proceso, la contextualización de los métodos de trabajo y resultados (dentro de un discurso crítico) e, incluso, cierto grado de sistematización de la experiencia aprendida (Bell, 2006 citado en Alba y Buenaventura, 2020:31)

A diferencia de la investigación científica donde el objeto de estudio está alejado o fuera del sujeto, en la creación artística la materia prima viene del sujeto que crea, cosa que hace que no se pueda separar de este, o al menos abordar su análisis ignorando al creador. Si se parte de esta idea de no

---

<sup>4</sup> Aplico el concepto «proceso» como conjunto de fases que abarcan desde la misma ideación de la obra hasta más allá de la recepción de esta.

separación, se puede afirmar que optar por esta metodología aporta luz sobre el propio accionar humano con una forma de investigar donde el sujeto creador es objeto de estudio pero también investigador a la vez, donde lo relevante no es solo el producto final sino también el proceso de transformación de aquel que lleva a cabo el proceso.

La investigación-creación posibilita al ser humano reflexionar sobre sus propios procesos tanto internos, como externos, y así mismo propiciar en el sujeto una especie de reflejo del ser, de lo que es, de sus emociones y sus sentires, a través del objeto creado y de la reflexión constante sobre este. (Daza, 2009).

Observar y desgranar a fondo los procesos de creación como procesos de investigación resulta a la vez en un reconocimiento del proceso creativo como algo que requiere estructura y disciplina a la vez que experimentación, lo cual se aleja del paradigma de la creatividad como algo espontáneo y aleatorio. Gracias a este enfoque, se puede distinguir entre los procesos investigativo-creativos la utilización de entrevistas, experiencia personal, diarios, métodos de observación, ensayos prácticos y *peer reviews*, entre otros métodos de investigación.

No me olvido de mencionar el hecho de que la investigación-creación favorece a proyectos que presentan visiones distintas y esto permite tener una comprensión más completa de un tema. Además,

There is an inherently transformative quality to the way we engage in art practice, either as learners or teachers, and this dynamic aspect has to be embraced if the idea that the studio experience can be conceptualized as research is to have legitimacy. (Sullivan, 2006 citado en en Alba y Buenaventura, 2020)

Al ahondar en la metodología, distinguimos puntos clave (Hernandez, 2008:94) que hacen que se deba considerar una forma de investigación autónoma y distinta a las habituales. El primero resulta el hecho de que el resultado final de la investigación-creación utiliza elementos artísticos y estéticos, no emplea elementos numéricos o lingüísticos únicamente. Esto me lleva a la segunda característica principal, y es que esta metodología busca otras maneras de mirar y representar la experiencia, no persigue una certeza, no busca una representación unívoca, sino el realce de perspectivas y matices no abordados, lo cual da al espectador la posibilidad de completar el relato. No busca necesariamente ofrecer explicaciones sólidas, sino encontrar otras maneras de enfocar los fenómenos que aborda, la producción y el desencadenamiento de nuevos discursos en torno a ellos. Finalmente, estas investigaciones lideradas por la práctica artística tratan de hablar de aquello de lo que no se habla, plantean una conversación amplia y tratan de señalar aquello naturalizado por la sociedad y las políticas que llevan a ello.

Pese a la potencialidad de la investigación-creación, existen aún muchos teóricos que no creen que pueda ser una forma de investigación equiparables a las tradicionales. Hay quienes son reticentes a que una experimentación pueda estar movida por la creatividad, la intuición o la imaginación porque estas responden a procesos aparentemente irracionales (Davila en Daza, 2009:89). Estos autores son los mismos que defienden la inabarcabilidad de la creación artística en lo académico, puesto que no admite sistemicidad científica.

Hay quienes apuntan hacia la imposibilidad de considerarse a un mismo nivel investigativo por el componente efímero del arte teatral y por tanto su complejidad en cuanto a registrarlo y reproducirlo más allá del aquí y el ahora. Sin embargo, estos teóricos, como en ocasiones sucede en el mundo académico, estarían defendiendo la centralidad del discurso escrito como forma predilecta de circulación de conocimiento.

A su vez, hay teóricos que reconocen que en toda actividad artística hay un propósito investigador ya que, en cierta medida, todo proceso creativo implica una recogida, un ordenamiento y una sistematización de información. Sin embargo, no defienden la investigación-creación porque creen que el límite que le separa de una simple creación es difuso. La verdad es que,

Lo realmente valioso de este tipo de investigación, que reclama una actitud crítica y democrática de quienes se reconocen en el ejercicio de la investigación, es la configuración de nuevas entradas o maneras de llegar al conocimiento. Maneras que vean en el arte, en lo sensible, lo intuitivo, lo pluriforme, lo incierto, lo imaginativo, la posibilidad no solo de transformar la realidad sino el camino para comprender y valorar lo humano. (Silva-Cañaverl, 2016:59)

### **1.3.2. FUENTES**

En cuanto a las fuentes para esta investigación, las directas primarias son todos aquellos textos de la obra o relacionados con ella, tales como: el libreto, grabaciones de la obra y los ensayos durante el proceso, las entrevistas realizadas durante la investigación del proceso (estén en su totalidad o no incluidas en la obra), los distintos diarios de trabajo de los creadores, entrevistas realizadas al público tras las distintas funciones y un cuestionario online repartido entre el público tiempo después de haber acudido a la función.

Las fuentes indirectas primarias se podrían dividir entre aquellas utilizadas de cara a enfocar el trabajo, es decir, las fuentes que son relativas a la metodología aplicada y las fuentes que abordan las distintas líneas de trabajo que se han seguido en el proceso. En el primero de los grupos, son fuentes metodológicas relativas a la investigación-creación tales como los artículos “Cruce de

caminos. Un estado del arte de la investigación-creación” de Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura (2020); “Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes” de Sandra Liliana Daza Cuartas (2009); “La investigación creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento” de Tania Catalina Delgado, Elsa María Beltrán, Melissa Ballesteros y Juan Pablo Salcedo (2015); “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en la educación” de Fernando Hernández Hernández (2008); “A Manifesto for Performative Research” de Brad Haseman (2006); “La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia” de Sandra Johana Silva-Cañaveral (2016) y el libro *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts* (2005) de Graeme Sullivan. También resultan fuentes relativas a la metodología el *Manual del espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo* (2017) y *El análisis de la escenificación* (2021) ambos de Jara Martínez, el segundo de ellos editado junto a Jose Gabriel López-Antuñano, que han sido utilizados como guías a la hora de analizar la función.

Las fuentes indirectas secundarias, que se centran en líneas de trabajo utilizadas en *Safaretjos*, se pueden dividir en aquellas materias en la que se centran, aunque hay artículos que, por la proximidad de algunas de estas disciplinas, han sido utilizados en varios casos. Aunque hay parte de estos artículos que se centran en el abordaje de una obra concreta, han sido esclarecedores en cuanto a la forma de abordar el análisis y han aportado ejemplos de prácticas que son extrapolables al caso de estudio de este análisis.

Entre las fuentes utilizadas para tratar la dramaturgia colectiva encontramos los artículos “Creación Colectiva, una didáctica del teatro 2012” de Carolina Grajales Acevedo (2013), “Teatro posdramático en tiempos de crisis: Tres ejemplos de teatro documento y teatro de creación” de Eleni Guini (2021) y el libro *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook* de Alison Oddey (1996). Para acercarnos a la écfraisis en el teatro, ha sido clave *La écfraisis como herramienta para la dramaturgia musical en «Sunday in the Park with George» de Stephen Sondheim y James Lapine*, el Trabajo de Final de Máster de Floriane Isaeli Valadez Rodríguez (2024).

Más numerosas han sido las fuentes a la hora de abordar el teatro documento, con artículos como “Archivo y documentalismo en la escena argentina. “Campo minado” de Lola Arias como experiencia de teatro documental” de Marcela Arpes (2021); “La realidad latinoamericana y el teatro documental” de Pedro Bravo-Elizondo (1979); “El nuevo teatro documento en Argentina, Uruguay y Chile: La reapropiación de la memoria” de Cristina Bravo Rozas (2016); “Acerca de lo

político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: Algunas experiencias de Argentina y Chile” de Pamela Brownell (2018); “Perspectivas sobre la historia y el presente del teatro documental. Nuevas miradas desde América del Sur” de Pamela Brownell y Ernesto Valença (2024); “El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana” de Arno Gimber (2016); “Refugee Advocacy and the Theatre of Inclusion” de Rand Hazou (2009); “Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el Teatro Documental” de Paola Judith Margulis (2007); “*Jauría*: el teatro documento como testimonio ético de la violencia de género” de Sonia Núñez Puente y Rocío Gago Gelado (2019); “Notas sobre el Teatro-Documento” de Peter Weiss (1968); “Teatro documental: Entre la realidad y la ficción” de Paulina Sabugal Paz (2017); “El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento” de César de Vicente (2016) y “Teatro documento y denuncia social en tiempos de crisis: Alberto San Juan y el Teatro del barrio” de Julio Vélez Sainz (2016).

A la hora de tratar el llamado «teatro de lo real» han sido claves los libros *La escena y lo real en el siglo XXI* (2024) de Isabel Guerrero Llorente y Alba Saura-Clares, *Proyecto Biodrama: El teatro biográfico de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea* (2021) de Pamela Brownell y *Shattering Hamlet's Mirror Theatre and Reality* (2018) de Marvin Carlson. Finalmente, se ha tomado *Dramaturgia de la videoescena en el teatro español: historia, fundamentos y taxonomía*, la tesis doctoral de José Manuel Teira Alcaraz (2025), como base a la hora de analizar la relación dramaturgia-videoescena.

#### **1.4. ESTRUCTURA**

Para abordar esta investigación he optado por dividir el cuerpo del trabajo en cuatro bloques diferenciados. El primero de estos se trata de un marco teórico, que es un primer acercamiento a aquellas corrientes que se entremezclan en la obra *Safaretjos*. Esto me permitirá esclarecer conceptos que posteriormente se podrán identificar en la obra.

El segundo de los bloques ya entra en una cuestión de análisis y se relaciona con el proceso creativo de la obra, donde trataré cuestiones como las pulsiones creativas y el proceso de creación colectiva de la dramaturgia, la investigación histórica sobre la que se fundamenta la obra o los recursos técnicos que se utilizarán en la escenificación de esta información, entre otras cuestiones.

El tercero de los bloques se centrará en un análisis de la propia escenificación. Trataré temas como la estructura fragmentada de *Safaretjos*, y se relacionarán las decisiones artísticas tomadas de cara a la escenificación con las intenciones creativas que se tuvieron durante el proceso dramático.

El cuarto y último de los bloques de análisis se centrará en las reacciones del público, divididas en aquellas inmediatamente posteriores a la representación y las comunicaciones posteriores realizadas mediante redes sociales o respondiendo a una encuesta. Este apartado me permitirá conocer de forma clara el impacto de la obra en el público, para poder ver así si se consigue cumplir la intención de los creadores para con la obra.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. DRAMATURGIA COLECTIVA

La dramaturgia colectiva, llamada también teatro colaborativo o creación colectiva, es una práctica escénica que rompe con la jerarquización y figura del autor individual para proponer un modelo de creación horizontal, donde la totalidad del grupo teatral participa activamente en la gestación de la obra. Se trata, entonces, de un proceso de construcción dramática compartido, cooperativo, donde se entremezclan voces, experiencias y conocimientos de los distintos creadores, los cuales dan lugar a un texto y una puesta en escena concebidos desde una pluralidad y una multiplicidad de miradas.

Las raíces de este método de creación están estrechamente vinculadas con el teatro político y comunitario en los circuitos alternativos teatrales del siglo XX, donde destacan especialmente las experiencias latinoamericanas de los años 60 y 70 como formas de resistencia al autoritarismo y la censura. Es en parte gracias a formas como esta que el teatro se convierte en un espacio en el que poder representar las luchas sociales y dar voz a los oprimidos.

Apunta Bravo-Elizondo (1979) que el teatro colaborativo resulta clave en la configuración del teatro documental latinoamericano, donde la representación de conflictos y vivencias populares se ha narrado desde las experiencias de las comunidades. Así pues, son muchos los grupos que apuestan por una dramaturgia de compromiso y de modelo horizontal, donde se pone el foco en la realidad local y la memoria colectiva utilizando para ello documentos, testimonios y experiencias en los que basar el trabajo escénico. La Candelaria, el Teatro Experimental de Cali, el Libre Teatro Libre de Córdoba o el Teatro de Participación Popular son algunos de estos grupos.

En cuanto al proceso de creación y la metodología, a diferencia del teatro tradicional, los procesos de creación colectiva no parten de un texto cerrado previamente escrito por un dramaturgo o una dramaturga sino que emergen del trabajo cooperativo sin un texto dramático previo<sup>5</sup>. El punto de inicio puede ser muy diverso. Como señala Guini (2021:85),

Una idea, una problemática, un movimiento, un sonido, una imagen o un texto brindan el estímulo para iniciar un proceso de improvisación, cuyo resultado estético está determinado por factores como el número de miembros y sus cualidades artísticas, la situación económica del grupo, el lugar de la representación y el público al que se dirigen. En tanto teatro cooperativo funciona al mismo tiempo

---

<sup>5</sup> Este proceso recibe el término *devising* en inglés y ha sido investigado por autores como Alison Oddey desde un prisma teórico-práctico y en España por Fernando Bercebal y Pilar Almansa.

como espejo de la sociedad en la cual se genera pero también como campo de interacción entre los participantes.

Grupos como La candelaria, anteriormente mencionado, resultan pioneros y son claves para entender este «intento de método de trabajo» (García citado en Grajales Acevedo 2013:117) donde, contrariamente a lo que pueda llegar a parecer, existe una sistematización y una estructura más allá de la improvisación espontánea.

Por consiguiente, se pueden distinguir una serie de etapas en la creación colectiva que incluyen: investigación, improvisación, escritura grupal, construcción de escenas, revisión colaborativa y puesta en escena. Este enfoque cooperativo permite que durante la totalidad de estas etapas los componentes del equipo asuman roles que tradicionalmente resultan separados para así poder incorporar sus experiencias, preocupaciones e intereses, y generar una obra vinculada estrechamente a sus creadores. A su vez,

el teatro de creación, aunque parte asimismo de la vivencia personal y común, coloca en el punto central al dominio de la memoria, en la que se sustenta para concebir y producir la obra artística final. Tanto la memoria reciente como la histórica se vive y se recupera para reflejar la imagen del mundo y sus conflictos sin solución desde múltiples voces y puntos de vista. (Guini, 2021:97)

Es por su recuperación de la memoria histórica que muchos teóricos contemporáneos han señalado la vocación pedagógica y transformadora que caracteriza a la creación colectiva. Grajales Acevedo (2013) señala que esta enriquece los contextos educativos al abrir un terreno de comunicación entre alumnos y docentes en el que se puede representar la historia, la problemática y las luchas de una comunidad concreta utilizando múltiples voces. Por consiguiente, el teatro se convierte en una herramienta que reconstruye la historia y motiva procesos de consciencia crítica gracias a su potencial empático y vivencial derivado de la utilización de experiencias compartidas, testimonios y relecturas de acontecimientos pasados. «Este giro del arte contemporáneo hacia distintas formas de registrar y trazar la realidad, convierte al artista en una suerte de cronista y cartógrafo, además de testigo presencial de los acontecimientos sociopolíticos.» (Guini, 2021:85).

A su vez, y retomando la idea primigenia de la creación colectiva como acto de resistencia, Jaramillo (1992, citado en Grajales Acevedo, 2013) enfatiza en el hecho de que la creación colectiva lleva a los grupos a nutrirse de las fuentes vivas de la cultura, como pueden ser el folclore, las creencias populares o los conflictos cotidianos de manera que el teatro resulte en una expresión genuina de las identidades culturales de un territorio, permitiendo que las propias comunidades se representen a sí mismas y encuentren en el teatro un medio de expresión y resistencia.

## 2.2. ÉCFRASIS

La écfraſis es un motivo poético que consiste en describir en detalle una imagen visual mediante palabras. Tradicionalmente era utilizada en poesía o retórica para la expresión mediante palabras de piezas artísticas como obras pictóricas o esculturas, pero su función ha evolucionado hasta convertirse en una herramienta poética de fuerte evocación sensorial e interpretación crítica.

Este recurso no se limita a la descripción de obras pictóricas como tal, sino que puede aplicarse a la construcción de cualquier otro tipo de imagen, como podría ser la teatral, sin la necesidad de un referente pictórico externo al que remitir. Es por ello que se sitúa dentro del proceso creativo, pues es gracias a ella que emergen figuras o atmósferas mediante la palabra escrita y dicha.

En el marco de la dramaturgia, la écfraſis es una práctica que los dramaturgos han utilizado como fundamento en la escritura de textos dramáticos (Valadez Rodríguez, 2024) y que ha permitido una suerte de escritura multisensorial que no se limita a lo lingüístico, sino que activa otros sentidos, convocando una experiencia sensorial de la representación y dotando a la representación de una intensidad emocional especial. Cada palabra se convierte en un detonante perceptivo. Esto implica, a su vez, una activación corporal del espectador gracias a la evocación sensorial de texturas, sonidos o ambientes sin la necesidad de una presencia o muestra directa. Por ello, se considera que la écfraſis expande la escritura teatral y da un paso más allá al posibilitar añadir dimensiones sensoriales al propio texto, a la palabra.

La cualidad multisensorial que la caracteriza se ve especialmente potenciada en propuestas de naturaleza performativa y experimental con tintes poéticos y evocativos, donde la partitura sensorial tiene especial relevancia a la hora de la transformación del actor y la percepción activa del espectador. La écfraſis aparece en ellas no solo como una ilustración sino como motor semántico y creación activa.

Además, su aplicación en este tipo de propuestas ha derivado en el cuestionamiento de la hegemonía de la imagen visual para apostar así por una especie de «política de lo invisible» donde lo que ocurre sucede en la mente del espectador, activada por los estímulos verbales de la propuesta.

Con relación a esto encuentro conveniente la recapitulación de Valadez Rodríguez:

Ruth Webb en su libro *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, en el capítulo cuarto, nos habla sobre «la enargeia», un término muy relacionado con la écfraſis, pues es un término filosófico y lingüístico que proviene del griego antiguo *ἐνέργεια*, (actividad) y ha sido utilizado por varios filósofos, especialmente en la filosofía aristotélica. En el contexto de Aristóteles, «enargeia» se traduce como «acto» y se refiere al estado de ser o el

funcionamiento de algo en su forma más completa y realizada, es el estado en el que algo o alguien está plenamente en acción o actualizado en su potencialidad. En contexto con la écfrasis, la «enargeia» va más allá de ser simplemente una figura retórica, es una cualidad del lenguaje que se origina en la capacidad de poder visualizar una escena. Este efecto no se limita a las palabras, ya que genera una imagen vívida en la mente del oyente, con las emociones que le acompañan, este proceso es fundamental en el uso de la écfrasis en la oratoria y otros tipos de textos. (2024:24)

La idea aristotélica de la «enargeia» en relación con la écfrasis concluye en un alejamiento de la interpretación literal para apostar por una recepción creativa, donde la recepción de cada individuo está condicionada por sus referencias sensoriales y culturales<sup>6</sup>; lo cual enriquece el potencial poético y político de la práctica teatral.

### **2.3. TEATRO DOCUMENTO**

El teatro documento es una tipología dramática que apuesta por la reelaboración escénica de una realidad. Este utiliza para ello documentos, material auténtico, que van desde documentos jurídicos y periódicos hasta entrevistas y testimonios. Mediante esta representación de la realidad, el teatro trata de investigar los problemas existentes en el ámbito sociopolítico de la época en la que se sitúa, que puede ser la actualidad y que, si no lo es, estará relacionada con ella. Así pues, supone un punto de convergencia entre el arte escénico y el compromiso político.

Frente al paradigma representacional de la ficción tradicional, el teatro documento muestra y señala algo que resulta real: expone, analiza, denuncia y confronta críticamente una realidad histórica y social. Esto podría decirse que deriva en un fomento de la habilidad crítica de aquellos que acuden a la representación.

Las propuestas que utilizan esta metodología escénica dirigen la mirada hacia aquellos sectores que han solido escapar al foco, que no se engloban en las piezas del modelo canónico y que sugieren miradas alternativas sobre conflicto a abordar. Así pues,

sobre el escenario de la lectura, se abre el telón del juego dramático ensayando nuevos sentidos (...) El teatro se introduce sigilosamente en el archivo de las textualidades, de las historias nacionales y estéticas y de las biografías con el fin de desviar la interpretación fijada o consagrada de ese valor arcóntico y verdadero del archivo. (Arpes, 2021:67)

---

<sup>6</sup> Partimos de la base de que no existe una recepción compartida, debido a que cualquier tipo de recepción está condicionada por las referencias del espectador. Lo que se pretende afirmar es que cuanto menos literalidad, y por lo tanto mayor libertad interpretativa, más dispares y diversas podrán llegar a ser las interpretaciones.

Se podría entonces afirmar que el teatro documento persigue crear una revaluación de un hecho histórico entregando los resultados de una suerte de investigación hecha por el autor<sup>7</sup>.

El nacimiento de esta tipología teatral se puede rastrear hasta la Alemania de la década de 1920, donde Erwin Piscator inicia la corriente documentalista con la intención de alejarse del arte burgués y ofrecer un nuevo teatro al nuevo público obrero.

[sobre Piscator] En el artículo «Darf man schweigen» de 1932 confiesa que desde el final de la Gran Guerra tenía presente la imagen de una cabeza descompuesta del soldado desconocido. No la olvidó. Para que no vuelva a ocurrir el mismo desastre (y en el 1932 evidentemente presiente la llegada de Hitler al poder) hay que analizar y hay que recordar el pasado, hay que activar la memoria en contra del olvido. Y aún en 1956 Piscator relaciona estas dos ideas (recuerdo y olvido) en «Die Dramatisierung von Romanen» con el teatro, con su visión del teatro documento que significa un cambio radical respecto a la tradición (...) derrumbaron para siempre, en el sentido aristotélico, la cuarta pared del teatro y del drama (Gimber, 2016:21)

Años después es Peter Weiss el que establece los principios formales del género con sus «Notas sobre el teatro documento» publicado en la revista *Theater heute* en 1968 y donde define esta forma de teatro como algo persuasivo que trata de acercarse al máximo a los hechos. Es él quien concibe primigeniamente el teatro documento como un teatro de información que renuncia a la invención y cuya fuerza reside en el hecho de que parte de una realidad que la propia obra pone a dictamen. Es también en estas notas que Weiss referencia explícitamente la politicidad del género, afirmando que el teatro documento

El Teatro-Documento, que se dirige contra los grupos interesados en una política de ofuscación y de cegamiento, que se dirige contra la tendencia propia de los medios de comunicación de mantener a la población en un vacío de aturdimiento y de embrutecimiento, se encuentra en la misma situación de partida que cualquier ciudadano del Estado, deseoso de obtener sus propias informaciones y a quien, por tener las manos atadas, no le queda más remedio que recurrir al único medio disponible: la protesta pública. Del mismo modo que la concentración espontánea en las calles, con carteles, pancartas y consignas habladas, el Teatro-Documento representa una reacción contra situaciones presentes, con la exigencia de ponerlas en claro. (1976:101-102)

También menciona cuestiones de índole logística como el hecho de que se trata de una metodología compleja que solo es posible «con un grupo de trabajo estable, adoctrinado política y sociológicamente, capaz de una investigación científica con ayuda de un abundante archivo».

---

<sup>7</sup> Esta idea está estrechamente relacionada con la metodología de la investigación creación y me lleva a afirmar que el teatro documento es uno de los géneros teatrales que más cercanos resultan a la comprensión de la creación artística como forma de investigación y generación de conocimiento.

Aunque esta forma de hacer teatro evoluciona con el paso del tiempo y muta según se pone en contacto con nuevas tendencias y con el panorama sociopolítico que la rodea, existen en ella cuestiones que permanecen inmutables. Una de ellas es el hecho de que la totalidad de las prácticas teatrales documentales realizan una investigación escénica que ahonda en el campo de la memoria, apostando por el «testimonio ético»<sup>8</sup>, y cuestiona los límites y las posibilidades del arte teatral para con la representación. Así, el valor de la obra pasa a ser dado por el conocimiento que da sobre el mundo y la capacidad emotiva e intelectual que da al público para cambiarlo.

La forma por la que opta el teatro documento para sumergirse en la memoria es la toma de los testimonios personales para utilizarlos como puerta de entrada a una nueva versión de lo que ha acontecido. Este uso del testimonio activa no solo la empatía sino la responsabilidad del público como testigo de esa narración. A su vez, la utilización del drama individual no da lugar a una tragedia individual, sino a la colectiva al reflejar los desajustes del mundo en el que se ubica. Es decir, el drama individual solo logra relevancia en el contexto colectivo.

permite mostrar espectáculos que viajan de lo concreto a lo universal en donde se supera la dicotomía de buenos y malos y se pone foco en las personas disidentes de sus propios grupos, practicando así una ruptura respecto a las narrativas dominantes. Planteamos propuestas en las que el componente humano se sitúa en el centro de la esfera política dando visibilidad a nuevas realidades complejas y motores de transformación (del Hoyo Ventura en Guerrero Llorente y Saura-Clares, 2024:66)

A partir de la historia personal se puede articular la historia social. Recorriendo, repasando y reconstruyendo colectivamente el pasado se puede escribir una nueva Historia comunitaria. De alguna forma,

el teatro documental recupera el sentido del origen del teatro en sí, retomando aspectos en los que ahonda y magnifica. Comunidad, oralidad, teatro del pueblo y para el pueblo, teatro para todas las clases y de todas las clases, son algunas de las características constituyentes del objetivo de esta corriente teatral. (Vélez, 2016:120)

En cuanto al desarrollo de esta forma de teatro, se pueden distinguir dos fases diferenciadas. La primera fase es la del teatro documental canónico, cuyo epicentro se da en los años sesenta y setenta y donde lo que predomina es la agitación política en pos de construir un contradiscurso que amplíe o cuestione las versiones hegemónicas de los acontecimientos. Esta época más purista destaca por

---

<sup>8</sup> Este concepto, desarrollado por Kelly Oliver se vincula con las posibilidades del relato para superar los legados representacionales hegemónicos mediante la visibilización de los modos no dominantes en la narración. Dar testimonio ético supone un desvelamiento de las condiciones de la violencia a la vez que se articula una posición política al respecto que desafía el papel pasivo al que acostumbra el espectador (Hazou, 2009)

un rechazo a la inclusión de ficción y una apuesta por la transformación del material documental en un texto dramático que luego interpretaría un elenco profesional. Tanta es su fijación con la realidad que es en este período que se representan obras de teatro *verbatim*<sup>9</sup>, que es una modalidad de teatro documento con una mínima o nula intervención dramática donde los personajes repiten las palabras exactas de los documentos, sean textos o testimonios de testigos o implicados. Y es que, como defendía Weiss «el documento no puede ser embellecido ni dramatizado sin comprometer su función política», es decir, el documento habla por sí mismo y eso mismo es lo que interpela al público, la realidad desnuda. Además, la fidelidad al documento se concebía como una forma de responsabilidad política.

La segunda de las fases, lo que se conoce como el nuevo teatro documental, está en auge desde los primeros años dos mil. Esta nueva etapa trae consigo muchos cambios en el paradigma documental. Uno de los que se pueden considerar más disruptivos para con las propuestas anteriores es la inclusión de ficción en la obra. Este nuevo teatro documento que ya no huye de la ficción, sino que se vale de ella para hacer un ejercicio poético. Además de la ficción, se puede distinguir en esta fase una inclinación hacia lo (auto)biográfico<sup>10</sup>, el biodrama, la autoficción y lo cotidiano o incluso la apuesta por integrar metateatro en propuestas que exploran la experiencia del artista-investigador<sup>11</sup>. Otros de los cambios significativos son las nuevas formas de tratar el material documental, como pueden ser la presentación del material de archivo de forma directa, y el trabajo con actores no profesionales, por ser considerados como documentos vivos. Esto se relaciona estrechamente con la apuesta, o más bien necesidad, de esta propuesta de optar por la «posmemoria» entendida como

una memoria indirecta e hipermediada del pasado que, a diferencia del acto conmemorativo común o literal -también mediado y fragmentario, en tanto que siempre se abre un vacío entre el acontecimiento propiamente dicho y el momento en que éste se convierte en recuerdo-, cuestiona el pasado, inscribiéndolo en provocadores artefactos culturales que se presentan como obras en continua transformación (Quílez, 2014 citada en Bravo Rozas, 2016:128).

Y que, a su vez,

no puede dissociarse de la sociedad posmoderna, caracterizada no sólo por la fragmentación, la citación, la intertextualidad y la reflexividad de los discursos que produce y enmarca, sino también por

---

<sup>9</sup> El término proviene de un adverbio latino cuyo significado es “al pie de la letra”.

<sup>10</sup> Aunque el teatro documento siempre ha estado unido con la realidad por su suspensión de la ficción como elemento central de la creación teatral, son prácticas como esta, propias de la posmodernidad teatral, las que hacen que el teatro documento se relacione estrechamente con lo que se conoce como “teatro de lo real”.

<sup>11</sup> Esta idea se relaciona directamente con la metodología de la investigación-creación, escogida para abordar esta investigación.

una crisis de los metarrelatos -ideales, mitos y discursos de verdad, razón, ciencia y conocimiento- (Quílez, 2014 en Bravo Rozas, 2016:128-129).

Estos cambios en el paradigma plantean una situación en la que las categorías de ficción, documental e incluso biografía se entremezclan de una forma muy peculiar. Como bien señala Gimber (2016:29-30):

La mayor diferencia del teatro documento actual con las etapas anteriores reside en la percepción de la realidad y de la verdad. Incluso el material documento desde una perspectiva actual, no puede atestiguar la verdad, porque la presentación del material es una mera selección sacada de forma arbitraria o por lo menos subjetiva de un archivo aparentemente infinito. (...) la realidad aparece tan compleja que ya no se le puede aplicar ninguna verdad unidimensional. Por tanto, los representantes del teatro posdramático documento reflexionan sobre la relación entre hecho y ficción. Proponen otro acceso a la realidad (...) Muestran fragmentos de una realidad cotidiana de implicación política que el espectador conoce resultándole familiar y que son cuestionados desde el escenario.

Ya no se pretende demostrar hechos, sino que se muestra una realidad fragmentada sometida a una interpretación artística. Lo documental ahora incluye la vida diaria como una de las diferentes capas narrativas que componen estas propuestas que apuestan por una compleja visión del mundo, que apuestan por una visión crítica.

Este «Neo-Teatro documental» (Brus, 2009 en Bravo Rozas, 2016) está pisando fuerte en la actualidad gracias a autores como Lola Arias, Marianella Morena o Vivi Tellas y grupos como Rimini Protokoll o Lagartijas Tiradas al Sol, cuyos trabajos permiten afirmar que

El teatro documento sigue funcionando en el teatro actual como una irreductible marca de nuestra radical naturaleza histórica, continúa haciendo agujeros en la mordaza artística que ha segregado la ideología dominante del capitalismo tardío, mantiene en pie la denuncia contra lo que acostumbramos a entender por el mundo y que procede, precisamente del abandono del discurso crítico y analítico. (de Vicente, 2016:44)

## **2.4. TEATRO DE LO REAL**

El teatro de lo real es aquel que implica el uso de prácticas que incorporan elementos que enfatizan su carácter no mimético; que presentan en escena y evitan la representación (Brownell, 2021). Las obras enmarcadas en esta corriente exploran la relación establecida entre la imitación de lo observado y la realidad. ¿A quién vemos realmente en el escenario, persona o personaje? ¿Cuál es el límite de la biografía y la ficción? ¿Puede acaso una obra de teatro presentar algo que no sea ficcional? El llamado teatro de lo real pone sobre la mesa todas estas cuestiones.

Estas poéticas de lo real emergen en el siglo XXI a raíz del «giro performativo» a partir del cual se da un privilegio a lo «real escénico» y se pone en valor lo que ocurre frente al espectador. Sin embargo, la tensión entre lo real y lo ficticio ha estado siempre presente, aunque la disolución de fronteras se haya utilizado conscientemente y de una forma generalizada en la escena contemporánea, en el contexto del teatro posdramático. Este fenómeno se relaciona directamente con la sociedad actual, donde cada vez son más aclamados por la audiencia los *reality shows* y la espectacularización de la intimidad. La creación escénica no ha sido ajena a esta realidad.

Esta nueva forma de concebir el teatro ya no solo imita la realidad, sino que también la incorpora a escena. A su vez, esta concepción, debido a que pone en evidencia el artificio, enfatiza las parafernalias de la teatralidad al despojarse de ellas, al presentarse sobre escena algo no mediatizado. Esto lleva a una reflexión sobre el medio, donde tienen lugar prácticas metateatrales a dos niveles: el marcadamente ficticio y el supuestamente real, que también es en este caso teatral.

En las poéticas de lo real, al acortar la distancia entre ficción y no ficción se activa una reflexión similar que en ocasiones puede no tener respuesta: ciertos elementos pertenecen al universo mimético-teatral, son ficcionados o como poco son fruto de la creación teatral. Otros, no obstante, aparecen en escena sin aferrarse a la condición mimética del teatro, presentándose como tales, constituidos como signos de sí mismos, aunque la mera presencia en escena suponga ya una conversión en signo teatral. (Guerrero Llorente y Saura-Clares, 2024:22)

Para poder incluir la realidad extraescénica a la escena, el teatro ha utilizado distintos recursos estéticos y modos de representación. Son las poéticas de lo real las que apuestan por la inclusión de testimonios presentados de formas muy diversas: proyectados, incorporados en el texto (*verbatim*) o incluso contados por los propios protagonistas. Hay ocasiones en las que estas historias reales conviven con elementos de la ficción y el énfasis en que eso es real, pues el espectador lo sabe, hacen del procedimiento teatro de lo real. También es propia la utilización en escena de objetos reales, que convocan la esencia material de lo real, o la exposición de la voz creadora y su vínculo con el material dramático, el llamado metateatro, que evidencia el vínculo con la realidad pero también deja constancia del trabajo, la investigación y el proceso de componer la pieza. Es, a su vez, considerada una poética de lo real cualquier hibridación que se genere ente intérprete y personaje que resulte explícita para el espectador. Estos recursos son clasificados por Guerrero Llorente y Saura-Clares (2024) en las categorías: «compromiso con la acción», para aquellas obras donde hacen de lo real algo explícito en la acción dramática; «compromiso con la interpretación», para las propuestas donde lo real es relevante porque afecta al intérprete; y «compromiso con el público», cuando lo real es emanado de la relación entre el público y la creación.

Aunque pueda parecerlo, estas poéticas de lo real no implican el fin tajante de la representación y así lo abogan teóricos como Carol Martin (2013), para quien el teatro puede ser mimético: «Theatre of the real can be mimetic and plot driven or not. Mimesis is only one possibility among many now that realism soexists alongside and in combination with many other approaches to representation.» (en Guerrero Llorente y Saura-Clares, 2024:19-20).

Autoras como Guerrero Llorente y Saura-Clares (2024), sin embargo, difieren y creen que lo que caracteriza a este teatro es el deseo de trascender la mimesis para construir la realidad en escena. Esto no supone que las representaciones no puedan presentar momentos miméticos, pero estos deben desear trascender el modo de representación canónico para buscar estrategias mediante las que poder presentar.

En lo que sí coinciden todos los teóricos que han abordado las poéticas de lo real es en que funcionan desde la utilización consciente de procedimientos y estrategias que ponen en relieve la tensión entre lo real y lo mimético. Así lo afirma Carlson (2018):«What distinguishes most recent experimentation is not the experimental approaches themselves, but the much more widespread and self-conscious utilization of them combined with an underminig of the traditional distinctions betweed the real and the representation.».

Se puede, pues, afirmar que el teatro de lo real resignifica el papel del público en el acto escénico además de evidenciar el medio teatral y reflexionar sobre él. Y no solo eso, sino que, mediante la recuperación en parte de las propuestas de testimonios olvidados, presenta lo político, lo personal y lo subjetivo con la decisión de no imponer la ficción como distancia entre el público y los artistas.

## **2.5. VIDEOESCENA**

La interacción entre la videoescena y la escena física en el teatro actual supone todo un reto a la hora de tratar de analizarla. Esto es debido a que existen diversos grados de interacción entre ambos tipos de escena, según la conexión entre lo que sucede en el vídeo y lo que sucede materialmente en el espacio escénico, y los límites en estos niveles pueden resultar complicados de diferenciar.

Diversos autores han tratado de abordarlo para llegar a una primera gran diferenciación entre las propuestas donde encontramos los espectáculos multimedia y los espectáculos intermedia. Los primeros serían aquellos donde la contribución de la videoescena no es vital para el sentido de la propuesta espectacular; mientras que los segundos abarcarían los casos en los que la videoescena

articula y sustenta el sentido dramático de la obra hasta el punto de que el espectáculo no es posible sin ella.

Es Lehmann (2007) quien lleva esta diferenciación un paso más allá:

En este contexto se pueden observar de antemano algunas de las grandes diferencias que introduce el teatro posdramático: o bien los medios audiovisuales encuentran una utilización esporádica que no define fundamentalmente el tipo de teatro (mera utilización de la técnica multimedia); o bien sirven como fuente de inspiración para el teatro, su estética o su forma, sin necesidad de que la técnica multimedia tenga un papel en las realizaciones escénicas; o bien son constitutivos para ciertas formas teatrales. (en Teira Alcaraz, 2025:297)

Resulta especialmente relevante esta concepción de la videoescena como algo constitutivo en la dramaturgia, pues ayuda a diferenciar aquellas propuestas que deberíamos considerar intermediales.

Teira Alcaraz (2025) recoge esta idea para ampliarla afirmando que

habrá intermedialidad cuando el espectáculo teatral incorpore de manera explícita otros medios en la comunicación artística que se entabla durante la realización escénica, y lo haga desde la planificación dramática al punto de que el espectáculo implique una hibridación escena-videoescena en la que la propuesta de sentido del espectáculo se encuentre, como un puente, sostenida a través de ambos medios. Dicho de otro modo, un medio por sí solo no sería capaz de sostener la propuesta de sentido espectacular. (301)

Y es el mismo Teira Alcaraz el que también da un paso más allá proponiendo una clasificación más compleja mediante la que poder medir la proximidad de las propuestas que cuentan con videoescena a la multimedialidad o intermedialidad; sin olvidar que un mismo espectáculo puede contener momentos donde la dramaturgia de la videoescena se sitúe en distintos puntos del espectro entre ambos términos.

Así pues, el criterio para esta clasificación atiende a la función dramática de la videoescena, más allá de las cuestiones técnicas que la rodean. Para la distinción entre las distintas categorías se tienen en cuenta cuestiones como el tipo de imagen (apropiada, propia, pregrabada o a tiempo real), la temporalidad (propia de la videoescena, compartida con la escena o alternada) o la interacción (si hay diálogo directo con los actantes) entre otros criterios.



### 3. EL PROCESO CREATIVO

El desencadenante de este proceso creativo es la convocatoria del «II Concurso Residencias de Investigación en Artes Escénicas Petricor 2024» realizada por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert de Alicante<sup>12</sup>. Esta iniciativa tiene como objetivo facilitar la investigación de los profesionales de las artes escénicas de la provincia de Alicante y para ello se ofrece una residencia artística de quince días en un entorno natural donde los creadores puedan dedicarse plenamente a la investigación-creación artística, junto con una cuantía monetaria para cubrir dicho proceso.

En el caso de la segunda edición, este espacio fue la Casa Rural del Xorret de Catí patrimonio natural integrado en el Área de Medio Ambiente y Residuos Sólidos de la Diputación de Alicante, situado en el municipio de Castalla. En cuanto al proyecto a presentar, la IAC menciona que:

El marco temático de la convocatoria y, por tanto, de los proyectos de investigación que se presenten, está vinculado a cuestiones relacionadas con la protección y valorización del medio ambiente y del patrimonio histórico-artístico y antropológico de la provincia de Alicante, en los términos y objetivos planteados en la Agenda 2030 para el desarrollo sostenible. También se tendrán en cuenta aquellos aspectos particulares que ahonden en la etnografía o en los valores naturales del entorno.

Como también es necesario para poder optar a la residencia que el equipo, formado por seis personas, resulte multidisciplinar. Cinco de los integrantes deben proceder de cualquier disciplina escénica pero el sexto integrante debe proceder de otro ámbito diferente al de las artes escénicas (un biólogo, un cámara, un artista plástico, un historiador, etc.).

Así pues, es ante esta convocatoria que Eugeni Mataix e Iratxe Arrizabalo, fundadores y directores de la compañía Quilombo Teatro, reúnen a tres creadoras y un historiador para formar equipo y presentar los lavaderos públicos como punto de partida de la investigación escénica. Antes de entrar en la creación del proyecto se ha de conocer a los integrantes del equipo, pues su procedencia resulta clave para entender las decisiones artísticas que se tomaron durante el proceso y la obra resulta totalmente inseparable de esta.

---

<sup>12</sup> A partir de ahora, IAC

La dirección de la obra corre a cargo de Eugeni Mataix<sup>13</sup> e Iratxe Arrizábalo<sup>14</sup> y son ellos quienes nos convocan a Clara Toledo<sup>15</sup>, a Miriam Herrero<sup>16</sup> y a mí, Rebeca Mollà<sup>17</sup>, para unirnos al proyecto como creadoras e intérpretes. El profesional externo a las artes escénicas que nos ha acompañado (y sigue haciéndolo) durante la totalidad del proyecto es Juanjo Mataix<sup>18</sup>.

Una vez presentados todos los miembros del equipo que optamos a la convocatoria, debo aclarar que, pese a que ahora pueda encasillar esta investigación en la «investigación-creación», la realidad es que se siguió un proceso orgánico de necesidad de conocimiento que nos fue invadiendo conforme avanzábamos en nuestra tarea. Ahora, si trato de analizar y racionalizar las decisiones tomadas y el transcurso de la creación, debo decir que Haseman (2006) no se equivoca al afirmar que «many practice-led researchers do not commence a research project with a sense of “a problem”. Indeed they may be led by what is best described as “an enthusiasm of practice”». Porque si algo nos unió y nos movió desde un primer momento, fue el teatro. Y, concretamente, un teatro que hablara de nuestra historia, pero aún no sabíamos cómo.

---

<sup>13</sup> Graduado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, cuenta con el máster en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad Complutense de Madrid y actualmente prepara la tesis para ser Doctor en Artes Escénicas por la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. Paralelamente se ha formado en interpretación, mediación cultural, ha investigado sobre la didáctica del teatro y ha trabajado como ayudante de dirección en la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Teatro Español.

<sup>14</sup> Graduada en Pedagogía de las Artes Visuales y Danza, en la especialidad de teatro físico en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, tiene el máster en Teatro y Artes Escénicas en la Universidad Complutense de Madrid y es doctoranda en Artes en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, donde investiga sobre el teatro del exilio. Mientras tanto, se ha formado profesionalmente en actuación, dirección y dramaturgia en diferentes escuelas entre Madrid y Buenos Aires y ha trabajado como asistente artística en el Teatro Español

<sup>15</sup> Graduada en Artes Visuales y Danza con mención en Teatro Físico y del Movimiento por la Universidad Rey Juan Carlos. Ha participado en numerosos proyectos teatrales en Madrid y también en Ibi, su pueblo natal, como actriz, directora y ayudante de producción y baila regularmente en el grupo de danzas populares. Actualmente está cursando el máster en Gestión de Espacios Culturales y Artísticos de la Universidad Europea Miguel de Cervantes para continuar su conocimiento en la línea artística.

<sup>16</sup> Miriam es graduada en Literaturas Comparadas en la Universidad de Granada, donde también empezó a formarse en teatro. También ha cursado el máster en Teatro y Artes Escénicas de la Universidad Complutense y el máster de profesorado con la especialidad en Lengua Castellana y Literatura en la Universidad de Alicante.

<sup>17</sup> Graduada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València con especialización en Dirección Cinematográfica por la escuela Septima Ars. Ha participado en proyectos artísticos desarrollando los puestos de dirección, ayudantía, guionista, continuidad y dirección artística pero donde más me he desarrollado es en el campo de la producción, tanto audiovisual como teatral, en productoras como Nakamura Films y centros como Nave 10 Matadero. Se ha formado como actriz con la maestra Heidi Steinhart y actualmente está cursando el máster en Teatro y Artes Escénicas de la Universidad Complutense, a la vez que un curso de escritura creativa.

<sup>18</sup> Licenciado en Historia y Máster en Arqueología Profesional por la Universidad de Alicante. Durante su carrera profesional ha trabajado en la Unidad de Colecciones y Excavaciones del Museo Arqueológico de Alicante y ha formado parte del Área de Prehistoria de la Universidad de Alicante como Personal Docente Investigador.

### **3.1. UN COMPENDIO DE VOCES E INTERESES**

#### **3.1.1. TRABAJO PREVIO A LA RESIDENCIA**

Nos reunimos antes incluso de la resolución de la convocatoria que nos permitiría poder llevar a cabo el proyecto, pues las actrices ni siquiera nos conocíamos entre nosotras. Fue en esta primera toma de contacto que definimos un calendario sobre el que poder trabajar antes de la posible residencia; nos reuniríamos cada 10 días, dejando la última semana previa a la residencia como momento en el que focalizarnos antes del «retiro». También definimos los roles que cada uno desempeñaríamos según nuestra formación y nuestros intereses: Eugeni se centraría en el espacio sonoro, pues es músico; Clara podría investigar el vestuario, debido a que el mundo de la indumentaria de la época está ligado a la indumentaria de las danzas populares; Miriam podría conseguir utilería de su familia; y yo me encargaría de las cuestiones logísticas audiovisuales y de la comunicación de la obra, vía redes sociales. Todos nos comprometimos a tener una comunicación fluida y constante para así ser coherentes entre nosotros. Además, también comentamos algunas necesidades para tener en cuenta y pensamos en personas de nuestro entorno que podrían ayudarnos con esas cuestiones, para así ampliar aún más el equipo creativo.

Una vez resueltas las cuestiones logísticas, Iratxe y Eugeni nos contaron su forma de trabajar, el método con el que trataríamos de armar la obra. Ellos proponían que cada uno de nosotros elaborara una lista con imágenes, sensaciones, sonidos, películas, textos... En definitiva, cualquier elemento que asociáramos a los lavaderos. Todas esas cosas se convertirían después en tarjetas que colgaríamos en un corcho y que trataríamos de unir entre ellas para crear en escena. Ya en esa reunión aparecieron algunas ideas interesantes, como es el caso de incluir la danza en la obra, y se habló de la importancia de lo sensorial en la obra.

Finalizamos la reunión determinando que «La idea es llegar el uno de octubre con todo el material recopilado para en la residencia dedicarnos a crear. Toda la parte de investigación se hace ahora. A toda esta investigación la hemos denominado “mundo”. En la residencia nos ocuparemos de generar un “dispositivo”.» (Acta Reunión I. 21.7.24). De cara a la siguiente reunión se plantearon las siguientes cuestiones:

- EQUIPO INTERNO. ¿En qué equipo puedo aportar más? ¿Qué se hacer? ¿Qué tengo especialmente ganas de hacer en este proyecto?

- EQUIPO EXTERNO. ¿Qué contactos tengo que puedan aportar al proyecto? Gente para entrevistas, contactos vinculados al mundo de los lavaderos...
- MATERIAL TÉCNICO. ¿Qué tengo que pueda servir para el proyecto? Cámaras de fotos, cámaras de vídeo, micrófonos, vestuario, telas, pintura, barreños...
- MATERIAL DRAMATÚRGICO. Traer una inspiración sonora que para mí se vincule con el mundo de los lavaderos. Traer un material textual ya sea propio, poético, teatral... Traer una imagen pictórica. Puede ser una foto, un cuadro, un vídeo...

Ya en esta primera reunión se entrevén características que apuntaba con anterioridad al presentar la creación colectiva y que se mantienen en la totalidad del proceso: implicación del grupo teatral al completo en la creación, combinación de roles tradicionalmente separados o proceso de construcción dramática compartido sin un texto previo.

En la segunda reunión previa a la -ya confirmada- residencia comentamos las cuatro cuestiones anteriores y decidimos que crearíamos una dirección de mail a cuyo drive subiríamos todas las referencias que tuviéramos para crear el «mundo» sobre el que trabajar. Algunas de las ideas escénicas que aparecieron fueron la utilización de música en directo, la posibilidad de plantear una escenografía con ropa tendida y jugar con las sombras que esta genera y la necesidad de incluir el valenciano en el montaje, pese a que Iratxe y Miriam no lo hablan.

Algunas de las cuestiones más temáticas que se abordaron fueron: la posibilidad de incluir procesos relativamente externos como el hacer jabón, la necesidad de conocer los lavaderos que se conservan en la provincia y en qué estado, el porqué de la no conservación y sus responsables, el estudio de las *rondalles*<sup>19</sup> de Enric Valor en busca de aquellas que se sitúan en el lavadero y la importancia de lo femenino estos lugares así como la necesidad de reflejar la dureza del lavar y la clase social de las mujeres que lo hacen.

Fue en esta reunión que se fijaron las entrevistas que respaldarían la investigación. Conseguimos organizar cinco entrevistas con expertos muy diversos. La primera con Maria José Martínez, directora del archivo municipal de Ibi, que se entusiasmó encarecidamente con el proyecto uniéndose al equipo sin dudar e incluso acudiendo posteriormente a la residencia para asesorarnos en relación con una de las escenas. En cuanto al folklore, contamos con la presencia de tres expertos

---

<sup>19</sup> *Rondalla* es utilizada en valenciano para hablar de un cuento popular de tradición oral; un sinónimo de fábula. En la literatura valenciana, concretamente, está estrechamente unida con la producción textual del escritor Enric Valor, natural de Castalla, que se dedicó a recoger aquellas *rondalles* que se contaban en los pueblos, preservando y transmitiendo así la cultura oral valenciana y el folclore local.

locales: «Sarri», Joan Antoni y «Charly», con los que hablamos de la conservación del patrimonio, las vestimentas, los cantos y las costumbres en torno al lavadero. Finalmente, queríamos hablar con mujeres mayores que fueran un testimonio directo y nos contaran cómo eran los lavaderos y qué cosas ocurrían allí. Tuvimos la inmensa suerte de poder contar con Milagros, Pepi, Isabel y Milagros y sus nietas Soledad, Aroa, Soledad y Silvia, con quienes organizamos una suerte de mesa redonda<sup>20</sup>. Con ellas hablamos, además, de la visión desde el ahora de los lavaderos, de los cambios sociales desde entonces y de muchas anécdotas que tenían. Todas estas entrevistas se realizaron antes del período destinado a la residencia artística.

Es en esta segunda reunión y la realización de las posteriores entrevistas que se entrevén procedimientos de creación que asociamos al teatro documento como la utilización de testimonios o el dirigir la mirada a aquellos sectores que han escapado del foco, como es el caso de las mujeres y su realidad. Desde el comienzo del proyecto nos mueve el deseo de dar voz a aquellas relegadas al espacio doméstico, a aquellas que se les negó su estatus político. Es por esta vocación hacia visibilizar lo no-contado que puedo relacionar también esta obra con el teatro político<sup>21</sup>. Antes si quiera del propio proceso de creación, ya durante la investigación, se entreveían formas de trabajo y detalles que posteriormente han sostenido la obra.

### **3.1.2. DURANTE LA RESIDENCIA<sup>22</sup>**

Una vez acabado el trabajo investigativo al uso en la fase previa a la residencia, comenzamos con el trabajo de selección y creación artística. Para ello, seguimos el método de las tarjetas y cada uno propusimos distintos materiales para a partir de ellos investigar escénicamente mediante improvisaciones. Las distintas tarjetas se ordenaron atendiendo a seis categorías distintas:

- «Referencias textuales y sonoras» para los distintos textos y canciones.
- «Audiovisual» para todas aquellas ideas que implicaban videos, videoescena, sonido...
- «Cuerpo y movimiento» para las tarjetas que implicaban baile o movimientos concretos.

---

<sup>20</sup> Esta «entrevista» denota complicidad porque, además de ser más informal que las demás y de la relación nieta-abuela que une a las participantes, todas las nietas somos amigas y las abuelas se conocían con anterioridad. Es una entrevista que expresa tanta ternura que ha acabado teniendo un hueco muy especial en la obra.

<sup>21</sup> La realidad es que el teatro documento, por su naturaleza y su finalidad, es considerado una forma de teatro político.

<sup>22</sup> A partir de este momento se comienza a hablar de escenas concretas y su creación por lo que se recomienda la lectura del libreto de la obra ubicado en el 8.1 para un mayor entendimiento.

- «Estructura» para aquellas temáticas o momentos que queríamos incluir pero había que buscar cómo y en qué momento de la obra.
- «Ensayo» para aquellas ideas más concretas que estaban casi ya listas para probar.
- «Magia» para el componente más oral de la obra: mitos, tradiciones, folclore...



Figura 2. Primer día de residencia. Analógica del corcho con las tarjetas.

Esta forma de trabajo, además de ser la utilizada por nosotros, sin ser conscientes de ello, ha sido avalada por investigadores de la didáctica del teatro como Grajales Acevedo (2013:171-172) quien propone esta forma de creación colectiva:

Para realizar la creación colectiva se parte del interés del grupo. El proceso inicia con la investigación o trabajo de mesa, después sigue la conformación de grupos de trabajo que responden a los intereses particulares; los grupos trabajan coordinados por el director que asesora y estimula la creación y la investigación. Una vez estudiado el tema y seleccionados los conflictos, se entra en la etapa de improvisaciones, estas nacen de las asociaciones que hacen del tema los actores-investigadores, quienes son los creadores del discurso al crear imágenes que se acercan al tema. De las improvisaciones se obtienen los núcleos temáticos que dan inicio al montaje de la obra. Se empiezan a crear las líneas temáticas y el argumento. El texto se escribe a partir de las situaciones creadas por los actores buscando coherencia en la trama y cumplir con el objetivo de transformar la realidad mediante la búsqueda de la estética.

Este desarrollo del proceso creativo que propone Grajales Acevedo se puede resumir en etapas: investigación, improvisación, escritura colectiva, desarrollo de escenas, revisión conjunta y puesta en escena. Y analizándolo en perspectiva, así se desarrolló el proceso de creación. Durante los quince días de residencia fuimos uniendo tarjetas para improvisar sobre estas y ver cómo eso funcionaba. Algunas casaron desde el primer momento, otras fueron ensayo-error, otras cuestiones fueron apareciendo durante esos quince días y se fueron añadiendo al corcho y muchas evolucionaron hasta lo que ha resultado ser la obra<sup>23</sup>.

A su vez, este procedimiento concuerda con la idea de Guini que mencionaba con anterioridad sobre los distintos materiales que resultan estímulo para iniciar un proceso de improvisación y con la incorporación de los distintos intereses, preocupaciones y experiencias del equipo, lo que genera una obra vinculada a los creadores<sup>24</sup>.

Además de estas improvisaciones, durante los días de la residencia vimos repetidas veces las entrevistas que realizamos, así como vídeos que Juanjo encontró sobre el procedimiento de lavar, los utensilios que se utilizaban, formas de blanquear la ropa, etc. Eso nos permitió añadir acciones reales y cortes sonoros en bucle a algunas de las improvisaciones. Además, también organizamos una charla informativa junto a María José que nos resolvió el procedimiento institucional para la conservación de bienes patrimoniales, y esto a su vez ha permitido una estructuración de una de las escenas.

De esta combinación de creación colectiva y teatro documento nacen gran parte de las escenas<sup>25</sup> de la obra. Pero primero debo explicar brevemente lo que ocurre en las distintas escenas, que están clasificadas en cinco grupos<sup>26</sup>:

- «**Arrugas**» para las escenas situadas en el lavadero cuando este ejercía su funcionalidad. Este grupo incluiría las escenas:
  - «Lavanderas». Escena en la que cuatro mujeres están en el lavadero y cuentan intimidades. Se menciona que una de ellas, Consuelo, no se quiere casar.

---

<sup>23</sup> Las diferentes combinaciones se pueden ver de forma esquemática en el anexo 8.3 que recoge de forma esquemática el trabajo de los distintos quince días de residencia y algunas de las combinaciones realizadas.

<sup>24</sup> Esto también se ve reforzado por la inclusión de poéticas de lo real, que se tratará en el punto 3.3.

<sup>25</sup> La terminología que se utilizará para denominar las escenas es la utilizada por el equipo para la diferenciación de estas y es la que se encuentra en documentos como la escaleta de la obra o el libreto.

<sup>26</sup> La división de escenas en grupos temáticos es una elaboración propia para poder clasificarlas según su línea temporal, finalidad y/o naturaleza.

- «La novia». Consuelo tiende la ropa y baila con su amado pero la ensoñación se detiene y se da paso a la preparación de su boda no deseada.
- «**Ficciónar lo político**» para las escenas en las que tratamos la nula protección de los lavaderos por las fuerzas políticas locales, con escenas como:
  - «Políticos». Tres políticos locales y una concejala nueva discuten acerca de si mantener el lavadero del pueblo.
  - «Patri Moni». La concejala trata de movilizar a la ciudadanía para conseguir preservar el lavadero.
- «**Poética de la recuperación**» con escenas en las que desde el ahora pretendemos homenajear y recuperar estos espacios; como son
  - «Inicio lavandera». Una mujer lava ropa. Esta escena está contemplada a modo de prelude de la obra, en espectáculos al aire libre, la mujer sube al escenario desde el propio lavadero del lugar.
  - «Agua». Secuencia coreográfica para plasmar el trabajo de lavar.
  - «*Rondalla*». Ficción sonora de la *rondalla* «*I queixalets també*»<sup>27</sup> de Enric Valor.
  - «Sábana». Dos mujeres extienden una sábana donde se proyectan fotos de mujeres en el lavadero. La mueven hacia el público.
  - «131. Mani final». Actuación en directo de la canción original de la obra “Safaretjos”<sup>28</sup> a modo de manifestación.
- «**Lo propio**» para las escenas centradas en nuestra experiencia como creadores.
  - «Lo propio 1». Hablamos del origen de la obra y de por quienes la hacemos.
  - «Lo propio 2». Hablamos de nuestra relación con el mundo del lavado de la ropa y de la técnica del *collage*, presente en la totalidad de la obra.
- «**Videos**» para los distintos insertos audiovisuales en la obra.
  - «Solidaridad». Los entrevistados cuentan qué ocurría en los lavaderos.

---

<sup>27</sup> La traducción sería «Y colmillitos también». Es una fábula que trata de explicar por qué no se debe ir a lavar ropa de noche.

<sup>28</sup> Canción original escrita por Levu D Fierro y Edu K inspirándose en las escenas de la obra y con la participación del equipo. [https://youtu.be/L3Y8GgL\\_7CA?si=xyMtFtep\\_ix8s1b6](https://youtu.be/L3Y8GgL_7CA?si=xyMtFtep_ix8s1b6)

- «Mini docu abuelitas». Mesa redonda en forma de bingo donde abuelas y nietas contestan a preguntas acerca de los lavaderos.
- «Lavadoras». Anuncios de época que dejan entrever la desaparición de la función del lavadero (para algunos).
- «Memoria». Los entrevistados hablan de la necesidad de preservar el patrimonio.

<b>LEYENDA</b>
<b>POÉTICA DE LA RECUPERACIÓN</b>
<b>LO PROPIO</b>
<b>VÍDEO</b>
<b>ARRUGAS</b>
<b>FICCIONAR LO POLÍTICO</b>

*Figura 3. Código de colores para la clasificación de escenas.*

Gran parte de estas escenas son fruto de la mezcla de la creación colectiva con los documentos y la información recabada en la investigación pre-residencia. Las escenas que clasifíco como «Arrugas», «Lavanderas» y «La novia», nacen de la mezcla de anécdotas reales de la entrevista con las abuelas y nietas junto ficción y distintos materiales textuales y sonoros. En la primera de ellas, se entremezcla lo que estas mujeres nos contaron que se hacía

allí, incluso alguna anécdota personal, junto a una versión de «Yo no necesito de mucho» de Laura Itandehui y el poema de «Los nadies» de Eduardo Galeano transformado a «Las nadies». La segunda de ellas, que sigue a una de las mujeres del lavadero, combina danzas tradicionales de la zona de alicante con «Loca» de Silvia Pérez Cruz y poemas de Rosalía de Castro, «Adiós ríos» y Alejandra Pizarnik, «Soy mujer» y «El despertar». Este eclecticismo es consecuencia directa de la creación colectiva, la naturaleza de los creadores y el método de trabajo seguido. Además, esta inclusión de materiales no típicos de la época a representar a su vez rompe con la ficción, una suerte de distanciamiento brechtiano, para hacer al público consciente de la gravedad de la naturalización de las situaciones.

También son resultado de la utilización de documentos reales las escenas pertenecientes a la categoría «Ficciónar lo político», cuyas escenas son herederas directas de reuniones municipales televisadas, las frustraciones de los expertos entrevistados, procedimientos institucionales y casos reales de pueblos cercanos a la zona de la residencia. Es con toda esta información que partimos a improvisar y muchas de las situaciones que se presentan, por delirantes que puedan llegar a parecer, son fruto directo de la realidad.

Aun así, debo mencionar que una parte del contenido de las escenas de estos dos grupos es ficción; y esto me lleva a relacionarlas con el teatro documento contemporáneo o nuevo teatro documento. Como también es característico de este la presentación del material de archivo de forma directa, como es el caso de los «Vídeos», o la inclinación al metateatro con la inclusión de la experiencia del artista-investigador, que trataré más adelante.

Debo destacar la inclinación de la obra, así como también sucede en otros procesos de creación colectiva, hacia el folclore y lo popular; presente desde la *rondalla* hasta las danzas populares pasando por el mito del fantasma que se explicita en «Lavanderas» y que retomaré con más detenimiento en otro de los apartados. A su vez, esta recuperación de la oralidad y las costumbres está también unida a la idea de Vélez (2016:120) que mencionaba acerca de que el teatro documento recupera el sentido del origen del teatro en sí, creando una experiencia compartida y un sentimiento de comunidad.

Finalmente, no puedo no mencionar que estas metodologías de trabajo, tanto la creación colectiva como el teatro documento, son formas de trabajar complejas en cuanto a su logística. Solo es posible hacer teatro documento con acceso a abundante archivo, al igual que para crear colectivamente una pieza es necesaria la escucha activa, la capacidad de mediación y la toma de decisiones por consenso. Aun así, las ventajas son mayores, pudiendo conseguir gracias a estas estrategias de trabajo un resultado rico en matices que ofrece múltiples perspectivas y que permite abordar temáticas sociales y políticas desde una perspectiva cercana y vivencial que propicia la conexión directa para con el público. Y *Safaretjos* es la prueba de ello.

### **3.2. LO AUDIOVISUAL COMO ELEMENTO VERTEBRADOR**

Desde casi antes de comenzar el propio proceso de creación, mientras realizábamos las entrevistas, sabíamos que había cosas que no contaríamos mejor que los propios entrevistados. Por eso, desde un primer momento decidimos que debería haber insertos audiovisuales durante la obra que dieran voz a todas estas personas que sabían tanto y que no podían (o querían) subir a un escenario a contarlo. Es por eso por lo que puedo decir que desde un primer momento la obra se concibió como una creación donde la relación escena-videoscena era cercana a la yuxtaposición, con medios en este caso alternantes. Es decir, la escena y la videoscena no dependen necesariamente la una de la otra, pero contribuyen a la generación de relaciones más o menos comprometidas entre ambas.

Con el avance del proceso, comenzaron a aflorar ideas más cercanas a la intermedialidad y a la inclusión de la videoescena en la propia escena, que no de manera alternante. Y es que, días antes de entrar en la residencia, varios de nosotros tuvimos la suerte de poder ver *This Is Not an Embassy (Made in Taiwan)* del creador alemán Stefan Kaegi en el CDN y hubo algunas imágenes que se nos quedaron impregnadas y sin las cuales la obra no sería lo que es hoy día.

Así pues, se encuentra en ambas escenas de «Lo propio» lo que Teira Alcaraz denomina «interacción», es decir, momentos en los que la acción escénica y la videoescena se afectan mutuamente. Y es que en ambas escenas se realiza una grabación en directo que se proyecta en la pantalla del escenario y gracias a la cual el público puede ver lo que una de las actrices manipula en escena. En la primera de ellas, «Lo propio 1» mientras Iratxe relata el comienzo del proyecto, yo misma realizo un collage en directo con imágenes relacionadas con la narración que es grabado por Clara y proyectado tras nosotras. Esta interacción hace que la videoescena dependa directamente de la escena, pues es extraída de ella y, aunque no contribuya a la acción escénica directamente, altera la percepción del público que la recibe. Al ser imágenes en directo, si la realización escénica varía, la videoescena también lo hace y a la vez son insustituibles pues privan de una parte significativa del sentido del espectáculo, ya que el público no sería capaz de ver la manipulación de la actriz y por tanto se perdería el sentido que tiene el *collage* en la totalidad de la obra.

En la segunda de las escenas de «Lo propio», se repite el procedimiento. En este caso yo relato mi relación con el lavado de ropa antes del proyecto y menciono la importancia del *collage* para el sentido de la obra, a la vez que Iratxe graba los distintos *collages* reales que hicimos durante la propia residencia. Así pues, si viéramos privada a la primera de las escenas de la videoescena esta segunda escena perdería casi totalmente el sentido; por lo que la interacción resulta clave, dramáticamente hablando, para la comprensión de la obra.

Otro de los momentos clave donde la videoescena es totalmente insustituible es la escena «Sábana». Esta escena está pensada para que el único soporte de proyección sea la sábana que dos de las actrices movemos, de forma que las imágenes de archivo proyectadas sobre esta parecen ser lanzadas al público. Esta escena nace de la necesidad de hacer al espectador partícipe de la problemática existente y hacerle consciente de las cosas que se han vivido allí y que quedan en el olvido si estos espacios no se preservan. Y está pensada para evocar una atmósfera de desesperación con la mezcla de fotografías, música y la actuación de las actrices. La videoescena, por su parte, es

insustituible para la recepción y por lo tanto sería una utilización de esta que se categoriza en hibridación (Teira Alcaraz) de los medios, categoría asociada por excelencia a la intermedialidad.

Podría, pues, afirmar que, con el avance del proceso de creación, la obra se ha ido acercando más a la intermedialidad de lo que en un principio se pretendía. Esto es muy posible que sea consecuencia de la formación de varios de los creadores, de sus inquietudes y del teatro que acostumbran a consumir. Y, por lo tanto, es, a su vez, fruto de la creación colectiva.

### **3.3. LA EXPERIENCIA DE LOS CREADORES INMERSA EN LA OBRA**

Cuando comenzamos el proyecto, ni siquiera nosotros conocíamos la palabra «safareig» (lavadero) y casi aún menos todo lo que allí ocurría. Es gracias a la investigación que nuestra perspectiva sobre estos cambió. Este cambio del desconocimiento al conocimiento era justo lo que queríamos que le ocurriera al público. Así pues ¿Por qué no contarles que eso mismo nos había pasado a nosotros?

Ya en la investigación hicimos dinámicas en las que debíamos contestar una pregunta en un minuto. ¿Qué te genera escuchar la palabra *Safaretjos*? ¿En quién piensas mientras hacemos este proyecto? ¿Ha cambiado tu percepción de los lavaderos desde que estás en este proyecto? ¿Por qué crees que es importante ocuparse de la memoria de nuestros antepasados? Estas cuestiones guiaron de alguna forma nuestro proceso de indagación.

No es de extrañar que estas dinámicas de preguntarnos entre nosotros cuestiones del proceso siguieran ocurriendo durante la experimentación y que acabaran incluidas en la obra. Sin embargo, aunque en un principio iba a tratarse de una performance donde en cada función las preguntas y la actriz serían distintos, finalmente decidimos optar por redactar lo que queríamos incluir del proceso. Esta decisión se debe a que en muchas de las dinámicas acabamos por ser repetitivas a la hora de explicarnos, las preguntas ya no nos cogían por sorpresa y a la vez creímos necesario elegir las palabras exactas que queríamos que definieran nuestro proceso.

Así pues, al optar por un texto cerrado vimos la conexión directa con el collage y la videoescena para dar imagen a lo que explicábamos y de ese cambio de parecer nacieron las escenas que conforman «Lo propio». Creímos necesario contar nuestra evolución en relación con los lavaderos porque esta narración permite establecer un vínculo con la evolución del desconocimiento al conocimiento que el público experimenta con la obra. Y esto busca instaurar en el público la necesidad de participar en la búsqueda de una solución al conflicto tratado.

A su vez, presentar el proceso en escena deja constancia del trabajo, de la investigación y la composición de la pieza. Exponer las voces creadoras y nuestro vínculo con el material dramático también forma parte de la metodología de la investigación-creación, como bien explica Rolando Reaño (en Guerrero Llorente y Saura-Clares):

Esta intención de presentar en escena al creador como parte del proceso es signo de otra de las prácticas que se asume en la creación: la investigación-creación, que se puede reconocer como un proceso de indagación que parte de un acto de creación en la que el objeto estudiado es la propia forma de concebir la obra de arte. El sujeto que investiga lo hace para la misma creación, donde se muestran los resultados y para la cual es parte (...) La consecuencia de vivir estos procesos es que en el resultado escénico se presenta de forma evidente el proceso de investigación teórica y práctica. (...) [Se muestra] la investigación que es parte del proceso creativo. (2024:84-85)

Pero estas escenas no son las únicas que incorporan poéticas de lo real en ellas. Y es que, los insertos audiovisuales, los testimonios proyectados, también forman parte de la realidad; lo único que cambia es la forma en la que esta se introduce en la escena. Estas historias reales tienen detalles que después son mencionados en la ficción y esto, que resulta explícito para el espectador, es a su vez un procedimiento del teatro de lo real. Ejemplo de esto es una anécdota mencionada por Isabel en el inserto audiovisual «Mini docu abuelitas» que es mencionada directamente en «Lavanderas» incluso siendo la propia Isabel mencionada por uno de los personajes. Como también resultaría un procedimiento de lo real que los cuatro personajes de esa misma escena porten los nombres de las abuelas de las actrices, que han sido conocidos por el público en «Lo propio 1».

### **3.4. LA DRAMATURGIA DEFINITIVA, ESTRUCTURA DE LA OBRA**

#### **3.4.1. BUSCANDO UN SENTIDO**

Ahora que ya he abordado el proceso y la forma en la que las escenas fueron creadas, puedo centrarme en lo que llamaré «la dramaturgia definitiva». Si la creación de las escenas fue un *collage* en el que se utilizaron para ello materiales de todo tipo, la dramaturgia sería una suerte de *patchwork*. Esta técnica de costura consiste en unir diferentes piezas de tela, a menudo de distintos colores y patrones, para crear un diseño más grande; y es exactamente el mismo procedimiento que se tuvo a la hora de crear la dramaturgia de *Safaterjos*.

Teníamos distintas escenas, «retales», muy distintos entre sí que requerían de una ordenación concienzuda con el fin de que la totalidad tuviera un sentido y atendiera a lo que nosotros

queríamos contar, a nuestro núcleo de convicción dramático<sup>29</sup> (Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021) que no era otro que la necesidad de la recuperación de la memoria, aunque de eso hablaremos más adelante.

A diferencia de los procesos de creación convencionales, que parten de un texto y buscan la escenificación de este, nuestro proceso partía de la escena, de la improvisación y la construcción de esta, hacia la dramaturgia, y por lo tanto el proceso dramático ha sido el inverso a lo que se acostumbra. Podríamos incluso hablar de una especie de «dramaturgia del cuerpo», donde el texto no es lo primordial y de hecho viene dado por la partitura que marca la narración corporal de los hechos. Ejemplo de ello es el hecho de que haya momentos que ni siquiera incorporen el habla a la escena, como es el caso de «Agua», «La novia» o «Sábana».

Para el proceso de disposición de escenas fue clave la inclusión de vídeos, ya que por cuestiones rítmicas estos tenían que estar dispersos en la totalidad de la obra; como también fueron clave las distintas realidades (y por consiguiente temporalidades) de cada uno de los grupos de escenas. Si tenemos en cuenta que los vídeos «Solidaridad» y «Memoria» parten de la clasificación de la información recabada en las entrevistas a los expertos en «lo que allí ocurría» y «la necesidad de preservarlo», la ubicación de estos parecía bastante clara. Elegimos, pues, «Solidaridad» para que fuese el primer vídeo de la obra, al presentar experiencias cargadas de ternura, y «Memoria» como un «alegato final» que cerrara la obra por su mención directa a la necesidad de actuar y preservar la memoria. Una vez ubicados estos dos vídeos, pensamos que «Mini Docu Abuelitas» y «Lavadoras» conectaban entre ellos al haber en el primero de ellos dos generaciones distintas que concebían el lavado de ropa de forma distinta por la llegada de la lavadora. Además, Isabel en la mesa redonda menciona el hecho de que «tenía amigas que no iban a lavar al lavadero», lo cual implica un componente de clase que fue la motivación que nos llevó a incluir los comerciales de época de las lavadoras, por lo que estos vídeos se situarían juntos en medio de los dos anteriores.

El comienzo de la obra, casi desde el primer día, estaba de alguna forma unido a la canción *Agua* de Bomba Estéreo, pues Iratxe tenía una imagen muy concreta con esta canción que evolucionó en lo que finalmente ha sido esa escena. Además, la secuencia coreográfica que se representa en ella, ya cuando tuvimos que dar orden a nuestros «retales», nos parecía una forma muy acertada de adentrar al espectador en el lugar que daba nombre y sentido a la obra.

---

<sup>29</sup> A partir de ahora NCD.

El final, durante gran parte del proceso creímos que sería «Sábana» por su impacto y su componente simbólico de pasar el testigo al público. Pero todo cambió cuando llegó a nuestro conocimiento el talento del colectivo de rap 131 y la predisposición de dos de sus integrantes, Juan Antonio Blanco (conocido como Bubaloops) y Eduardo Cintas (Edu K) para con nuestro proyecto. Lo que empezó como un interés mutuo y algunos pases de muestra de algunas escenas derivó en una canción original para la obra con un fuerte componente combativo que no tenía sentido en ningún lugar que no fuese el clímax final de la obra. Cuando, además, planteamos que ellos acudieran a cantarla en directo y organizar una especie de manifestación a golpe de música, no cabía lugar a duda.

Con esta estructura de base, un comienzo y un final y la distribución de los vídeos, comenzamos a buscar relaciones entre lo que habíamos ubicado y las distintas escenas que habíamos montado. Como nosotros al principio, el público probablemente no conocería la palabra que da nombre a la obra, por lo que ubicamos tras «Agua» y junto a un título proyectado (algo más propio del mundo audiovisual e inusual en teatro) un audio de Juanjo en el que se explicaba la etimología de la palabra. Tras ese audio, creímos que era conveniente ubicar la escena de «Lo propio 1», pues en ella se habla de cómo nació la obra y se del hecho de que fue el propio Juanjo el precursor de la idea de hablar de los lavaderos. Así pues, ya teníamos tres momentos clave unidos temáticamente.

Al pensar en «Solidaridad», su relación más obvia era con «Lavanderas», pues en esta escena mostrábamos de alguna forma aquellas anécdotas de las que se habla en el vídeo. Lo mismo ocurrió al pensar en «Lavadoras» con «Lo propio 2», donde se habla del cambio de mentalidad en nosotros acerca del lavado de ropa tras nuestra implicación en el proyecto en relación. Ocurría también algo similar con «Memoria», que creíamos que tenía la fuerza suficiente para conectar con la actuación en directo que cerraba la obra.

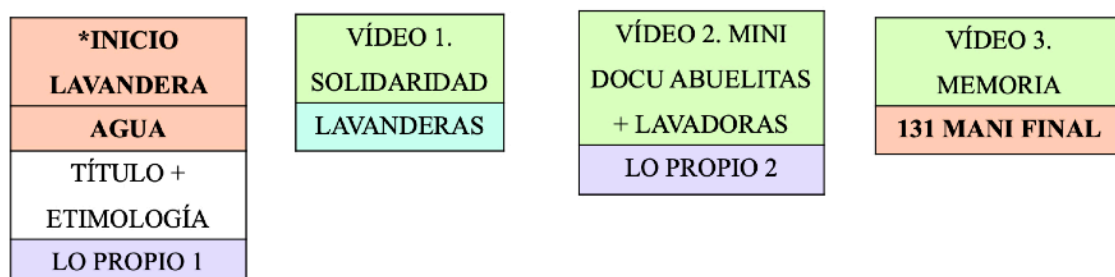


Figura 4. Primeras relaciones temáticas para la estructura.

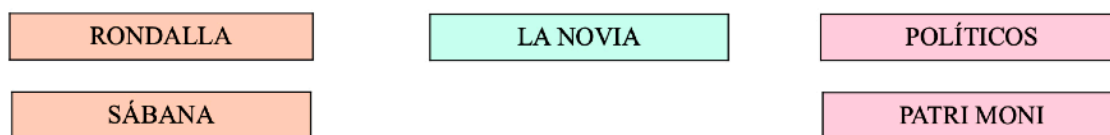


Figura 5. Escenas pendientes de ubicar tras las primeras relaciones temáticas para la estructura.

Así pues, aún quedaban escenas por ubicar que debían servir también de nexo entre estos ya cuatro bloques diferenciados y que formaban parte de tres «niveles de representación»<sup>30</sup> o grupos distintos. Es entonces cuando nos damos cuenta de que al menos con las escenas pertenecientes a «Ficcional lo político» y «Arrugas» queríamos que hubiera otras escenas de por medio que nos permitieran así recuperar a los personajes en el momento adecuado. Como «Patri Moni» solo tiene sentido tras «Políticos» y además tiene el componente revolucionario y de organización ciudadana que queríamos para el final, decidimos ubicar esta escena antes de «Memoria» y que esta estuviera unida al mensaje final de la obra. Es entonces cuando también ubicamos «Sábana» en esta secuencia final.

Volviendo al comienzo de la obra, creímos que el distanciamiento del final de «Lavanderas» podía potenciar el componente satírico que contiene «Políticos» y nos dimos cuenta de que estas dos escenas dialogan de una forma dolorosa entre ellas al hacer al espectador sentir una dualidad de emociones; por ser «cómplice» de estos políticos al compartir con ellos burlas pero también conocer el valor de ese lugar para las mujeres que acudían gracias a la escena anterior.

Faltaban por ubicar ya solo «Rondalla» y «La novia». Por su componente emocional, queríamos que la segunda de ellas fuera más cercana al final y creímos que podía conectarse bien con «Sábana» mediante la propia sábana, que es el velo de la primera y el objeto de proyección de la segunda. Finalmente «Rondalla» decidimos ubicarla antes de el «Mini Docu Abuelitas», pues las *rondallas* siempre han sido historias populares ligadas a las supersticiones y «la forma correcta de comportarse» y es en el vídeo de la mesa redonda donde se mencionan mitos, apariencias e incluso el hecho de ir a lavar de noche, que es justo lo que hace Toneta, protagonista de *I Queixalets també!*

Una vez hechas estas asociaciones temáticas solo fue cuestión de encontrar el orden entre los bloques y asegurar que la estructura funcionase y ayudase rítmicamente; a la vez que se ciñese a la secuencia narrativa que buscábamos que fuese: (1) qué es esta palabra/obra/lugar, (2) qué valor tiene el lavadero y qué pasaba y pasa al rededor suyo y (3) por qué debemos protegerlo. Esta

<sup>30</sup> Hablo de niveles de representación ya que se podría hablar del recuerdo (dramatizar anécdotas recabadas), la actuación (papeles ficticios), el testimonio (las actrices contando su experiencia) e incluso la performance (coreografías, escenas basadas en el movimiento, actuación musical en directo, proyección...).

estructura temática se acerca a la concepción clásica de división en tres actos: introducción, nudo y desenlace; sabiendo el público que el conflicto trasciende a la escena y que el verdadero desenlace está, en mayor o menor medida, en sus manos y su voluntad.

### 3.4.2.LA ESTRUCTURA

<b>ESCALETA SAFARETJOS</b>
<b>*INICIO LAVANDERA</b>
<b>AGUA</b>
<b>TÍTULO + ETIMOLOGÍA</b>
<b>LO PROPIO 1</b>
<b>VÍDEO 1. SOLIDARIDAD</b>
<b>LAVANDERAS</b>
<b>POLÍTICOS</b>
<b>RONDALLA</b>
<b>VÍDEO 2. MINI DOCU ABUELITAS + LAVADORAS</b>
<b>LO PROPIO 2</b>
<b>LA NOVIA</b>
<b>SÁBANA</b>
<b>PATRI MONI</b>
<b>VÍDEO 3. MEMORIA</b>
<b>131 MANI FINAL</b>
<b>*SALUDO: ASÍ BAILABA</b>

*Figura 5. Escaleta de la obra.*

La obra abre con un inicio planteado a modo de prólogo en el que una lavandera lava ropa tranquilamente, mientras el público se sienta. Es cuando todo el mundo está acomodado que suena *Agua* y una secuencia coreográfica de las cuatro actrices lavando ropa nos transporta al lavadero. A continuación, se nos presenta el título de la obra, su significado y de dónde nace el proyecto. Esto es acompañado de un vídeo donde se habla de recuerdos en el lavadero y es entonces cuando se introduce la primera de las transiciones que se encuentran en la obra. Un año, 1925, y un poema dan paso a «Lavanderas»:

En el campo la vida entera,  
transcurre entre detalles sencillos,  
vives con fresco olor a primavera  
en casitas de piedras y ladrillos.  
Allí en ese campestre ambiente  
donde la paz en el alma pernocta  
verás mujeres muy sonrientes  
que van río a lavar su ropa.  
Y aprovechando la luz solar  
sobre las piedras calientes

ponen la ropa a secar  
como el común de la gente.  
Las manos de las lavanderas  
son manos duras y trabajadoras  
a orillas del río mojan sus penas  
y a veces, cantan si se enamoran.  
Mientras tanto, el río canta,  
alegre entre las piedras;  
y las lavanderas, lava que lava  
entre sueños y quimeras.<sup>31</sup>

Y es esta escena mediante la cual se introduce la desnaturalización de la experiencia cotidiana, buscando que el público pueda reflexionar sobre la historicidad inmanente de las vidas humanas. Es también esta escena, junto a su transición, la primera inclusión de écfrasis en la obra tanto por el poema anteriormente citado como por las dos a las poesías que escribe una de las mujeres y que resultan unos textos muy sensoriales por la relación con lo mostrado y el contexto.

Es gracias a esta escena, y al vídeo anterior a ella, que el público se siente cercano e incluso identificado con las ilusiones de las mujeres que habitan la escena y eso es uno de los motores que le acompañan al salir de la sala. Pero la posible romantización de la experiencia que se representa se ve golpeada por la dura realidad pues, tras cantar todas juntas, una voz interrumpe la ficción y las actrices miran directamente al público mientras se recita una versión de «Los nadies».

Tras esta escena aparece la segunda transición al uso: *loops* de música, luz apagada y una proyección: 2025. Tras unos momentos en los que el equipo cambia la escenografía, la voz de Eugeni nos guía: «Nos situamos en cualquier sala de juntas de cualquier ayuntamiento de cualquier pueblo de la Comunitat Valenciana. Los personajes que aparecerán a continuación son inventados y fruto de la ficción y cualquier parecido con la realidad es... ¿pura coincidencia?». Esta transición, además de permitir el cambio de escenografía y vestuario necesario para el cambio de escena, ironiza sobre la propia naturaleza del material trayendo a debate la relación realidad-escena, un conflicto que, como he tratado, está presente continuamente en esta creación.

---

<sup>31</sup> Poema «Las lavanderas del río (P&L)», de Alejandro José Díaz Valero, en *Poemas del Alma*.

Una vez acabado «Políticos» nos encontramos con la tercera transición de la obra, en este caso el año es 1950 y lo que se escucha es:

El legado del escritor valenciano Enric Valor es fundamental para conocer la historia de nuestros pueblos. Y especialmente la de su pueblo natal, Castalla.

El 13 de mayo de 1950 se publicó el primer volumen de sus *Rondalles valencianes*. Ahí comenzaba la aventura editorial de uno de los proyectos literarios más importantes de las letras valencianas contemporáneas.

Una de las 36 historias que conforman estas *rondalles* es «*I Queixalets també!*», situada en el pueblo de Penaguila y más concretamente en su lavadero.

Y es esta la introducción hacia la ficción sonora que representa también el acercamiento a la écfrasis con el trabajo de escena pues las historias orales, como es el caso de las *rondalles*, están plagadas de detalles para que el oyente se imagine la acción no solo desde un plano actancial sino también con la intensidad emocional y sensorial que la palabra aporta. Y es que son los múltiples adjetivos con los que Valor nos cuenta esta historia los que de alguna forma actúan como esa «partitura sensorial que transforma al actor» de la que se habla al tratar la écfrasis.

Al finalizar esta suerte de cuentacuentos de terror, conocemos a las nietas y a las abuelas, los comerciales de lavadoras y el cambio en el propio elenco conforme ha avanzado el proyecto; como también ha avanzado la obra y el público ha cambiado su concepción de los lavaderos.

Es después de ese cambio que viene la escena más impactante de la obra, el abandono de Consuelito de su amor para casarse. Esta escena en la que las demás mujeres la ayudan a arreglarse entre lágrimas resulta un momento de inflexión en la obra en el que el público, que ya ha empatizado con ellas en «Lavanderas», debe afrontar la situación. Esta escena termina con un canon de poemas y Consuelito arrancándose el velo-sábana y dejándolo en el escenario. Es entonces cuando las «lavanderas simbólicas» utilizan ese velo abandonado para lanzar al público esas imágenes, esas historias a modo de «Ahora os toca a vosotros». Y esta idea se ve reforzada por la entrada de Patri Moni, personaje de «Políticos» y que aboga por la única solución posible: la movilización ciudadana.

Tras este momento, el último de los vídeos de las entrevistas nos muestra por qué hay que recuperarlo y finalmente los chicos de 131 rapean al respecto mientras el elenco y el equipo se movilizan entre el público con pancartas de protesta que agrupan letra de la canción, frases de los entrevistados, frases populares de protestas...

Hasta ahora he hablado de la estructura desde un punto de vista creativo pero, si la analizamos desde un prisma investigador, podemos ver que, en este caso, la obra responde al contexto teatral en el que se ve inmersa:

el teatro posdramático y el correspondiente texto posdramático se han alejado de la forma tradicional y en ellos hallamos características como la fragmentación, la ausencia de la relación causa-efecto, el collage verbal y estético con una patente incoherencia, la presencia de personas que hablan sin características claras que los conviertan en personajes dramáticos en el sentido tradicional del término y la falta de coherencia histórica en la acción. (Guini, 2021:78)

Y es que la obra cuenta con todas estas características del teatro posdramático y en especial la estructura, consecuencia también del método de creación. Esta estructura careciente de aparente causalidad y sin un hilo conductor que conecte los momentos y los conduzca hacia una instancia conclusiva es rasgo característico de la posmodernidad teatral y es algo totalmente identificable en *Safaretjos*. Este compendio de voces ha desembocado en un compendio de materiales, de escenas y de situaciones que presentan una relativa autonomía entre sí y que construyen un camino aparentemente aleatorio, un *collage* o *patchwork*, que no pretende demostrar hechos sino someter esta realidad fragmentada a una interpretación artística que apueste por la transmisión de una compleja y crítica visión del mundo.

## 4. LA ESCENIFICACIÓN

A diferencia de las escenificaciones convencionales, que parten del texto a la escena, nuestra concepción es escénica desde el primer momento y a partir de ella se ha creado el texto. Abordar un análisis de la escenificación en una obra como esta es un proceso completamente distinto a lo habitual, pues nuestra dramaturgia no resulta el punto de partida para la escenificación, más bien es un elemento más (e incluso tardío) que nace de la investigación e improvisación en la propia escena.

La realidad de esta producción es que nosotros partimos con un objetivo claro como investigadores-creadores, que coincide a su vez con objetivo de la escenificación: darle el valor a los lavaderos que merecen al ser estos contenedores de la memoria colectiva. Este objetivo está a su vez relacionado con nuestro NCD la recuperación de la memoria en todas sus vertientes: lo rural, lo femenino, el trabajo, los espacios arqueológicos no protegidos, etc. Aunque la obra se centre en el lavadero, este espacio resulta una «excusa» para hablar de cuestiones sociales y así se explicita en la obra al hacer múltiples referencias y paralelismos entre el lavadero y el teatro como lugares de encuentro colectivo donde se reflexiona acerca de la sociedad:

Nos dice que el tema para la obra que queremos dirigir podrían ser los lavaderos o *safaretjos*, que tienen mucho potencial a nivel histórico y patrimonial. Nosotros pensamos que teatralmente también lo tienen y nos imaginamos automáticamente el lavadero como un ágora. Un espacio público de encuentro para las mujeres, pero también de intimidad, confidencias y solidaridad. (Fragmento de «Lo propio 1»)

Esta idea de reflexionar acerca de la sociedad mediante el teatro es mencionada por Bertolt Brecht en su «Pequeño órgano para el teatro» (1948), donde aboga por la utilización de la emoción para llegar a la reflexión, de la narración a el discurso, una idea presente en el montaje de *Safaretjos*:

El teatro consiste en la elaboración de copias vivientes de los sucesos tradicionalmente recibidos o imaginados entre los hombres, y ello ciertamente para fines de esparcimiento. [...]

Tenemos necesidad de un teatro que no solamente haga posible los sentimientos, las ideas y los impulsos que permite el respectivo campo histórico de las relaciones humanas en donde tienen lugar las acciones en cada caso, sino también un teatro que aplique y procee aquellos pensamientos y sentimientos que representan un papel importante en la transformación de aquel campo mismo. (65-78)

Al tratarse de una creación propia, de una dramaturgia actual con la utilización de textos literarios preexistentes de carácter no teatral, y no de la escenificación de un texto preexistente no podemos hablar de una lectura concreta y contemporánea del texto.

Una vez resueltas estas cuestiones, se puede ahora analizar en profundidad las distintas decisiones de la escenificación, pues estas tratan de acercar el NCD al público y conseguir el objetivo con el que se crea la obra. Al tratarse de una pieza tan ecléctica, abordaré las distintas escenas utilizando para ello las categorías mencionadas en la clasificación de escenas, pues muchas decisiones acerca de la materialización escénica de estas se repiten en los distintos «niveles de representación».

#### **4.1. LA ESTRATEGIA ESTÉTICO-ESTILÍSTICA**

Como ya se conoce a esta altura del análisis, *Safaretjos* es una obra fragmentada en la que en cada uno de estos trozos nos ubicamos en épocas distintas, conflictos distintos y tipologías escénicas distintas. Es por ello por lo que hablar de una única estrategia estético-estilística resulta prácticamente imposible hasta que encontramos a la performativa o de presentación (Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021), surgida en el último tercio del siglo XX junto a las propuestas de teatro posdramático que suponen una clara ruptura con el teatro canónico y que presentan diferentes expresiones que no responden a los mismos parámetros. Más concretamente, Martínez Valderas comenta:

[...] las nuevas formas escénicas poseen una estética-estilística propia, que en muchos casos consiste en hibridar el resto de las categorías que se analizan aquí: diluyendo las fronteras de la convención, jugando con el caos y el despiste del espectador y trabajando con distintas estéticas-estilísticas (parciales o totales de los canales expresivos) de forma simultánea o consecutiva a lo largo del acontecimiento escénico (2021:167)

Esta concepción teatral como presentación en oposición a la representación, propia del teatro de lo real, deriva a su vez en la incorporación de elementos de carácter performativo a la escena. Como menciona Martínez Valderas, la estrategia estético-estilística performativa trabaja y mezcla las distintas estrategias, por eso ahora abordaré las distintas escenas para desentrañar cuáles son las hibridadas en *Safaretjos*. Cabe mencionar que las decisiones acerca de la utilización de una por encima de otra vienen dadas por la trama y el objetivo que como creadores teníamos con cada una de las escenas.

## ARRUGAS

La primera de las escenas que se representa de «Arrugas» es «Lavanderas». Esta escena podríamos clasificarla en la tendencia realista minimalista pues, aunque la esencia de la escena sea realista, los medios mediante los cuales se lleva a cabo buscan la ilusión y la inmersión del público en la escena son mínimos; huyendo de la saturación y buscando lo esencial para dar lugar a la acción dramática.

«Novia», sin embargo, estaría optaría por una estrategia expresiva con tintes poéticos. Esto es así debido a que esta escena, cargada de deseos truncados y solidaridad femenina, busca la representación íntima, melancólica y bella de una situación tan dura; y para ello utiliza se utiliza la danza y la poesía entrelazada a la emotividad actoral y la utilización de los distintos canales expresivos de la escena. Sobre lo poético, Soriau (citado en Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021:171) escribe lo siguiente, que podría perfectamente ser acerca de la escena:

Revela la dimensión de la inocencia, en las antípodas de lo sublime, de lo trágico o de lo horroroso, lo sensible irradia entonces una especie de frescor y ternura. Experiencia rara, pero precisa: liberar al cosmos de las fauces del caos y puede dar por un momento al ser-en-el-mundo el sentimiento de habitar como si fuera su patria un mundo primaveral que retiene la inconsciencia y la gracia de la infancia. (Soriau 1998:894)

## FICCIONAR LO POLÍTICO

En cuanto a las escenas pertenecientes a «Ficcionar lo político» se debe tener en cuenta que «Políticos» es una escena satírica de la situación que trabaja desde lo actoral lo que se podría asociar con una estrategia expresiva expresionista en la que no se pretende imitar la realidad sino deformarla para señalar aquello en lo que se pretende que el espectador fije su atención, en este caso la nula conciencia por parte de la política de la necesidad de proteger estos espacios. Además, esta deformación viene, en gran parte, dada a través de la interpretación, pues los tres hombres políticos son interpretados por mujeres de forma paródica. Este abordaje está totalmente influenciado por la obra *Petróleo* (2019) del colectivo argentino Piel de Lava conocida, entre otras cosas, por la indagación en los estereotipos de género.

Sin embargo, «Patri Moni», que no es más que una contestación a ese nulo interés político, sí que resulta una escena más realista en su escenificación, tanto por los canales expresivos más técnicos como por la interpretación actoral de Miriam. Esta decisión acentúa la similitud de lo que ocurre, lo mostrado, con la realidad actual en la que a los lavaderos les está ocurriendo lo que menciona el personaje.

## POÉTICA DE LA RECUPERACIÓN

Si me centro ahora en las escenas pertenecientes a «Poética de la recuperación» debo comenzar afirmando que todas parten de la estrategia estética-estilística expresiva. Esto es así por la finalidad con la que se comienza a concebir estas escenas. Cuando hablo de expresiva me refiero a aquella que no imita sino señala; que es lo que tratan de realizar las escenas que nos atienden. Dentro de las subcategorías que se encuentran, he clasificado «Agua» y «Sábana» como escenas expresivas simbolistas porque ambas ostentan un significado más amplio en cuanto a la lectura total de la obra que subyace de las acciones de las actrices que las llevan a cabo.

La «*Rondalla*», en cambio, podría clasificarse como una escena esteticista en tanto en cuanto su objetivo se encamina al placer de los sentidos, en su caso el oído, y lo sobredimensionado. Se dice que en estas propuestas es de especial importancia el trabajo corporal del actor, las herramientas sonoras o la emisión cuidada del texto; se busca una «perfección formal», que en este caso llevaría a al público a la emoción, al «terror» ante lo narrado, que no es más que la finalidad con la que se contaba esta historia.

## LO PROPIO

Ambas de las escenas ubicadas en «Lo propio» son escenas que operan en códigos no realistas y además utilizan la videoescena. Como he comentado anteriormente, esta combinación de características evidencia el artificio y de alguna forma también la teatralidad emanante del medio. Es por estas características que se podría ubicar esta escena, que a la vez es emotiva y reflexiva al empatizar el público con los espectadores y esto derivar en una reflexión, en la estrategia estético-estilística expresiva teatral. Esto es así porque:

Lo teatral puede ser un efecto concreto, utilizado durante la representación para buscar una pausa reflexiva, distanciadora o lúdica de complicidad con el espectador [...] En estos casos, el espacio escénico, al completo, pone en evidencia su carácter de encuentro comunitario. (Martínez Valderas, 2021: 170)

Finalmente, debo aclarar que en gran parte las formas de abordar las distintas escenas, y por tanto sus estrategias estilísticas, han derivado del público al que queríamos destinar la obra. El público rural que no acostumbra especialmente a ver teatro y aquel al que puede acceder suele ser sainetes u obras encasilladas en el puro realismo. Es por ello por lo que las primeras escenas de la obra, de corte más realista, dan paso al expresionismo y lo poético para derivar a la vez en el realismo. Y

porque si hay algo presente desde el principio del proyecto es la necesidad de contar las historias del pueblo para el pueblo.

## 4.2. ESCENOGRAFÍA

Para hablar de la escenografía debemos primero tener en cuenta varios factores que están directamente relacionados con las decisiones que se han tenido para con *Safaretjos*. El primero es la tipología de producción en la que se enmarca la obra. La realidad del proyecto es que es totalmente autogestionado, somos el propio equipo los que hemos sido los productores y distribuidores de la obra. Partimos, entonces, de un nulo apoyo económico más allá de la subvención inicial para el proceso de creación. Así pues, cualquier elemento escenográfico debía ser costeado por nosotros cinco confiando en que posteriormente se cubriera el gasto gracias a las funciones que pudiéramos concertar. Este condicionante, sumado al eclecticismo que caracteriza la obra, hizo que desde un primer momento pensáramos en la escenografía como un canal expresivo limitado en nuestro caso por estas cuestiones y que nos hizo plantear el espacio de una forma más minimalista.

La escenografía de la obra es «consecutiva de cambio total» pues aunque haya un elemento que siempre está presente en escena, cambian significativamente los elementos que la conforman. Los distintos elementos que entran y salen del espacio escénico para las distintas escenas son muebles y utilería de planta; prescindiendo el diseño de corpóreos o practicables.

La obra comienza con la cuerda colgada que se mantiene durante la totalidad de la obra. En «Agua» es una de las actrices la que entra el único elemento escenográfico de la escena, un capazo de mimbre con ropa blanca dentro, que también sacará una de las actrices al finalizar la escena. Para ambas escenas de «Lo propio» se utiliza un carro móvil construido con cajas pequeñas de cartón blancas que en su interior contienen las distintas imágenes que se manipulan durante cada una de las escenas. En «Lavanderas» son las propias actrices las que entran a escena con distintos elementos escenográficos con ellas: Clara entra con el capazo de mimbre con ropa de la escena de «Agua»; yo entro a escena con un taburete de madera y mimbre, un barreño de metal y un palo de madera; y Miriam con otro capazo de mimbre con algo de ropa y una tabla para lavar. Todos estos elementos, durante la transición y a oscuras salen de escena.



Figura 6. «Lavanderas». Imagen de ensayo.



Figura 7. «Lo propio 1». Imagen de ensayo.

«Políticos» comienza con cuatro taburetes de mimbre dispuestos al rededor de dos cajas de cartón blancas a modo de mesa baja. En la cuerda del fondo hay colgadas tres banderas: la de la Unión Europea, la de España y la de la Comunitat Valenciana. Como en el caso anterior, la totalidad de los elementos sale de escena para la escena siguiente, «Rodalla» para la que entran cuatro atriles y cuatro micrófonos con pie; elementos que ni siquiera son escenografía en sí. Es en «Novia» que Clara vuelve a entrar con el capazo de mimbre y ropa; mientras que Miriam entra con un taburete de mimbre. Todos estos elementos también abandonan el espacio escénico a excepción de una de las sábanas que permanece en el suelo y que es la utilizada en la escena de «Sábana».



Figura 8. «Políticos». Imagen de ensayo.



Figura 9. «Rondalla». Imagen de ensayo.

Como se puede comprobar, la gran mayoría de la escenografía de la obra es utilería de planta a excepción de un par de elementos que clasificaríamos como mobiliario: los taburetes y el carro hecho con cajas. La escenografía es principalmente minimalista en el sentido de que se utilizan los mínimos elementos para situar al espectador y tiene más signos escénicos de ambiente pues la atmósfera se trabaja con otros canales expresivos como la iluminación, el espacio sonoro o el vestuario. En cuanto a los colores, predomina el blanco, el negro y la madera como forma de

transmitir la mezcla entre tradición y modernidad que hace la obra. Como también predominan las composiciones simétricas y las texturas naturales asequibles.

### **4.3. VESTUARIO**

El vestuario de la obra va en consonancia con lo planteado con anterioridad. Al tratarse de una producción con un presupuesto prácticamente nulo, el vestuario no ha escapado a las limitaciones monetarias, pero ha tenido más suerte. Para las escenas desde la actualidad o con un punto simbólico, todas las que sitúo en «Lo propio» y «Poética de la recuperación», el vestuario seleccionado para las cuatro actrices es un pantalón negro de traje, una camisa también negra, un pañuelo blanco y unas alpargatas negras que sirven de base para prácticamente todas las escenas.

Es en las escenas de «Arrugas» y «Ficciónar lo político» donde suceden los cambios. Para «Lavanderas», con la finalidad de ser lo más fieles posible a lo que llevaban las mujeres de la época, utilizamos unas camisas blancas lo más similares posible a las de la época y unas faldas que el Grup de Danses d'Ibi nos ceden para la función. Además, en el caso de Segunda, interpretada por Iratxe, esta lleva un cuaderno y un lápiz, que forman parte de la utilería de mano al reflejar la curiosidad y el saber que la caracteriza. En la concepción del vestuario de esta escena, creímos primordial respetar la similitud con la realidad de este por la finalidad con la que imaginamos esta escena y por la estrategia estilística empleada. Además, también ayuda al público a ubicar la escena en un tiempo histórico y lugar concreto.

Para la «segunda parte» de esta escena, «La novia» optamos por una concepción distinta, como también cambia la estética-estilística utilizada y la idea a transmitir. Así pues, planteamos una suerte de «duelo» que se refleja en el vestuario de las actrices que asistimos a la futura novia, que vestimos con la ropa negra asociada a las escenas más simbólicas y una mantilla de encaje negra, antítesis del velo blanco que porta Consuelito. Sin embargo esta, interpretada por Clara, sí que se mantiene fiel a la ropa de la época. Porta un pololo debajo de un cancan sobre el que descansa una falda, siendo todas estas piezas blancas. Mantiene la blusa de «Lavanderas» y cambia sus zapatos durante el transcurso de la escena: de las alpargatas negras a un zapato de tacón blanco, que se asocia a su boda cercana como también lo hacen los guantes blancos que se le ponen durante la acción. También debo mencionar como utilería de mano de su personaje dos pares de castañuelas que utiliza al principio y al final de la escena. Esta escena, además, está planteada en términos de color siguiendo la idea de que, si todos los personajes visten de un color menos uno, este será quien obtenga el foco del público.



*Figura 10. «La novia». Imagen de ensayo.*

En cuanto a las escenas de «Ficciónar lo político», en «Políticos» todas las actrices mantenemos los pantalones y los zapatos, excepto Miriam que cambia sus alpargatas por unos tacones negros que aportan seguridad a Patri Moni. Para las tres actrices que hacemos de hombres, la propuesta fue buscar camisas, americanas, corbatas y boinas de señor mayor que aludan a la ropa que los políticos de pueblo suelen utilizar. Para Toni Catí, seleccionamos una camisa de cuadros con tonos verdes y azules, una americana verde y una boina también verde. El predominio de este color no es casualidad y hace referencia a su posición como técnico de medio ambiente. Como utilería de mano encontramos su teléfono, unas gafas que utiliza momentáneamente y unos auriculares de cable con los que escucha el fútbol mientras se celebra la reunión. Para Pere Sempere, el alcalde, optamos por un vestuario más sobrio: una camisa lisa azul, una americana de raya diplomática, una corbata a rayas y una boina. Como utilería de mano también cuenta con unas gafas que se pone a ratos. Manolo Brotons, por su parte, tiene un estilo muy similar al del alcalde, pues él es realmente el que «maneja» al alcalde en la sombra. Viste una camisa lisa clara, una americana que deja reposar en el taburete, una corbata a rayas muy similar a la de Pere y una boina. Como utilería de mano utiliza una carpeta de piel donde lleva los informes que prepara, y que probablemente no debería hacer él. Finalmente, el vestuario de Patri Moni también se adecua a la situación siendo la parte de arriba una

blusa granate y portando esta un bolso gris. Este vestuario, de corte más realista se ve deformado por las tallas; pues las tres actrices que hacemos de hombre llevamos tallas desproporcionadas a la habitual y hombreras prominentes en contraste con Miriam, que utiliza su talla habitual.

#### 4.4. ILUMINACIÓN

Como ha ocurrido con el resto de los canales expresivos, la concepción de la iluminación ha se ha visto condicionada, en este caso por los lugares de representación y la dotación técnica de estos. Como desde un primer momento tuvimos claro que queríamos representar *Safaretjos* en la zona donde investigamos, el diseño lumínico atiende a las características generales de los teatros a los que aspirábamos.

Al pensar en la dramaturgia lumínica de la obra, y esto resulta en consonancia con las demás decisiones creativas, pensamos que esta debería ser cambiante, adaptarse a cada uno de nuestros «retales» y ayudar así a enfatizar el ritmo de la obra. Así pues, las luces varían según el punto de la obra en el que nos encontremos para ir en consonancia con la estrategia estético-estilística y reforzar el género de la escena: luz dura, general e intensa para escenas realistas como «Lavanderas» o «Patri Moni»; luz más concentrada, con mayor contraste y menor intensidad para reforzar el misterio y terror en «Rondalla»; luz con tonalidades azules y/o amarillas para aquellas escenas con tintes más poéticos o simbolistas como «Agua», «Sábana» o «131 Mani Final»; una menor intensidad lumínica junto a un mayor contraste y concentración para acentuar el drama en «La novia»; luces más cercanas a lo que se entiende como «teatral» (luz dura, recortada, contraste total) para enfatizar la «teatralidad» en las escenas que juegan con la realidad, «Lo propio 1» y «Lo propio 2»; y una luz más realista que sitúa la deformación expresiva de «Políticos» en nuestro día a día.



Figura 11. «Patri Moni». Imagen de pase técnico.

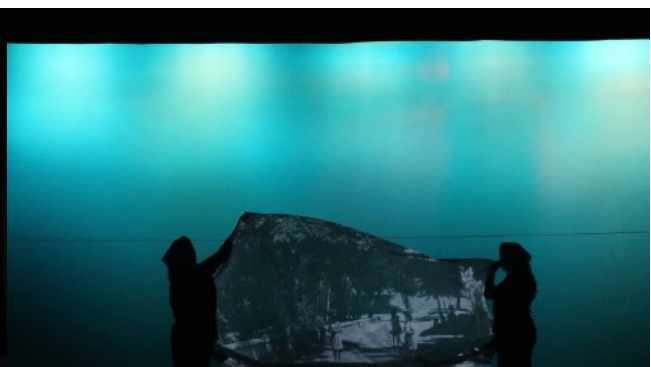


Figura 12. «Sábana». Imagen de pase técnico.



*Figura 13. «131 Mani Final». Imagen de pase técnico.*



*Figura 14. «Agua». Imagen de pase técnico.*



*Figura 15. «La novia». Imagen de pase técnico.*



*Figura 16. «Lo propio 1». Imagen de pase técnico.*

Pese a su naturaleza cambiante derivada de la propia dramaturgia de la obra, puedo a rasgos generales afirmar que la iluminación de la obra está focalizada al uso de luz dura, de intensidad y posición variable (frontal, cenital, de contra y de calle) y variación tonal. Como también puedo afirmar que la concepción de esta está enfocada a apoyar las distintas composiciones escenográficas y ayudar a las distintas transiciones en concordancia con el subgénero de la escena y la estrategia estético-estilística de la obra. Además de que es, junto al espacio sonoro, un canal expresivo clave utilizado para la generación de atmósferas y sensaciones en el público.

#### **4.5. ESPACIO SONORO**

La última de las cuestiones a analizar en esta investigación es el espacio sonoro creado en la obra. Si se atiende a los distintos elementos que forman parte de este, podemos identificar que el habla es generalmente continua, porque, aunque existen algunas escenas que carecen de esta, gran parte de la obra es hablada y una pequeña parte incluso condicionada al tratarse de recitar poesía.

Dentro de las distintas tipologías de habla, encontramos en *Safaretjos* mayoritariamente un habla en directo, no procesada por parte de las actrices. Generalmente sólo ha sido amplificadas al recitar los distintos poemas en «La novia», pues la gran mayoría de actuaciones se han hecho en teatros al uso

pero en actuaciones al aire libre se ha amplificado el habla en el resto de la obra para asegurar la correcta audición del público. Además de esta, también encontramos voz grabada cruda en los audios que acompañan a las distintas transiciones y en la versión del poema *Los nadies* recitado en «Lavanderas». El único momento en el que la voz grabada se ve tratada o procesada es en la «*Rondalla*», para añadir eco a una frase concreta («*No vajes de nit a llavar a la font!*»).

La música ha sido un elemento primordial en la obra que está presente casi en la totalidad de las escenas. Ha ayudado a crear atmósferas en escenas como «Agua» o «Sábana», ha construido significados en escenas como «La novia» donde se escucha *Loca* de Silvia Pérez Cruz y ha ayudado a unificar las distintas transiciones.

La música presente en la obra es música grabada preexistente junto a creaciones originales de música electrónica de Eugeni; a excepción de una escena en la que está presente la música en directo e incluso se funde con la música grabada. Estoy hablando de «La novia», concretamente del momento en el que Clara y Carlos bailan al son de *Malaguena de Castalla* mientras tocan las castañuelas en directo, pero también del momento final en el que Clara vuelve a tocar en directo las castañuelas. Esta música en directo se clasificaría como instrumento acústico no amplificado ni procesado, con sonido natural y características propias, siendo únicamente el intérprete el responsable del sonido. Este momento, además, sirve como transmisión de información sociocultural de los personajes, pues el baile que realizan es un baile regional típico de las zonas de Alicante.

Los efectos de sonido también han sido un elemento clave en la creación de ambiente en escenas como «Lavanderas»: niños riendo, agua fluyendo, sonido de brisa... Pero sin duda si hay una escena en la que los efectos de sonido son claves es en «*Rondalla*». Al tratarse de una ficción sonora, tipología asociada a la transmisión de historias mediante el canal auditivo y distribuida tradicionalmente por vía radiofónica, los efectos son el colchón sonoro sobre el que las actrices construyen mediante su voz la historia. De hecho, si estos no estuvieran, sería prácticamente imposible sostener una escena como la de «*Rondalla*».

En contraposición a los elementos anteriores encontramos el silencio, utilizado de manera muy puntual para enfatizar el motivo de este. La escena donde más silencios se producen es «Lavanderas», donde Adelina, Segunda y Gracia no saben cómo reaccionar ante la obligación de Consuelito de casarse. Así pues, este silencio tan moderado y excepcional subraya la trama dramática sobre la que versan las escenas pertenecientes a «Arrugas».

Finalmente, debo mencionar que, como ocurre con los demás canales expresivos, la partitura sonora, es decir, la ubicación de las distintas fuentes de sonido amplificado o reproducido no ha dependido de nosotros; más bien ha dependido de la dotación técnica de cada uno de los lugares donde se ha llevado a cabo la función, junto a la posible modificación y predisposición técnica al respecto. Es por ello que, en la mayoría de los casos, los altavoces han estado ubicados a ambos laterales del proscenio.

## **5. LA RELACIÓN CON EL ESPECTADOR**

Resulta impensable pensar en una representación teatral sin alguien que la observe e interprete pues sin público no sucede el acto comunicativo que es el teatro; ya que creadores, práctica artística y público dependen los unos de los otros. Es más, en esta triada, el público es el elemento que diferencia el arte del teatro al establecer una relación espaciotemporal única con los intérpretes, técnicos y resto de público. Esta relación de convivio (Dubatti:2015) resulta en una experiencia individual que queda aunada a una colectiva; y es que el público afecta directamente al intérprete e incluso a sí mismo y esto es de vital importancia para entender la recepción del contenido de la obra. De hecho, si vamos más allá podríamos incluso afirmar, como hizo Max Hermann, que el público es el verdadero creador del arte teatral (Ficher-Lichte en Martínez Valderas y López Antuñano, 2021) pues, utilizando ahora las palabras del director alemán Reiner W. Fassbinder, «la única realidad que cuenta se encuentra en la cabeza del espectador».

Es por ello por lo que nuestra obra, y este análisis de ella, pretende alejarse de la concepción del público contemplativo y apostar por un teatro como una experiencia que activa la presencia de quien acude a vivirlo. Porque si algo ha motivado la creación de la obra ha sido la mínima posibilidad de que el hecho escénico, lo mostrado, pudiera incidir en la realidad y modificarla; y este pensamiento solo tiene cabida si se huye de la observación y se apuesta por un público implicado, un público que vive y siente la obra. Tanto es así que tras cada función siempre se realiza un coloquio donde es ahora el público el que cuenta anécdotas de los lavaderos e historias familiares en torno a ellos.

Para evaluar el impacto que *Safaretjos* ha tenido en quienes han acudido a las representaciones he utilizado tres recursos de distinta naturaleza. He recurrido, para abordar las reacciones inmediatas, a una serie de entrevistas que el equipo realizábamos al público a la salida del teatro. Para la interacción más allá de la obra he utilizado una encuesta que se ha distribuido vía redes sociales pero también mensajes que el equipo hemos recibido tras las distintas actuaciones, tanto personalmente como en las redes sociales del proyecto.

### **5.1. REACCIONES INMEDIATAS TRAS LA REPRESENTACIÓN**

Las reacciones inmediatas son aquellas más viscerales y pasionales, son las reacciones emocionales a lo mostrado desde el recuerdo inmediato. Estas respuestas resultan especialmente interesantes a la

hora de evaluar el alcance emocional de los distintos recursos empleados, como también las reflexiones del público en torno a la obra.

Al comienzo de las entrevistas, un señor nos confesaba que antes de *Safaretjos* no pensaba que los lavaderos como tema diera para una obra de teatro. Muchos otros afirmaban «no tener ni idea» o «no saber de los lavaderos». En lo que sí coincidieron todos es en que a través de la obra habían aprendido «sobre el contexto y lo importante que eran los lavaderos para la mujer», habían entendido «cómo era la vida en el lavadero». Esto ya cumple uno de mis objetivos como investigadora-creadora: transmitir conocimiento acerca de los lavaderos. De hecho, como he comentado en apartados anteriores, este proceso del «no saber» al «saber» que experimenta el público también lo experimentamos nosotros durante el proceso y creímos que incluirlo en la obra haría que el público también se vinculara con el material de una forma especial. En relación con esto resultan esclarecedoras las palabras de Reaño (en Guerrero Llorente y Saura-Clares):

Pero la autorreferencia en este camino del Teatro Político no es solo individual, sino que también es colectiva y referida al trabajo en conjunto. Las propuestas recientes de los grupos o colectivos teatrales dan cuenta de ello al presentar y dar importancia al proceso de creación en el resultado final de la obra, mostrando clara y explícitamente las intenciones de los creadores, en lo que se ha explicado ya como mecánica de arte acción; así como sus reflexiones y búsquedas respecto al tema tratado (...) Los puntos de vista personales de estos creadores discuten entre sí y dan lugar a un posicionamiento del colectivo como una entidad representativa de la sociedad de la que es parte y a la vez observa. Esto, además de ser una forma de manifestación política de parte de la agrupación, es una manera de vincularse con el espectador al mostrarle de manera abierta los mecanismos de colaboración tal como se podrían dar en cualquier grupo o comunidad que tenga intención social, y además refuerza el sentido de realidad en la escena por el vínculo con la realidad cotidiana compartida por todos los que intervienen en el hecho escénico: los creadores del espectáculo y los espectadores participantes. (2024:87-88)

Una de las entrevistadas mencionó que era «genial poder acceder, gracias a estas historias, a la voz de aquellas que no tuvieron» y otros de los entrevistados mencionaron la importancia «de reivindicar el papel de la mujer», «de cuidar las tradiciones», «de escuchar a nuestras familiares» y de «dar valor a un lugar que acogía a tantas mujeres». Con estas respuestas podemos también comprobar como creadores que hemos conseguido otro de los objetivos de la obra: se ha conseguido poner el foco en aquellas no escuchadas, o más bien silenciadas, y en sus historias. Hay

incluso quien afirmó tener «ganas de movilizarse y de hacer colectivo» y a quien la obra le llevó a pensar en la importancia de recuperar espacios públicos donde poder tener vida social.

Fue curioso que una de las entrevistadas mencionara la accesibilidad de la información y la originalidad didáctica a la hora de «enseñar historia», afirmando que se sentía mucho más apelada emocionalmente hacia lo ocurrido mediante el teatro, en comparación a una clase de historia al uso. Otros mencionaron también «la necesidad de que estas obras con estos mensajes lleguen a más gente» y la alegría al comprobar que el «equipo cuenta con talento joven y local».

Pero si hay algo que prácticamente la mayoría de los entrevistados mencionaba era la multitud de emociones tan distintas por las que habían pasado durante la obra: «Hemos reído, hemos llorado», «Se me han puesto los pelos de punta. Me ha traído muchos recuerdos», «Hay tanto sentimiento en la obra. He llorado» o «He pasado de la risa al llanto». Estas emociones tan distintas están directamente relacionadas con la estructura de la obra, que también fue mencionada por el público: un «muy buen equilibrio en las escenas», «utiliza una multiplicidad de recursos que te mantienen atento» y «una bonita forma de abarcar las muchas historias escondidas en los lavaderos».

Finalmente, les pedimos definir la obra en una palabra. Estas fueron las elegidas:

- Imprescindible
- Necesaria
- Movilizadora
- Sorprendente
- Creativa
- Divertida
- Nostálgica
- Entrañable
- Mágica
- Tradición

## **5.2. INTERACCIÓN MÁS ALLÁ DE LA OBRA**

La interacción más allá del día de la representación es de vital importancia pues, una vez desaparecida la euforia sentimental consecuencia del convivio teatral, son los pensamientos de corte más reflexivo los que se mantienen en la memoria del público y los que realmente demuestran un cambio de perspectiva en este. Dentro de las reacciones diferenciaremos entre las demandadas, es decir, las distintas respuestas a la encuesta realizada, y aquellas que implican una interacción

genuina con la obra, aquellos mensajes que el público envía por su propia voluntad, y que connotan que la implicación emocional de este con la obra permanece en el tiempo.

A la hora de analizar los mensajes recibidos, se debe tener en cuenta que estos resultan mucho más cercanos a la representación que los resultados de la encuesta ya que, por lo general, los mensajes se mandaban con cinco días como máximo de diferencia respecto al día de la representación. Sin embargo, la encuesta se ha distribuido con más de seis meses de diferencia de la fecha del estreno, por lo que es mediante esta que accederemos a la impresión del público más dilatada en el tiempo.

Estos son algunos de los mensajes recibidos:

«Una historia de nuestra tierra a través de los antiguos lavaderos y con un equipo de profesionales como la copa de un pino, muy recomendable!!!»

«Ens hem passat quasi tota l'hora del café de hui contant-li (Rosa i jo) a Gema la funció. Però, es que m'he alçat i quan m'he donat compte, estava reflexionant amb imatges d'ahir que em venien al cap!! No sols és lo de puta mare que va estar, és que heu conseguit que els caps es queden rumiant i reflexionant. I això és senyal de la profunditat del missatge. Espere que no pareu!!! Que pugueu mostrar el vostre treball en tots els racons del mon!!!!!»<sup>32</sup>

«El primer de tot enhorabona pel teatre, em va encantar. L'escenografia, simple però cuidada, els salts entre realitat i teatre.... La reivindicació tan necessaria, en este temps de pantalles,... De veritat va ser genial! Però el millor de tot és la sensació amb què vaig eixir del teatre, no sols de satisfacció d'haver disfrutat, també de l'ORGULL de veure com gent del meu poble té este potencial. Enhorabona a tot l'equip!!!»<sup>33</sup>

«Enhorabona!! Un gran treball. Molt emotiu i a la volta divertit. Tota la gent a ixit contentíssima!! Formeu un súper equipaso!! I totes les historietes posades en escena es transporten a aquells temps,

---

<sup>32</sup> «Nos hemos pasado casi toda la hora del café de hoy contándole (Rosa y yo) a Gema la función. Pero es que me he levantado y cuando me he dado cuenta estaba reflexionando con imágenes de ayer que me venían a la cabeza!! No solo es lo “de puta madre” que estuvo, es que habéis conseguido que las cabezas se queden rumiando y reflexionando. Y eso es señal de la profundidad del mensaje. Espero que no paréis!! Que podáis mostrar vuestro trabajo en todos los rincones del mundo!!!!!»

<sup>33</sup> «Lo primero de todo, enhorabuena por el teatro, me encantó. La escenografía simple pero cuidada, los saltos entre realidad y teatro... La reivindicación tan necesaria, en estos tiempos de pantallas... De verdad que fue genial!! Pero lo mejor de todo es la sensación con la que salí del teatro, no solo de satisfacción por haber disfrutado, también de ORGULLO de ver que la gente de mi pueblo tiene este potencial. Enhorabuena a todo el equipo!!!»

sense haverlos viscut! I que dite de la gent que si que ho ha viscut estava emocionada de vore's reflexades, aixina que a seguir abant!!<sup>34</sup>

«He assistit a una representació teatral meravellosa. Una peça teatral amb un treball documental darrere admirable. Un equip que ha posat la mirada en un espai únic dels pobles per a reivindicar el seu paper unificador i alliberador en la vida de les dones dels anys 50-60. Parle dels llavadors.

En ells les dones, a banda de llavar la roba, llavaven els seus cors i les seues ments de la realitat cruda i opressora en la que vivien. Per una estoneta es sentien lliures de dir i fer el que vullgueren. Eren els seus refugis.

Tota una oda a la llibertat, a la memoria dels pobles; eixa que tant s'empenyen en fer desaparèixer els polítics de "turno" anomenant-la "de la concòrdia".

Han sabut arribar als cors i despertar la consciència adormida de molta gent. M'ha faltat, potser, la presència de gent que té en la mà recuperar eixos espais i visibilitzar-los.

No deixem que caiga en l'oblit el que forma part de la nostra identitat. No oblidem les dones que, silenciades a casa, donaven ales als seus sentiments en eixos llavadors.

Gràcies, pel treball ben fet.»<sup>35</sup>

«Ay me habéis emocionado mucho. ¿Gustarme? Me ha encantado!! Como habéis llevado cada detalle hablado al escenario, estaba sorprendida por tanto y tan bien representado. Me siento muy feliz, sois tan generosas que tocáis el corazón. Creo que bebemos de la misma ilusión y de la misma emoción, yo he visto en vosotras a personas gemelas y eso me hace muy feliz. Dais mucho, a vuestro lado se quiere una quedar y es genial que coincidamos en tantas reivindicaciones que a algunos cuesta tanto entender.»

---

<sup>34</sup> «Enhorabuena!! Un gran trabajo. Muy emotivo y a la vez divertido. Toda la gente ha salido contentísima!! Formáis un equipazo!! Y todas las historietas puestas en escena te transportan a aquellos tiempos, sin haberlos vivido! Y qué decirte de la gente que si que lo ha vivido estaba emocionada de verse reflejada, así que a seguir adelante!!»

<sup>35</sup> «He asistido a una representación teatral maravillosa. Una pieza teatral con un trabajo documental detrás admirable. Un equipo que ha puesto su mirada en un espacio único de los pueblos para reivindicar su papel unificador y liberador en la vida de las mujeres de los años 50-60. Hablo de los lavaderos. En ellos las mujeres, además de lavar ropa, lavaban sus corazones y sus mentes de la realidad cruda y opresora en la que vivían. Por un momento se sentían libres de decir y hacer lo que quisieran. Eran sus refugios. Toda una oda a la libertad, a la memoria de los pueblos: esa que tanto se empeñan en hacer desaparecer los políticos “de turno” llamándola “de la concòrdia”. Han sabido llegar a los corazones y despertar la conciencia dormida de mucha gente. Me ha faltado, puede ser, la presencia de gente que tiene en la mano recuperar esos espacios y visibilizarlos. No dejemos que caiga en el olvido lo que forma parte de nuestra identidad. No olvidemos a las mujeres que, silenciadas en casa, daban alas a sus sentimientos en esos lavaderos. Gracias por el trabajo bien hecho.»

«Safaretjos, me llevó a mí infancia, a mí pueblo, a recuerdos con mi madre y con otras madre y abuelas; compartiendo agua, jabón, ratos y conversaciones. La obra me hizo llorar, reír, recordar.

Me emocionó. Qué más se le puede pedir a una obra, que se ve y se siente que está hecha con amor, con respeto, con memoria y emoción. Y con mucha profesionalidad. Necesitamos más Safaretjos en nuestras vidas. Gracias por este regalo.»

El recibir estos mensajes espontáneos ya denota de por sí un alto grado de implicación emocional, pues la gente que los escribió se sintió motivada a compartir su experiencia con el equipo o su entorno. En cuanto al tono de los mensajes, todos incluyen palabras de emoción, afecto, orgullo y admiración a la vez que muestran una conexión directa con la memoria y la cultura local. Todos muestran una alta implicación con la obra de carácter reflexiva y relacional con experiencias personales, cosa que indica una conexión emocional duradera con la obra. En resumen, el público no solo disfrutó de la obra, sino que también les ha hecho reflexionar y relacionar experiencias narradas con su memoria personal, pero también colectiva y esto, junto a la encarecida recomendación que se desprende de cada uno de los mensajes, denota una muy fuerte conexión del material con el público.

Centrándome ahora en la encuesta<sup>36</sup>, existían algunas cuestiones que me interesaba encarecidamente conocer y que fueron prioritarias en la encuesta. La primera, y más relevante, era si la obra había cambiado la mentalidad de aquellos que acudieron, es decir, si habíamos conseguido nuestro objetivo con la obra. Para poder conocer esto se realizaron varias preguntas: «¿Te interesaban los lavaderos ANTES de la obra?», «¿Te interesan los lavaderos DESPUÉS de la obra?», «¿Crees que la obra ha cambiado tu percepción o interés por los lavaderos? ¿Cómo?» y «¿Recomendarías la obra? ¿A qué tipo de público?». Estas preguntas han ayudado a extraer conclusiones acerca de la potencialidad de la obra.

En cuanto a la potencialidad didáctica del teatro, otra de las cuestiones a analizar en esta investigación, partía de la base de que en los lugares donde se ha representado *Safaretjos* la oferta cultural es muy limitada e incluso inexistente si hablamos de teatro. El lugar de referencia más cercano es Alicante, con una programación habitual de unas quince obras<sup>37</sup> y centrada, en esta próxima temporada, en teatro clásico o de narrativa convencional. Así pues, el público rural no acostumbra a ver teatro y presentía que tenía una concepción de este como algo más excepcional y

---

<sup>36</sup> <https://forms.gle/84BhqDt5RAjmsVs7>

<sup>37</sup> Datos extraídos de la programación septiembre-enero del 2023-2024.

elevado<sup>38</sup> donde no tienen cabida las historias de la «gente de a pie». Para evaluar estas cuestiones planteé las preguntas: «¿Con qué frecuencia acudes a ver obras de teatro?», «¿Crees que el teatro es un buen medio para hablar de memoria histórica? ¿Sientes que de esta forma ha "calado" más en ti?», y «¿ha cambiado esta obra tu percepción del teatro?», «¿ha cambiado esta obra tu percepción del teatro?».

Para tratar de evaluar la potencialidad artística de la obra y sus escenas, además de la aceptación de una narrativa tan fragmentada, opté por preguntar por la escena favorita del encuestado, la escena que más le impactó y añadí la pregunta: «La narrativa de la obra no es convencional. ¿Te gustó esto o habrías preferido una única historia "al uso"». Además, tratando de también rastrear la implicación del público para con la obra, también me pareció oportuno incluir en la encuesta dónde acudieron a ver la obra (de respuesta múltiple para así ver cuántos acudieron a más de una representación), si compraron *merchandising* y si siguen a las redes sociales de la obra. También se añadieron a la encuesta los factores de género y edad.

El perfil de los encuestados era el siguiente:

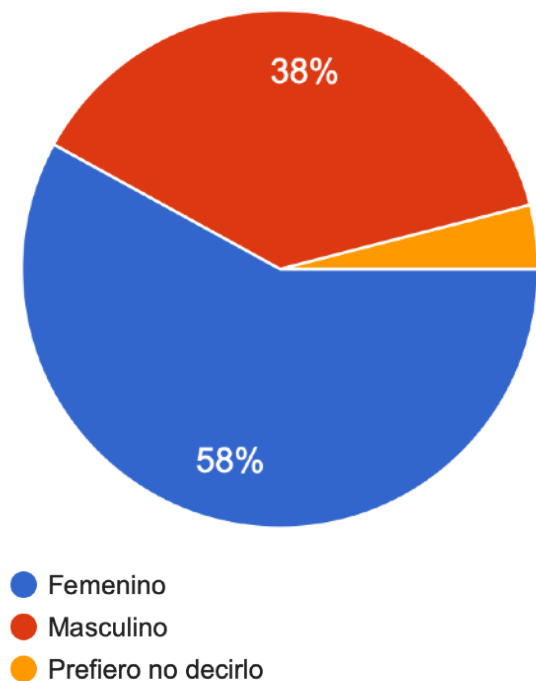


Figura 17. «Género del público». Gráfico a partir de la encuesta.

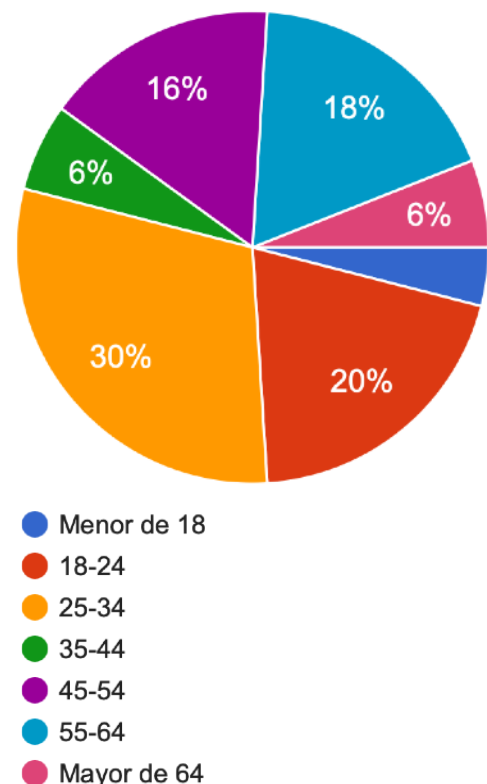


Figura 18. «Edad del público». Gráfico a partir de la encuesta.

<sup>38</sup> Cuando hablo de elevado me refiero a la concepción de «Alta cultura» asociada a los textos clásicos. Esta terminología de la industria cultural ha sido desarrollada en profundidad, aunque encaminada a la comunicación musical, por Méndez Rubio en *Comunicación Musical y Cultura Popular* (2016).

Si se evalúa la implicación del público con la obra, de la totalidad de encuestados un 46% acudió a más de una función, siendo la muestra especialmente significativa en relación con las fechas realizadas en Castalla. Un 76% de los encuestados sigue actualmente las redes de la obra, dividiéndose el porcentaje entre un 58% que ya las seguía antes de acudir a verla y un 18% que las siguió tras ver la obra. Además, treinta y dos de los cincuenta entrevistados, lo que representa un 64% del público, compró *merchandising*<sup>39</sup> de la obra: camisetas con el título de la obra, bolsas de tela impresas, llaveros o pegatinas.

Respecto a las cuestiones artísticas de la obra, la narrativa «no convencional» ha sido un acierto para la totalidad de los encuestados por su «dinamismo», «su exploración de diferentes formatos» y «su mezcla de lenguajes tan actuales en las artes escénicas con estéticas más antiguas»; afirmando que gracias a ella se «explican las diferentes realidades en la vida de una mujer» y que «de este modo es mucho más “abarcativa” e incluso más impactante».

Al preguntar por su momento favorito, «Políticos» fue la favorita de veintiún de los encuestados gracias a que «sorprende por su humor y la manera tan satírica de reflejar la realidad de la política, sin caer en excesos». La segunda escena más mencionada fue «La Novia» con catorce de los votos. De ella, los encuestados destacan su sensibilidad y realismo y afirman que «pone en valor el cuidado entre mujeres y el valor de ser una misma pese a la presión social» y que «muestra las obligaciones y la soledad que sufría la mujer dentro de lo que era “normal”». Tras esta escena se situarían «Mini docu abuelitas» y «Lavanderas» por su «visión de la vida desde las voces de distintas generaciones» y «la representación del desahogo de la mujer», respectivamente. Sorprende la presencia de escenas como «Rondalla», «Lo propio 1» o «Sábana» en esta pregunta, pues rara vez son mencionadas en los anteriores *feedbacks* recibidos.

Al igual que sorprende también la diferencia de respuestas entre la pregunta anterior y las respuestas recibidas al tratar de averiguar qué momento impactó más en el público. Es en esta pregunta que «Novia» es la respuesta de treinta de los encuestados que mencionan de ella: «Te hace ver la realidad de no poder tomar tus propias decisiones y cómo te las imponen», «Me impactó la crudeza de la escena que reflejaba muy bien el amargor de empezar una vida que no se desea», «La escena del baile y de la preparación a la boda que parecía que la estaban preparando para enterrarla.», «Me hizo pensar en lo mucho que sufrieron las mujeres en silencio» y «Me pareció

---

<sup>39</sup> Para poder ver el *merchandising*: [https://www.instagram.com/s/aGlnaGxpZ2h0OjE4MDM0NDkwNDUwMzk1MDkx?story\\_media\\_id=3560678751269316894&igsh=cGd5b2d0eGFiYnVv](https://www.instagram.com/s/aGlnaGxpZ2h0OjE4MDM0NDkwNDUwMzk1MDkx?story_media_id=3560678751269316894&igsh=cGd5b2d0eGFiYnVv)

impactante, a la vez que reivindicativa, mostrando los casamientos a conveniencia de las familias y no de las parejas en aquella época». Este resultado era esperable por el componente dramático y emocional de la escena, pero lo que me ha sorprendido ha sido la presencia más repetida en esta respuesta de «Lo propio 1» y «Mini docu abuelitas», que superan a «Políticos». Pero la realidad es que estas elecciones responden directamente a los hábitos del público, acostumbrado al sainete rural y no tanto a la representación real de la vida de las mujeres rurales («Mini docu abuelitas») y mucho menos al metateatro y técnicas de interacción entre lo audiovisual y la escena («Lo propio 1»). En relación con el perfil del público, encuentro interesante mencionar la frecuencia con la que el público acude al teatro, siendo solo el 4% de los encuestados personas que consumen teatro más de una vez cada tres meses. También se mencionaron «Lavanderas», «Rondalla» y «Mani 131» como momentos impactantes en la obra.

#### ¿Con qué frecuencia acudes a ver obras de teatro?

50 respuestas

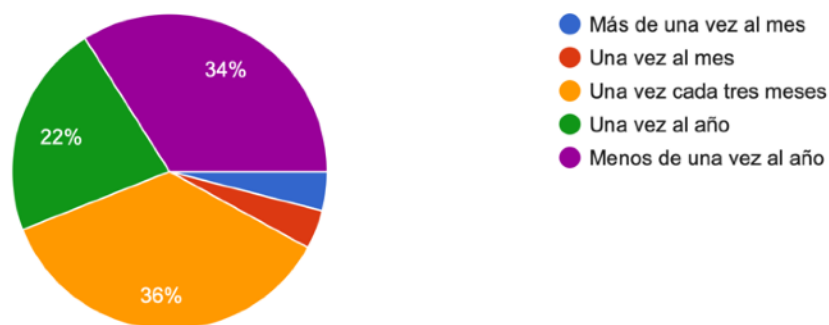


Figura 18. «Frecuencia de consumo teatral». Gráfico a partir de la encuesta.

En cuanto a la percepción del público acerca del teatro, la totalidad de los encuestados considera el teatro un buen medio para hablar de memoria histórica, afirmando que «refleja mejor la historia para quien no la conoce y te hace empatizar y opinar», «al hacerlo de una forma más llevadera y “gráfica”, se puede entender mejor el mensaje» o que «ayuda a sentir y conocer mejor la memoria». Incluso señalan la potencia convivial del teatro al afirmar que «incluso mejor que un documental o una serie de televisión, el contacto directo del elenco con la audiencia es muy efectivo». Encuentro relación directa entre estas respuestas y aquellas recibidas a la pregunta acerca de un posible cambio de percepción del teatro. Mientras cinco de los encuestados ha respondido que «no», dos de ellos afirmando que no la ha cambiado pero sí reafirmado, el resto ha confirmado el cambio de percepción: «me ha generado el valorar muchísimo el teatro y tener una continuidad como

espectadora», «me ha hecho entender el teatro como un medio de denuncia y concienciación social a parte de como medio de entretenimiento», «veo al igual que la sociedad, también el teatro evoluciona y nunca deja de sorprendernos», «Desde luego y me ha animado a consumirlo más», «ahora lo veo como un género mucho más rico y polivalente de lo que pensaba antes», «No es un teatro convencional, sino que te sientes partícipe», «Me gusta mucho el teatro pero nunca había asistido a una obra donde se habla de las costumbres de tu pueblo. Me quedé con ganas de más. Sí, ha cambiado mi percepción del teatro», etc.

¿Te interesaban los lavaderos ANTES de la obra?

50 respuestas

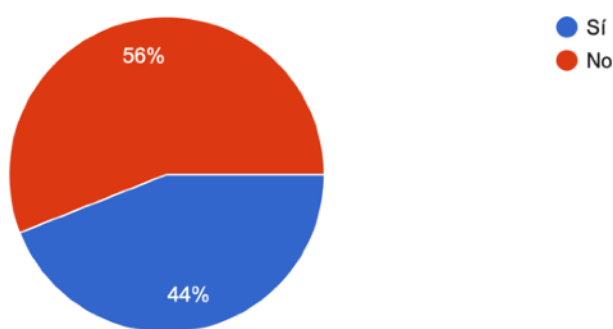


Figura 19. «Interés por los lavaderos antes de la obra». Gráfico a partir de la encuesta.

¿Te interesan los lavaderos DESPUÉS de la obra?

50 respuestas

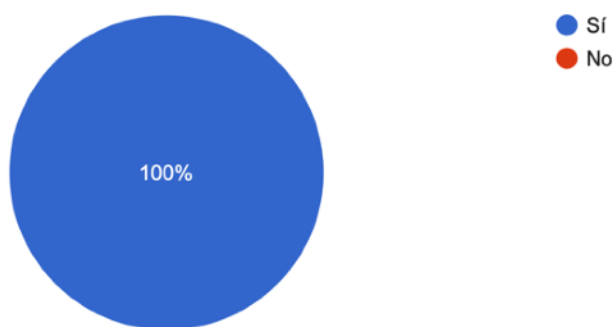


Figura 20. «Interés por los lavaderos tras la obra». Gráfico a partir de la encuesta.

Finalmente, para confirmar aún más si se ha cumplido el cometido de la obra y tratando de cuantificar el posible cambio que ésta ha iniciado, son relevantes las respuestas al dúo de preguntas acerca del interés por los lavaderos antes y después de la obra; donde un 56% de los encuestados

cambió de parecer tras la obra. Además, la totalidad de los encuestados afirmó haber cambiado de opinión acerca de ellos gracias a la obra: «Ahora les veo un simbolismo que antes no. Pienso en lo importantes que fueron para que las mujeres se desahogasen unas con otras.», «Descubriendo todo lo que se puede esconder entre sus paredes y el correr de sus aguas. Me ha animado a conocer más de las cosas antiguas de mi pueblo», «Ahora los veo como un espacio que guarda mucha historia. Sobre todo historias personales, vínculos, lazos, confesiones, llantos, rabias contenidas, secretos.... Algo muy poderoso», «Nunca me había replanteado que estaban olvidados por gran parte de la población. Y están olvidados simplemente porque era un lugar donde iban las mujeres», «Seguramente cuando visite pueblos principalmente me interesaré por ellos, otra más para visitar y de interés», «Pues nunca imaginé que había tanta vida social, desahogo y complicidad y mucho menos que las mujeres que allí iban a lavar y a fin de cuentas a hacer una dura tarea tuvieran tan buen recuerdo de ellos. Me fascina», etc.

## 6. CONCLUSIONES

Esta investigación partía de la premisa de que el teatro puede ser una vía más que adecuada para fomentar el interés de la comunidad en su historia y memoria y motivar a la acción ciudadana. Con este punto de partida, el objetivo principal de este trabajo de análisis ha sido tratar de encontrar qué signos escénicos han sido de impacto para el público de *Safaretjos* y, por tanto, efectivos para transmitir el NCD de la obra.

Al indagar en profundidad por las distintas fases de la obra, he podido estudiar de una forma más precisa la metodología empleada para la obra y así se ha sistematizado un proceso tan complejo y ecléctico; donde teatro documento (Weiss, 1976; Bravo-Elizondo, 1979; Margulis, 2007; Gimber, 2016; de Vicente, 2016; Vélez, 2016; Sabugal Paz, 2017; Brownell, 2018; Brownell y Valença, 2024; Guini, 2021) poéticas de lo real (Oddey, 1996; Carlson, 2018; Guerrero Llorente y Saura-Clares, 2024), écfrasis (Valadez Rodríguez, 2024) y videoescena intermedial (Teira Alcaraz, 2025) se han puesto a disposición de un compendio de miradas que juntas ofrecen múltiples realidades.

La revisión teórica de estas líneas y conceptos teatrales ha resultado una base conceptual que ha facilitado la lectura crítica de la dramaturgia y su análisis crítico, llevándome a entender qué decisiones lógicas se esconden debajo de lo que muchas veces se llama intuición. Y es que gracias al abarcar también el proceso de creación, he podido acercarme a la lógica creadora y plasmarla en este análisis demostrando que, pese a sigan existiendo posturas reticentes, la creación artística puede ser metódica y alejarse de lo irracional. A su vez, el análisis de la escenificación (Martínez Valderas, 2017; Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021) me ha permitido entender la lógica que nos llevó a tomar algunas de las decisiones escénicas y me ha demostrado hasta qué punto el teatro emana del momento en el que se crea al localizar entre estas muchas de las corrientes teatrales posmodernas que habíamos puesto en práctica.

Así pues, tras realizar un recorrido por las distintas etapas de la obra desde su estado más primigenio hasta más allá de su representación y contando con impresiones por parte del público en distintos momentos tras la representación, he podido localizar aquellas elecciones dramáticas y escénicas que han resultado relevantes para este. Ejemplo de ello son la inclusión de poéticas de lo real, la fragmentación de las narrativas o la representación de la propia población rural en escena, entre otros. Esto ha demostrado que las decisiones más alejadas a lo que el público acostumbra resultan ser aquellas que perduran en su memoria.

Sin embargo, esta sistematización no hubiera sido posible sin la utilización para este abordaje de la investigación-creación (Haseman, 2006; Sullivan, 2006; Daza Cuartas, 2009; Hernández Hernández, 2008; Nelson, 2013; Delgado, Beltrán, Ballesteros y Salcedo, 2015; Silva-Cañaverl, 2016; Alba y Buenaventura, 2020) que me ha permitido ir de la práctica a la teoría y plasmar un método de creación alternativo a lo que acostumbran las producciones teatrales. Así pues, este trabajo demuestra que es posible analizar un proceso artístico con rigor académico y ofrece un estudio de caso real que puede servir como referencia para futuras investigaciones que busquen entender la creación teatral en su totalidad y rastrear los resultados de las decisiones artísticas, tanto dramáticas como escénicas. Una futura línea de investigación interesante podría ser la búsqueda de una aplicación del sistema de creación que he abordado como herramienta pedagógica en las aulas.

Retomando la hipótesis que desencadenaba este estudio, esta investigación transversal de la obra me permite afirmar que el teatro es una forma especialmente útil para estimular el interés del pueblo en su historia. Y podemos atribuir esta idoneidad a la «accesibilidad»<sup>40</sup> de las artes escénicas; su potencial emocional, sensorial e intelectual; y la experiencia convivial que fomenta, como mínimo momentáneamente, la sensación de comunidad. Además, el planteamiento del teatro como manera de manifestación de ideas políticas, denuncia de injusticias y búsqueda de inquietar al espectador en busca de una transformación social deriva en un fomento de la habilidad crítica de su público y así se puede ver en este análisis.

Y es que *Safaretjos*, hace de lo personal algo social y de lo privado algo público, poniendo el foco en los testimonios de aquellas que fueron silenciadas y buscando completar el relato mediante una (re)construcción de una historia colectiva; buscando que se sumen sus vivencias y voces y para dar lugar a una «historia más grande» que abarque todas las historias no contadas. Pero no solo eso, sino que la obra también busca señalar cómo esto se está gestionando desde el presente, tanto por parte del poder político como por parte de la población que se mantiene pasiva ante el hecho y por tanto cómplice. Y aquellos que acuden a verla, salen del teatro con la voluntad de dejar de formar parte de aquellos que callan. Y eso es, para nosotros, la mayor lección.

---

<sup>40</sup> Hablo de una relativa accesibilidad pues, aunque resulte más accesible que el discurso académico por los códigos culturales compartidos y las expresiones visuales asimiladas, como se ha podido comprobar al hablar de la recepción del público, hay lugares en los que la oferta teatral es reducida y repetitiva.

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alba, G. y Buenaventura, J. G. (2020). Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 79, 21-49.

Arpes, M. (2021). Archivo y documentalismo en la escena argentina. “Campo minado” de Lola Arias como experiencia de teatro documental. *El hilo de la fábula*, 22(19), 64-74.

Bravo-Elizondo, P. (1979). La realidad latinoamericana y el teatro documental. *Texto Crítico*, 14, 200-210.

Bravo Rozas, C. (2016). El nuevo teatro documento en Argentina, Uruguay y Chile: La reapropiación de la memoria. *Acotaciones*, 37, 117-142.

Bretch, B. (1972). Pequeño órgano para el teatro (1948) en *La política en el teatro*. (63-100). Alfa Argentina.

Brownell, P. (2018). Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*, 52(1), 43-64.

Brownell, P. (2021). *Proyecto Biodrama: El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Red Editorial

Brownell, P. y Valença, E. (2024). Perspectivas sobre la historia y el presente del teatro documental. Nuevas miradas desde América del Sur. *Ephimera*, 7(12), 17-27.

Carlson, M. (2018). *Shattering Hamlet's Mirror Theatre and Reality*. University of Michigan Press.

Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes pedagógicos*, 1(11), 87-92.

Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M. y Salcedo, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11(17), 10-28..

Dubatti, J. (2015). La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas. en L. A. Quevedo (Ed.), *La cultura argentina hoy. Tendencias!* (pp.151-196). Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE.

Gimber, A. (2016). El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana. *Acotaciones*, 37, 17-34.

- Grajales Acevedo, C. (2013). Creación Colectiva, una didáctica del teatro 2012. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 7, 168-178.
- Guerrero Llorente, I. y Saura-Clares, A. (Edits.). (2024). *La escena y lo real en el siglo XXI*. Visor Libros.
- Guini, E. (2021). Teatro posdramático en tiempos de crisis: Tres ejemplos de teatro documento y teatro de creación. *Acotaciones*, 46, 71-101.
- Hazou, R. (2009). Refugee Advocacy and the Theatre of Inclusion. *About Performance*, 9, 67-85.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- Haseman, B. (2006) A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 18, 98-106.
- Margulis, P. (2007). Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el Teatro Documental. *Question/Cuestión*, 1(15).
- Martínez Valderas, J. (2017). *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Ediciones Tragacanto.
- Martinez Valderas, J. y López-Antuñano, J. G. (Edits.). (2021). *El análisis de la escenificación*. Fundamentos.
- Méndez Rubio, A. (2016). *Comunicación musical y cultura popular*. Tirant humanidades.
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan.
- Núñez Puente S. y Gago Gelado R. (2019). 'Jauría': el teatro documento como testimonio ético de la violencia de género. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 80, 71-90.
- Oddey, A. (1996). *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. Routledge.
- Sabugal Paz, P. (2017). Teatro documental: Entre la realidad y la ficción. *Investigación Teatral*, 6-7(10-11), 111-129.
- Silva-Cañaveral, S. J. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. *Revista de Investigación Desarrollo e Innovación*, 7(1), 49-61.
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Sage Publications.

Teira Alcaraz, J. M. (2025). *Dramaturgia de la videoescena en el teatro español: historia, fundamentos y taxonomía* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/122129>

Valadez Rodríguez, F. I. (2024). La écfrasis como herramienta para la dramaturgia musical en *Sunday in the Park with George* de Stephen Sondheim y James Lapine. [Trabajo Final de Máster, Universidad Complutense de Madrid].

de Vicente, C. (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento. *Revista ArtEscena*, 2, 34-45.

Vélez, J. (2016). Teatro documento y denuncia social en tiempos de crisis: Alberto San Juan y el Teatro del barrio. *Acotaciones*, 37, 51-68.

Weiss, P. (1976). *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.

## 8.2. LETRA *SAFARETJOS* - 131<sup>59</sup>

\*INTRODUCCIÓ A LA CANCIÓ: Fragmentos de frases de los personajes de los políticos mezclados con fragmentos de las entrevistas proyectadas.

[JUANAN]

Un dia l'avia pujà a netejar,  
tota carregada. Llançols i pesar.  
Muntant la costera se'n vol escapar  
d'aquella opressió, redeu, quin fregat!  
O fem tradició o anem a currar.  
Són coses impostes per el patriarcat.  
Canviem la visió, lluitem per canviar  
o aprens la lliçó o seguim embrutant.  
Neteja la culpa, contaliu tot a la pedra.  
Botali foc a la fusta.  
Crema en la llar records de la guerra.  
El aigua està bruta, la dona soporta l'ofensa.  
Ací pot ser lliure.  
Asguita la roba i s'emporta la merda

Un dia la abuela subió a limpiar,  
toda cargada. Sábanas y pesar.  
Subiendo la cuesta se quiere escapar  
de aquella opresión, dios mío, qué movida!  
O hacemos tradición o vamos a currar.  
Son cosas impuestas por el patriarcado.  
Cambiamos la visión, luchamos por cambiar  
o aprendes la lección o seguimos ensuciando.  
Limpia la culpa, cuéntaselo todo a la piedra.  
Préndele fuego a la madera.  
Quema en el hogar recuerdos de la guerra.  
El agua está sucia, la mujer soporta la ofensa.  
Aquí puede ser libre.  
Salpica la ropa y se lleva la mierda.

[ESTRIBILLO x2]

**No som dimonis,  
dime, quin preu té el teu patrimoni?  
No som dimonis,  
dime, quant han de pagar?  
No som dimonis,  
i manaràn si no fem rebombori.  
Si som dimonis,  
safaretjos defensats!**

**No somos demonios,  
dime, ¿qué precio tiene tu patrimonio?  
No somos demonios,  
dime, ¿cuánto deben pagar?  
No somos demonios,  
y mandaràn si no hacemos alboroto.  
Si somos demonios,  
lavaderos defendidos!**

[EDU]

Se escucha el roce del lino y la roca.  
El transcurso de agua que del suelo brota.  
Voces de mujeres que infravaloramos  
pero que con sus manos lavan más que ropa.  
Fuentes de leyendas y de historias rotas.  
Son el recipiente que une cada gota.

---

59 [OneThreeOne 131]. (2025, 29 de Enero). Levu D Fierro ft EduK - SAFARETJOS [ Prod by BUBALOOPS ] [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=L3Y8GgL\\_7CA&list=RDL3Y8GgL\\_7CA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=L3Y8GgL_7CA&list=RDL3Y8GgL_7CA&start_radio=1)

La que calla fuerte y cuando lo hace flota,  
a la que callan siempre y el sistema explota.  
Estamos perdiendo raíces,  
dejando que el tiempo las pudra  
y la industria las pise.  
Consiguen que se banalice.  
Que la historia de polvo se cubra  
y al verla, deslices.  
No existen memorias del pueblo  
para cuatro aprendices  
que dicen hacer de gobierno  
y no apuestan porque el pueblo se culturice  
solo importa que cotice.

### [ESTRIBILLO x2]

\*FINAL DE LA CANCIÓN: Fragmento de uno de los entrevistados que dice:

Si jo aplegue a Castalla i vegea  
la Font Vella restaurà i refeta diria:  
«Ací algo ha passat»  
I si damunt pose un cartell,  
on puguera dir:  
«Ací la dona es sentia lliure per uns moments  
mentres feia faena».  
No sé,  
una opinio particular.  
Vosatros com ho veu?

Si yo llegara a Castalla y viera  
la Font Vella restaurada y rehecha diría:  
«Aqui algo ha pasado»  
Y si encima pongo un cartel,  
donde se pudiera decir:  
«Aquí la mujer se sentia libre per unos  
momentos mientras trabajaba».  
No sé,  
una opinion particular.  
¿Vosotros cómo lo veis?

8.5. IMÁGENES DEL PROCESO

