



This is the **published version** of the bachelor thesis:

Bloin, Barbara; Santamaría, Núria, tut. En torno a la obra teatral de Manuel Veiga. 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44626>

under the terms of the license

**En torno a la obra teatral de
Manuel Veiga**

Bloin Barbara

**Trabajo de investigación
Programa de Doctorado de Artes Escénicas
Tutora: Núria Santamaría
Septiembre 2008**

**Departamento de Filología catalana
Facultas de Letras
Universidad Autónoma de Barcelona**

«La inspiració sempre ve a partir de coses que escoltes a la vida real, a la televisió, que llegeixes als llibres. »

Manuel Veiga en una entrevista de Joan De Déu Prats.

«Època de canvis que l'autor marca amb referències musicals, històriques, socials i polítiques. El lífting i la cirurgia corporal com a metàfora de la cirurgia social... Un duel entre dues dones que no deixa de petjar l'espectador fins al final; un final gairebé de fair-play on el melodrama de la trama es fon com la neu per convertir-se en una mena de retrat en sèpia d'una història que, en el fons, és també la història de tots.»

Andreu Sotorra - *Clip de Teatre sobre Tempesta de neu*

«Veiga ho fa [encarar el pas del temps], des de qui, tot fabulant sobre un avi i el seu nét, Manuel i Man, se suma a la (re)escriptura d'una part de la història [...]; una part de la història que l'autor, si més no, hauria pogut visitar en forma d'herència i que, una altra vegada, ens qüestiona la frontera entre les realitats viscudes i les ficcions escrites. »

Ramón X. Rosselló,
prólogo de *16.000 pessetes*, pág. 14.

Índice

I. Esfera individual y familiar	14
I. A. Identidades	14
I. A. 1. Nombres y apellidos	14
I. A. 2. Idiomas e identidad	20
I. A. 3. Culturas geográficas, políticosociales y familiares	28
I. B. Familia y relaciones entre individuos	32
I. B. 1. Soledad	32
I. B. 2. Juegos e individuo	35
II. Entorno geográfico social	45
II. A. La ciudad de Barcelona	45
II. A. 1. Una ciudad invasora	45
II. A. 2. La relación entre población y barrios	51
II. A. 3. La Barcelona histórica	58
II. B. Otros espacios locales	63
II. B. 1. Cataluña	63
II. B. 2. España	66
II. B. 3. Extensión a otros espacios	68
III. Sociedad occidental	71
III. A. Juegos sociales	71
III. B. Exposición de los problemas de sociedad	76
III. B. 1. Problemas de orden general	76
III. B. 2. Males de la sociedad	87
IV. Memoria y verdad	94
IV. A. Uso de la temporalidad	96
IV. A. 1. Organizaciones estructurales	96
IV. A. 2. Tiempo	100
IV. A. 3. Interacciones entre naturaleza y temporalidad	107
IV. B. Memoria y cultura	109
IV. B. 2. Personalidades nacionales	110
IV. B. 3. Personalidades internacionales	117
IV. B. 4. Canciones	120
IV. C. Memoria e historias personales	128
IV. C. 1. La ausencia de historia de una familia	129
IV. C. 2. Los continuos juegos de la memoria	131
IV. C. 3. Reparto femenino / masculino	134
Conclusión	136
Bibliografía	139
Anexos	149
Anexo núm. 1: Entrevistas y encuentros con Manuel Veiga	149
Anexo núm. 2: Montajes y lecturas de las obras	165
Anexo núm. 3: Premios ganados por Manuel Veiga	171
Anexo núm. 4: Dossier de prensa sobre Manuel Veiga	172

Consideraciones previas

En el estudio que sigue, simplificaremos la comprensión general por la aceptación de estas pocas reglas:

Cuando hablemos de una obra de teatro o cuando hagamos una cita, sin distinción de su versión lingüística, siempre daremos el título y el texto en el idioma en que se escribió la primera versión (de manera general, en catalán) con el fin de aliviar la comprensión general. Si se presenta el caso de una cita de una segunda versión, precisaremos en nota el texto y nombraremos la obra por su título correspondiente a la versión citada.

En el caso de *Noche de blanco corsé*, estudiaremos la versión definitiva del texto. En el caso en que excepcionalmente aluda al primer boceto del texto, apuntaremos en nota: «*Noche de blanco corsé*, primera versión.».

Escogimos escribir el título *El cant de la Sirena* con mayúscula en «Sirena», El autor en su texto siempre escribió el título entero en mayúsculas. Consideramos esta palabra como nombre propio ya que se refiere a una musa. Sin embargo, en los artículos de los anexos respetamos las decisiones de cada autor, y por esto aparecerá varias veces «sirena».

Las citas de las obras de Manuel Veiga siempre serán originales, respectando hasta las cursivas, que corresponden a castellanismos dentro de un texto en catalán, o a palabras voluntariamente mal pronunciadas para marcar un acento particular de los personajes.

Los números de páginas de nuestras citas son en general los de las versiones Word que nos facilitó el autor. En la bibliografía siempre hacemos parecer en primer lugar la edición o versión que utilizamos para las citas.

Introducción

Manuel Veiga nació en Barcelona en agosto del 1964. El general Franco, pasados veinticinco años desde su llegada al poder, seguía encabezando un país que hacía lo que podía para vivir bajo la dictadura. Sin embargo, en 1975, el general muere. Manuel Veiga tiene once años. Será entonces un testigo no tanto del declive de la dictadura franquista sino de la Transición y de la esperada democracia. Con sus ojos de adolescente, observa los cambios que implica el paso a la democracia, desde un punto de vista social pero también cultural. Él, descendiente de una familia no catalana pero barcelonés de nacimiento, puede estudiar en catalán. Tiene la posibilidad, en l’Institut del Teatre, de conocer los maestros de la literatura dramática universal, incluidos los que permanecieron prohibidos durante la dictadura.

Sin embargo, en el Institut del Teatre sigue la carrera de Interpretación de texto. Nada o muy poco de dramaturgia o escritura dramática. Tampoco sigue cursos o talleres de estas materias fuera de l’Institut. Nunca asistió a los cursos de la Beckett. Nunca recibió (por lo menos de manera directa) las enseñanzas de dramaturgos y profesores consagrados como José Sanchis Sinisterra. En este sentido, es un marginal en el ambiente dramático barcelonés, donde la mayoría de los autores teatrales recibieron una formación parecida. Veiga por encima de todo es actor y lector de teatro.¹ Lo que le interesa es el escenario, el trabajo y las vivencias del actor, que intenta plasmar en unos textos en los que suele trasmitir sus propias preocupaciones, sus intereses e incluso algunos datos autobiográficos.

Los intereses culturales y opiniones del autor resurgen constantemente en sus escritos. Le interesan los personajes de clase social mediana o baja, los inmigrantes, los gitanos, o incluso los rechazados de la sociedad. Todos son perdedores, unos personajes que no tienen casi nada ni a nadie, impotentes frente al transcurso de la vida o de la desdicha. Pero él les da importancia al convertirlos en protagonistas de

¹ Lo explica el propio autor en la entrevista que realizamos: «Mai he fet un curset de dramatúrgia. No hi crec massa. Sóc, això sí, un lector de teatre i espectador de tot el que es fa i s'escriu al nostre país. Jo escric des de la meva experiència com actor, des de l'escenari.»

sus obras, o al dedicar sus piezas a «*los hijos de la miseria*»² o a «*todas las cenicientas de extrarradio*»,³ por ejemplo. Otorga un interés casi antropológico, aunque sin pretensiones por su parte, a la representación de capas de la sociedad moderna en el escenario. Expone y no da lecciones. Podemos establecer una relación entre el autor y sus personajes en cuanto a la excentricidad. Por compromiso moral o artístico, el autor decidió respetar su propia marginación de la dramaturgia catalana contemporánea reproduciéndola en personajes que quiere próximos a él.

Este interés en los temas sociales proviene sobre todo de su voluntad de traer al teatro un público que nunca tiene la oportunidad o la iniciativa de ir. Y lo logró con *16.000 pesetas*, por ejemplo, atrayendo al TNC habitantes de la Barceloneta que nunca habían entrado en su Teatro Nacional. Y para facilitar la comunión de este público excepcional con la obra presentada, emplea formas de lenguaje que entiendan, busca la presencia del sentido del humor a través de la parodia o de la ironía, habla de lugares que conocen, mezcla los géneros –aunque al final la mayoría son melodramas o comedias ligeramente ácidas–. Con este mismo fin también integra un gran número de referencias populares, como las de los cuplés y canciones españolas, e históricas, como eventos de la vida española del siglo XX.⁴ A Veiga le encanta la historia del antiguo Paral·lel y hace referencias constantes a este período en sus obras. Son temas que no son de los más concurridos por los autores catalanes de hoy, aunque sí algunos los tratan como Manuel Molins por ejemplo, como si las preocupaciones de aquéllos estuvieran ya muy lejos de ellas. A Veiga le preocupa más la tradición que seguir una moda, y en esto también podemos considerarlo como un exótico en su propio mundo teatral geográfico.

Otro tema recurrente en el teatro de Manuel Veiga es la omnipresencia de la teatralidad en el interior mismo de las tramas. Este rasgo se puede considerar a la vez como un acto autobiográfico (se suele hablar de lo que se conoce, y lo que conoce Veiga es la formación y la vida de un actor teatral y cinematográfico), como un homenaje a los diferentes tipos de teatros que le gustan al autor (el Paral·lel como

² *Cartones*.

³ *Una hora de felicidad*. Otras dedicatorias que prueban su interés social: «Al pueblo gitano», *Jar*; «A todos los que un día tomaron “El Sevillano” y se vieron obligados a emigrar. Al “Teatro de almas” de Federico Gº Lorca, que me inspiró...», *Carrer de l'oblit*.

⁴ Es bueno señalar aquí que Manuel Veiga tampoco gozó de una formación en el plan histórico (a parte de la escolar). Habla de lo que conoce por experiencia empírica, contado por familiares o leído en libros, oído en canciones, etc.

ya mencionamos, o García Lorca son los ejemplos más evidentes) y como el reflejo de un acto social (considerando que cada personaje se viste de una máscara social). Casi toda su obra muestra una mise en abyme del teatro dentro del acto escénico.

Desde luego, Veiga escribe unas obras de un matizado realismo social, pero con tintes de teatralidad obvia y sobre todo de magia. Sus obras ponen en escena amigos imaginarios (*Recreo*), fantasmas (*Aluminosi*), alteraciones de la temporalidad (*Tempesta de neu*), el destino y el azar (*La mort dins una baralla de naips*, *Cartones*), tormentas o elementos naturales irreales (*Tempesta de neu*, *Recreo*, *Una hora de felicitat*) y hasta el mundo de las musas (*El cant de la Sirena*). Lo imaginario y lo onírico forman parte integrante de las tramas, son como unos personajes más con los que hay que contar (cuando no son claramente unas personificaciones: l'Amic, Sra. Dolors, La Lucumí).

Veiga ve multiplicarse los premios a su obra pero no tiene reconocimiento público. Pocas veces sus obras han sido montadas, aunque casi todas han tenido la suerte de ser leídas públicamente. Incluso podríamos decir que tiene más éxito en Latinoamérica que en su propio país.⁵ Sólo nueve de sus quince obras han sido editadas.⁶ ¿Será por ser un marginal o porque es lo que les toca a los autores de hoy? Tendríamos tendencia a estar de acuerdo con la segunda razón, pero el hecho de no pertenecer, por ejemplo, al grupo de la Sala Beckett quizás interfiere también en sus posibilidades. Como actor está integrado en el circuito del TNC, y seguramente gracias a ello pudo tomar parte del proyecto T6, creando para la ocasión *16.000 pessetes*. Pero el T6 es un evento pasajero para un dramaturgo, una ocasión única sobre la que no se puede contar para la vida cotidiana.⁷ Los premios son una compensación, una recompensa justa, un reconocimiento para un trabajo hecho cuando no se pueden cobrar ni derechos de autor por falta de publicación de los textos.

⁵ Varias de sus obras fueron montadas en Cuba, Uruguay, Puerto Rico, etc. Lo que seguramente atrae la atención de los directores latinoamericanos son los temas sociales y sobrenaturales, que forman parte de la cultura popular de este continente.

⁶ *El darrer esclat*, *Jar*, *La mort dins una baralla de naips*, *Una hora de felicidad*, *Recreo* (única obra que ha tenido la oportunidad de tener varias publicaciones, en cada una de sus versiones catalana y castellana), *16.000 pessetes*, *A la Bim, a la Bam, a la Bim – Bom – Bam...!*, *Las mil y unas noches* (en su versión de cuento y no de obra teatral) y últimamente *Cartones*. En la cantidad total de obras no contamos a *El hombre del retrato* en ser un extracto de *16.000 pessetes*.

⁷ «De fet, jo no visc de l'escriptura. Visc de la meva feina d'actor. No escric pensant en els premis. Senzillament, un cop he escrit una obra la envio als concursos i, la veritat, és que he estat de sort.»

Nuestra intención no es estudiar las obras de manera independiente y por orden cronológico. Nos acercaremos a ellas por círculos concéntricos, agrandando cada vez el círculo de interés en el transcurso del estudio. Así, después de interesarnos a la esfera del entorno inmediato, ampliaremos el punto de vista hasta el entorno geográfico social, luego a la sociedad occidental para llegar finalmente al círculo histórico del siglo con los problemas que conlleva de memoria y de verdad. Adjuntamos al final del trabajo diversos documentos para la contextualización del dramaturgo: unas entrevistas, la lista tanto de sus estrenos como las lecturas y los premios recibidos, y sobre todo una recopilación seguramente incompleta de artículos concerniente las obras del autor.

Este trabajo tiene que ser visto como un primer abordaje a un autor teatral contemporáneo y a su cultura y como se refleja en sus obras. Hubiera podido ser más exhaustivo, más dirigido hacia la dramaturgia y métodos mismos de escritura pero lo que nos interesó desde el principio eran los detalles no tanto de forma como de contenido.

Sin embargo, antes de estudiar con más detalles el contenido de sus obras, y con el fin de facilitar la comprensión de cada una de ellas, me gustaría exponer ante todo las tramas y los temas generales de cada una de ellas, por orden cronológico de escritura.

1989- 1990. *El darrer esclat* nos presenta a Nativitat (Nati), en un pueblo de la cuesta del Empordà. Nativitat es una anciana que, abandonada por su novio sesenta años atrás, se reencuentra con él cuando éste vuelve al pueblo con el circo en el que trabaja. Quisiera dejarse llevar por el último estallido de su vida. La obra es la ocasión de exponer los problemas entre generaciones, dando la vuelta a las situaciones ya que Nati está vigilada muy cerca por sus dos hijas, como si fuera una adolescente que hay que coger *in fraganti*. Ella decidirá huir con su amante, pero renunciará en el último momento. Como le confiesa a una amiga: «*No vull deixar perdre el darrer esclat de la meva vida.*».

Primera obra de Veiga, también es la más clásica,⁸ por lo que se refiere al tema, a las situaciones y a la construcción dramática.

1995. *Jar* es un diálogo entre dos ex-amantes de los barrios gitanos barceloneses.⁹ Manuel abandonó a María para encontrar la fama bailando flamenco. Ella le reprocha el abandono pero sobre todo lo que ella considera una traición. Efectivamente, durante años, Manuel no regresó al barrio de su infancia, el barrio de sus raíces, ni siquiera para saludar a los que se quedaron allí, ni siquiera para asistir al funeral de la gran bailaora Carmen Amaya, su mentora. Él, en cambio, no percibe su actitud como una traición, sino como una manera diferente de ver las cosas. La tesis de la obra es, desde luego, la traición, la visión sobre uno mismo y los recuerdos que cada uno tiene de su propio pasado, de sus raíces.

1995. *La mort dins una baralla de naips* es el equivalente teatral de una película de gánsteres. Kiki, una joven drogadicta, que fue en el pasado bailarina de *striptease* y ladrona, intenta huir de la policía reencontrándose con Joe, su hermano (¿de familia?, ¿de sangre?, ¿de corazón?). El celo que predomina entre los miembros de la comunidad de Joe (prostitutas, chulos, camellos, etc.) llevará nuestros dos protagonistas a la perdición, con la muerte de Kiki por culpa de la policía al final de la obra. Desde el título hasta el final de la obra destaca el determinismo y el papel del azar en esta obra en la que una mujer lee el porvenir en las cartas. Esta pieza es la segunda en la que Manuel Veiga da la palabra a los que no suelen tenerla: en este caso no sólo a los gitanos, sino también a los drogadictos y los pequeños delincuentes.

1995- 1996. *Una hora de felicitat* cuenta la puesta en escena organizada por una mujer para que su tía pueda gozar de una hora de

⁸ Para no decir «aristotélica».

⁹ Según Manuel Veiga: «*Jar* significa en caló calor en el alma, un término que refleja muy bien el sentir de los gitanos». Nuria Barrios. *Junco rinde homenaje a la bailaora Carmen Amaya*. Madrid: *El País*, 7 de marzo de 1995. Artículo reproducido en los anexos.

felicidad. Mertxe paga a un actor, que será el amante de Trini por una noche. Pero Trini, cuyo hijo se suicidó, asocia el actor a un fantasma que tendría derecho a bajar a la Tierra y consecuentemente empezará a esperar la visita de su hijo a partir de este instante. La obra nos habla de la dificultades del luto, así como de los problemas socioeconómicos de las clases populares de hoy en día.

1997. *Recreo* es una historia en la cual se mezclan los universos oníricos e imaginarios. Narcís vivió una escolarización difícil, en el sentido que, aunque se desarrolló del punto de vista estrictamente escolar, nunca pudo crear ninguna relación amistosa, ni mucho menos amorosa, en sus años de colegio, a parte de su Amigo imaginario. Una vez adulto se casa, con una mujer que conoció en el metro y que no quiere realmente y que tampoco le quiere a él. Con la excusa de un encuentro de antiguos alumnos de su instituto, ve reaparecer en su vida a su amigo imaginario, acompañado de su sueño de adolescente, Violeta Ferucci, la que era reina del instituto. *Recreo* es una oda a la diversión a través de lo imaginario y lo onírico.

2001. *Trayecto final* es un guión de cortometraje en el que Manuel Veiga denuncia en pocas páginas dos formas de violencias corrientes en estos días: los crímenes de género y los crímenes racistas. Dos mujeres se encuentran en el tren que las lleva en su último viaje, y empiezan a contarse sus vidas durante el trayecto.

2002. Primera versión 1995. *Tempesta de neu* presenta el reencuentro de dos antiguas «amigas», en la nevada Nochevieja de 1985. Veinte años antes, una había traicionado a la otra, esta traición dejó a la segunda atrapada en el tiempo. El mundo cambió, la gente evolucionó, pero Eulàlia se quedó viviendo la Nochevieja del 1965 en Cadaqués sin que se desarrollara el tiempo para ella. El autor aprovecha el retorno de Pita para rendir homenaje a los 20 años cruciales para la sociedad española que tuvieron lugar durante el periodo mencionado, a saber 1965-1985.

2002- 2003. Primera versión 1994. *Noche de blanco corsé* es un monólogo de Fuensanta, una mujer que ha sufrido muchísimo en su vida: creció sin su madre, en una familia pobre, cuidando de su padre y de su abuela cuando la lógica hubiera querido que fuera a la inversa. Su primer amante, sobre el cual había fundado todas sus esperanzas, la pegaba; el segundo, en el cual veía el hombre perfecto, el hombre capaz de hacerle olvidarle sus malos recuerdos, la abandonó para volver con su mujer legítima. Fuensanta está hablando a un maniquí que identifica como su madre, esperando pasar una audición que le permitiría vivir sus sueños de artista, una audición para un *peep-show* vestida de novia. Pero su primer amante reaparece y la mata. *Noche de blanco corsé* es la segunda incursión de Manuel Veiga en el problema de los crímenes de género.

2003. *El cant de la Sirena* enseña a La Lucumí, una musa en espera de la escritura del final de su novela para poder salir por fin del teatro en ruinas en el cual se esconde desde que llegó al país. Recibe la visita fortuita de un grupo de gitanos, de los cuales sólo nos aparece físicamente una mujer. Finalmente, la Sirena, con su canto hechizante, le traerá tristeza y desolación, robando los papeles de La Lucumí, arrancándole así su futuro. La Sirena parte en búsqueda de nuevas víctimas. *El cant de la Sirena* es una metáfora de la emigración clandestina, de los sin papeles y del comercio de la emigración. Esta obra también se rinde homenaje a la gran época del Parallel barcelonés así como a Federico García Lorca.

2004. Con *16.000 pesetas*, Manuel Veiga vuelve a temáticas más sociales. Presenta a una anciana de la Barceloneta en la noche de su cumpleaños, que también será la noche de su muerte. La acompaña su nieto. Las circunstancias de la noche harán regresar recuerdos de los últimos cuarenta años, recuerdos que el autor escenifica delante del lector y espectador y que obligarán a Soledat a tratar con su nieto de temas que nunca habían mencionado hasta el instante, hasta hablar de lo

que ella considera como un robo de 16.000 pesetas, perpetrado por su hija. Con esos temas, Manuel Veiga nos presenta todo el contexto sociopolítico desde su nacimiento e integra elementos y eventos que le fueron anteriores.

2005. Primera versión *Carrer de l'oblit* 2002-2003. *Aluminosi* es una comedia agria. Rosita, en estado de sobredosis de alcohol y medicamentos, ve llegar el fantasma de su madre, quien se beneficia de una autorización «celest» para ayudar a su hija a morir. Las cosas no pasan tal y como lo imaginaban las dos mujeres, y, ayudándose de la magia, hacen que venga hacia ellas su antigua vecina, Pilar, ahora enemiga y causa de todas las desdichas de Rosita. Urden el falso asesinato de Rosita por Pilar. Detrás de sus aires de comedia, *Aluminosi* esconde una verdadera crítica sociopolítica: nos habla a la vez de la recepción de los no catalanes en Cataluña y Barcelona, de la fama efímera y sus consecuencias, de los nuevos ricos, de una sociedad enferma.

2006. *A la Bim, a la Bam, a la Bim - Bom - Bam...!* en una obra destinada a un público infantil escrita en el marco del proyecto *Dramatúrgia al País de les Meravelles*, *A la Bim, a la Bam, a la Bim - Bom - Bam...!* Trata de la autotraición poniendo en presencia a un mismo personaje a dos edades muy diferentes (l'Ori niño habla con el Oriol adulto que está dibujando).

2007. Primera versión 2002- 2005. *Cartones* pone en escena, situado probablemente en Barcelona, a dos *sin techo* y a la hermana de uno de ellos, en dos épocas diferentes. La Muchacha va a ver a Doloritas para intentar encontrar a su hermano. Doloritas empieza a contarle la última noche que pasó en compañía del Artista. *Cartones* permite a Manuel Veiga hablar de otros problemas de sociedad, entre otros de los *sin techo*, de las drogas y de los *skin heads*.

Manuel Veiga escribió otra obra para niños, *Las mil y una noches* [2000], una adaptación moderna del clásico cuento oriental. *Turisme* [2006] presenta a dos mujeres en un encuentro post operatorio. Una de ellas vendió un riñón a la otra. Aparecen aquí temas como el racismo (subyacente en el personaje de la compradora), las diferencias sociales y el tráfico de órgano. Aunque en estas dos obras aparecen algunos temas recurrentes de Manuel Veiga (por ejemplo la evidente presencia del mundo imaginario, las oposiciones sociales, el racismo) no las integramos al presente estudio. Tomamos esta decisión por varias razones. No disponemos del texto dramático de *Las mil y unas noches* (ni tampoco del homenaje *Lorca y las sombras*) y preferimos no hablar de algo que en su escritura dramática puede revelarse muy diferente del cuento publicado. Y por lo que es de *Turisme*, al igual que *Final de trayecto*, son guiones de corto metrajes, que no quisimos integrar al estudio del teatro del autor, sino de manera sucinta, aunque a veces pudimos haber remitidos a anécdotas y características de estas dos obras.

I. Esfera individual y familiar

I. A. Identidades

I. A. 1. Nombres y apellidos

Para definir un personaje y las particularidades de su vida, disponemos, incluso antes que su origen social, de las pistas que inscribe el propio autor en el nombre que le atribuye a cada uno de ellos para presentárnoslos.

Manuel Veiga presta un cuidado particular a la denominación de sus personajes. Como en *Recreo*, donde los únicos nombres que aparecen son nombres que derivan de la tradición floral, lo que tiene la extraña consecuencia el de idealizar a los personajes aunque trivializándolos. Efectivamente, cada una de las flores escogidas por el autor, en relación con el carácter del personaje, lo convierte en cliché. El ingenuo Narcís, frágil y simple, frecuenta a la popularísima Violeta cuyo perfume es hechizador. También aparece una Margarita, quien se adapta a cada viento difundiendo los cotilleos, y una Rosa, una chica fresca.

Otro Narcís aparece en *El cant de la Sirena*. Este segundo obtiene su nombre claramente de la mitología griega, de aquel Narciso tan bello que se enamoró de sí mismo. Prueba de su hermosura es la reacción de la Lucumí cuando lo descubre por primera vez: «*Mai no havia vist uns ulls així... Tanta bellesa no pot ser veritat...*»¹⁰ Siguiendo con la misma obra, la Lucumí tiene su nombre de su origen afrocubano. Es una religión donde lo sobrenatural y lo mágico prevale.¹¹ La cultura africana aparece con Jambo (*Noche de blanco corsé*) que parece querer decir «hola» en keniata¹² aunque «jambo» también designa alguien que no es gitano en caló.

Los personajes femeninos sufren violencia en el seno familiar, racismo y rechazo y desprecio sociales. Cuatro de ellos ven reflejarse el dolor en su nombre: la Sra. Dolores, Doloritas, Dolors y Dolores.

La Sra. Dolors de *Aluminosi* sufrió los lutos sucesivos de su hijo y de su marido. Pero su primer gran dolor fue su exilio, el abandonar su lugar de origen para intentar encontrar una mejor vida en una ciudad donde nunca se sentiría como en casa y

¹⁰ *El cant de la Sirena*, pág. 10.

¹¹ Cubayoruba.blogspot.com

¹² La única referencia que tenemos de esta traducción la encontramos a propósito de la letra de la canción *Jambo bwana* de Teddy Kalanda Harrison publicada en el blog: lacomunidad.elpais.com/memoriasdeafrica2007

sobre todo una que ya no puede dejar atrás por miedo a las burlas y represalias por parte de los que no tuvieron la oportunidad de marcharse de Andalucía. Su hija, antigua belleza del cine entre B y X, hoy en declive, se llama Rosa, con apellido Robin, que recuerda a la vez a rubí y robar (su nombre de flor apoyado con un apellido de piedra preciosa refuerza su belleza antigua y su vulnerabilidad actual; mientras que robar remite inmediatamente a una de sus actividades...). Apuntemos aquí que otro personaje femenino emigrante lleva el nombre de Dolores, Lola la gaditana de *La mort dins una baralla de naips*.¹³

La gitana *sin techo* de *Cartones* se llama Doloritas Heredia o Doloritas Reina según las versiones.¹⁴ Más que un dolor personal, se esboza el dolor de un pueblo rechazado e incomprendido, denunciado por la yuxtaposición con «*Heredia*», que recuerda «heredar».¹⁵ Heredia es un apellido muy corriente en la población gitana, pero no es un apellido propiamente gitano ya que estos no existen de por sí. Lo que claramente interesó a Veiga aquí es la connotación a orígenes gitanos apoyados a la alusión oral de la herencia. Lo de «*Reina*», además del apelativo y de la jerarquía interna corrientemente utilizados por la población gitana, evoca la actitud narcisista, artista de Doloritas, su insistencia en comportarse como una pequeña reina que merece ser el único tema de conversación válido.

Dolors es la víctima de *16.000 pesetas*: hija de una prostituta asesinada cuando todavía era una niña, se instala en un barrio de barracas con unos primos de su madre, pero su barraca está destruida. Y, en la misma época, Fina (cuyo nombre por

¹³ Este dato de Lola como variante de Dolores lo encontramos en *El llibre dels 1000 noms*. Barcelona: Ediciones Proa, col·lección Butxaca num. 10, 1996.

¹⁴ Existen 3 versiones de *Cartones*. *Sin techo*, manuscrito disponible en el Institut del Teatre, en la que el personaje se llamaba Doloritas Heredia. En la segunda, también disponible en el Institut del Teatre bajo el título de *Cartones*, ya se llama Doloritas Reina. La tercera versión, premiada con el accésit del Premio SGAE de Teatro del 2006, recupera el nombre de Doloritas Reina. Finalmente, Manuel Veiga está preparando el estreno de una nueva versión, en la que el personaje de Doloritas se convierte en un personaje masculino, Antoñito Reina. La historia se mantiene al igual, sólo que Antoñito es homosexual.

¹⁵ Nos basamos en la sonoridad de Heredia para esta afirmación. La etimología de este apellido no queda muy clara, aunque seguramente viene de un pueblo de Álava, en el País Vasco. O a la inversa que este pueblo tiene su nombre de un señor que hubiera llegado allí. *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*: «Casi todos los genealogistas que tratan de este linaje de Heredia, coinciden en afirmar que procede de un caballero extranjero que vino a servir a uno de los primeros Reyes de Navarra y poseyó el señorío de Heredia, lugar que hoy pertenece al Ayuntamiento de Barrundia y partido judicial de Vitoria, en Álava.

Ahora bien: ¿Se llamaba Heredia dicho caballero y dio su nombre al citado lugar, o éste se denomina ya así y fue aquel él que tomó su nombre? Las voces *here* y *heri*, del latín, significan ayer, y *hera* y *heritis* y *herus*, casa de señores, como herencia de antepasados y sucesión de hechos valerosos. Acaso todo esto significa la palabra *Heredia*.» García Carraffa, Alberto y Arturo. *Enciclopedia Heráldica y genealógica hispano-americana. Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. Salamanca: Imprenta comercial salmantina, 1930, pág. 39-40.

supuesto alude a su carácter fino, a sus ambiciones de grandeza), dispone del único dinero que hubiera podido ayudarla a salir de su miseria. Empezará entonces a vagar de centros de acogida a celdas de cárcel. La definición de la anciana de *16.000 pesetas* es Soledat. Con la desaparición de su marido, la pobre mujer se queda en un primer tiempo sola con su hija por criar, hija que al cabo de pocos años la abandonará, dejándola solitaria en Barcelona. No verá el final de este infierno de soledad hasta encontrar rastros de su marido, y reencontrándose de cierta manera con la realidad de su pareja, deja de estar aislada. Notemos que esta Dolors se apellida irónicamente Ventura, lo que remite tanto a la felicidad, cosa que no disfruta nunca en el transcurso de la obra, como a la fatalidad, al azar que rigió su vida desde los primeros años con el asesinato de su madre.

La Dolores de *Trayecto Final* confesará:

Primero el sufrimiento con el cabrón de mi marido. El sufrimiento y el miedo. Y el dolor por los golpes. Créame que respiré tranquila cuando él hizo este mismo viaje hace tres años. Cáncer de pulmón. Y luego, ya, lo de mi niño... Eso, eso fue lo peor...¹⁶

Vivió momentos muy difíciles y dolorosos y, al final del viaje que emprende con nosotros, metáfora del paso de la vida a la muerte, quiere por fin poder cambiar de nombre, para poder no sólo escoger sino determinar un trayecto a un final feliz, ya que no pudo obtener la felicidad mientras vivía. Al menos que, a la inversa, fueran la esperanza y la certeza de un futuro mejor que le hagan sentir la obligación de cambiar. Pero el resultado es el mismo: Dolores se convierte en Felicidad. Su compañera de viaje Soledad, quien siempre fue rechazada por culpa de sus orígenes gitanos y quien se sintió aislada durante toda su vida, lejos de su tierra andaluza, cambia su nombre por el de Alegría siguiendo así los consejos de la nueva Felicidad. En este texto breve, nos aparece con claridad y evidencia la atención que Manuel Veiga dirige a los nombres con el fin de definir sus personajes. Con esta metamorfosis de las dos mujeres se observa un determinismo no sólo desde la naturaleza del hombre sino también un determinismo social: las mujeres creen actuar según su libre albedrío a la hora de escoger su destino pero sólo juegan con las cartas que les dio su origen social. Por esto se resiente aquí un optimismo de Manuel Veiga al acabar este guión, un optimismo que el dramaturgo no suele demostrar en sus otras obras con finales abiertos a la venganza (*La mort dins una*

¹⁶ *Trayecto final*, pág. 3.

baralla de naips: «*El meu futur és un passat que torna: la mort dins una baralla de naips*»),¹⁷ a la soledad y la falsa esperanza (*Cartones*: «*¿Se marcha usted? [...] Si quiere tomar las uvas conmigo. [...] (La Muchacha ha desaparecido. Doloritas queda sola en escena. [...])*»),¹⁸ o al encierro mental o físico (*Recreo*: «*Quedeu-vos amb mi! No marxeu del meu cap!*», *El cant de la Sirena*: «*Seré jo qui escrigui l'última paraula... [...] Fi.*»).¹⁹

La anciana que busca su juventud perdida (*El darrer esclat*) se llama Nativitat, un nombre que traiciona su voluntad de volver a renacer de sus cenizas.

Trinitat de *Una hora de felicitat* recibe su nombre de los tres hombres que cruzaron su camino, y, entonces, de la Sagrada Trinidad: su marido, el Padre; Micki, el Hijo; y el Actor, fantasma de una noche, el Santo Espíritu.²⁰ Quedándonos en la misma obra y en la tradición judeocristiana, su sobrina, quien contrató al Actor para regalar a Trini una hora de felicidad, se llama Mertxe, merced, entendido como misericordia, virtud de compasión y ayuda al prójimo.

Man (hombre en inglés) es el único hombre vivo de *16.000 pessetes*. Recibió este nombre en honor a su abuelo, Manuel, pero, ya que no es sino una malograda imitación (su abuela le dice y repite que no es tan guapo, ni tan alto, etc. como Manuel), no le dejaron más que la mitad del nombre. También es una proyección de Manuel Veiga, quien le da su propio nombre y el primer apellido de su propio abuelo, Manuel Jiménez Aranda, nombre completo que regala al abuelo de Man. Con la misma preocupación autobiográfica (el personaje estaba destinado a ser interpretado en el momento inicial de su creación por el propio autor), Manuel de *Jar* posee los apellidos del autor Manuel Veiga Giménez, pero con un orden diferente y cambiando la ortografía en parte en honor al antepasado gitano del dramaturgo: Manuel Jiménez Vega.

A veces asistimos a la castellanización de los apellidos cuando se adapta la obra. Si seguimos con el ejemplo de Pepita, sus apellidos castellano-catalanes de la primera versión (o sea versión catalana) Rodríguez Valls están cambiados por la yuxtaposición de dos de los más corrientes apellidos españoles: Martínez y Giménez. El mismo procedimiento fue utilizado en *Recreo*, obra en la cual los apellidos catalanes fueron pura y simplemente traducidos conservando el carácter

¹⁷ *La mort dins una baralla de naips*, pág. 63.

¹⁸ *Cartones*, pág. 30.

¹⁹ *Recreo*, pág. XV. *El cant de la Sirena*, pág. 26.

²⁰ Según *El llibre dels 1000 noms*, op.cit., «Trinitat» significa etimológicamente «reunió de tres».

familiar y corriente de los apellidos originales.²¹ El primer apellido usado en la versión catalana, «Puig», casi se volvió, con el paso de los años, un prefijo en Cataluña de por su carácter corriente. Manuel Veiga insiste en la negación de identidad y originalidad de este apellido empleándolo deliberadamente como prefijo («*Puigbò*», «*Puigventós*») y lo traducirá seguidamente en castellano con los apellidos que aparecen en los primeros lugares de las listas de frecuencia de uso en España. En la misma obra, las características de cada uno de los personajes llevadas en los segundos apellidos en castellano ya estaban presentes en la segunda parte del apellido con Puig de prefijo, retranscribiendo así los mismos juegos de palabras: Puignova, la parlanchina cotilla se cambia en Nueva, conservando su caracterización de «*Nueva*» en el sentido de noticias, de cotilleos. Puigrampinya cambia de sexo para volverse mujer en la versión castellana pero conserva su reputación de ladrona en su nuevo apellido: Chorro. Puigventós, el cochino que echa pedos se vuelve Ventoso. Puigbò, nuestro protagonista queda como el bueno de la película con su castellanización Bueno. La delegada hambrienta de poder, Puigdamunt, se transforma en Martínez Mando. El único chico que no se apartaba de Narcís, Puiglleial conserva su adjetivo con López Leal. La corriente mujer de Narcís, Violeta Puig se convierte en Violeta González. El borracho Puigvinyes sigue bebiendo con su nuevo apellido Suárez Viñas. El apellido de la fea Puigpena se ve adaptado en Gómez Coco. Y, para acabar, la guapa Rosa Puigbella es en castellano Rodríguez Bella. La única que no cambia de nombre en la adaptación es Violeta Ferucci, la imagen del deseo, del exotismo, del misterio.

Una ambición de volver insignificante y trivial el personaje en el proceso de adaptación al castellano –al igual que en *Recreo*– interviene en el procedimiento de traducción de la identidad de Trini Giner de *Una hora de felicitat* que se convierte en Trini Martínez, aunque el apellido catalán no es tan corriente.²² Giner viene de «gener»,²³ de Jano, el dios latino de la duplicidad, y remite al mes invernal, temporada simbólica de la depresión anual, del frío, de los tonos grises del cielo, de la oscuridad que llega temprano, una temporada que se adapta muy bien a la

²¹ Para juzgar de la frecuencia de los apellidos en Catalunya y en España, nos remitimos a los estudios oficiales publicados por el INE y el IDECAT en sus respectivas páginas: <http://www.ine.es/daco/daco42/nombyapel/nombyapel.htm> y <http://www.idescat.net/cat/poblacio/poblonomast.html>

²² De hecho, sí lo es en el País Valenciano donde ocurre la acción. *Una hora de felicitat*, pág. 11: «*TRINI: No ho sé. Des que vaig arribar de València que hi treballé.*»

²³ Albaiges, Josep Maria. *El gran libre dels cognoms catalans*. Barcelona: Edicions 62, 2005: «*Giner: nom aplicat a un infant nascut en gener. (Juanuarius = porter)*».

descripción del estado de Trini, sin esperanzas en un principio, viuda, habiendo perdido un hijo, etc.

La búsqueda de la verosimilitud de la historia contada empuja a Manuel Veiga a adaptar los nombres de los personajes según la versión de la obra. En las versiones catalanas, los personajes tienen generalmente nombres catalanes. Las excepciones marcan la diferencia entre los orígenes comunitarios y socioculturales. Los personajes de origen andaluz de *La mort en una baralla de naips* conservan un nombre fiel a su identidad cultural: Lola, María, el cual se ve complementado con el lugar de origen como ahora «*la Gaditana*». De la misma manera, Pepita de *Tormenta de neu* conserva uno de sus apellidos castellanos, indudablemente con el fin de marcar la diferencia de origen cultural y sociopolítico con Eulàlia. Los padres de esta última son catalanes rurales, de un pueblito costero, antifranquista, cuando Pepita viene de la gran ciudad, de Barcelona, de una familia de colaboradores con la dictadura establecida en Cataluña, por lo menos por lo que es de su familia paterna, obedeciendo a un orden de su jerarquía (su padre es un antiguo soldado de la junta militar franquista). Eulàlia tiene un nombre deliberadamente catalán, cuando nació en la primera década de la dictadura, mientras la prohibición del idioma catalán. Además, su nombre lleva consigo el antifranquismo de sus padres y su catalanismo por ser la santa patrona de Barcelona.²⁴ En la versión castellana el autor la cambia por Carmen, como reflejo de una moda popular tanto en Andalucía donde se centra la obra como en toda España y también seguramente porque Carmen es la protectora de los pescadores (recordemos que los padres del personaje son humildes pescadores).

Fuensanta de *Noche de blanco corsé* se llamaba en una primera versión Leocádia, que en su etimología significa «*la blanca, la resplendent*»,²⁵ y que venía a insistir en la blancura, la inocencia del personaje, apoyando así la luminosidad del título mismo. Fuensanta remite a un acto milagroso con el agua, y el agua siendo el símbolo de la pureza, el nombre de la versión definitiva también refuerza la inocencia y la imagen de víctima del personaje.

²⁴ Por su resistencia contra los opresores anticristianos cuando sólo tenía 1 años, Santa Eulàlia es el símbolo de la solidaridad, la justicia y del compromiso de la juventud, cualidades que se pueden aplicar (en una medida muy inferior, claro, a la Eulàlia de *Tempesta de neu*.)

²⁵ *El llibre dels 1000 noms*.

En *La mort dins una baralla de naips*, el ambiente de bajos fondos induce a la ausencia en algunos casos de nombres, y al uso de apodos y mote, tal y como lo apunta Julia Sanmartín en el caso de Juli Vallmitjana:

La caracterització dels personatges s'introduceix també en l'aspecte onomàstic: la quasi absència de noms propis substituïts per malnoms (La Bollos, En Ceba, En Carreta, La Valencianeta, La Patanda...), presentats majoritàriament amb article determinat, en plena sintonia amb l'ús del llenguatge vulgar.²⁶

Algunos personajes de *La mort dins una baralla de naips* llevan nombres verdaderos tales como Rita, Antonia, Joan, Maria y Zoraida, pero son los personajes con vida más «normal», Joan es el propietario del chiringuito del parque, Rita, Maria y Zoraida son prostitutas. Los demás, que son los delincuentes, son denominados por dichos apodos y mote relacionados con su origen geográfico (el Valencià, Lola la gaditana), con sus sueños exóticos (Joe, la Kiki), con sus delitos de robo o relacionados con la violencia (el Perla y el Tigre). Los personajes y sus nombres consolidan el tema y el ambiente general de la obra, otorgando a la trama una identidad callejera.

I. A. 2. Idiomas e identidad.

Un buen dramaturgo da contenidos diferentes a sus personajes. La identidad textual de un personaje es su idiolecto, el lenguaje específico a su orden social, a su familia, a su pasado.... El autor debe alterar su propio idiolecto para dejar expresarse el del personaje.²⁷

Eso es lo que enseña el profesor Sanchis Sinisterra referente al idioma que tiene que utilizar cada autor dramático con el fin de dar verosimilitud a la historia que está creando. Fiel a esta descripción del personaje y de su idiolecto, Manuel Veiga adapta el idioma de cada uno para que sus personajes tomen posesión de una forma de discurso propio.²⁸ Consecuentemente, el bilingüismo aparece más que

²⁶ Sanmartín Sáez, Julia. «La parla marginal com a recurs d'estil literari en el teatre de Juli Vallmitjana». En *Estudis de llengua i literatura catalanes XXVIII «Miscel·lània Germà Colón» (1)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pág. 172.

²⁷ José Sanchis Sinisterra en una clase del Doctorado de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Barcelona (año escolar 2003-2004). El tema era: «La construcció del text dramàtic».

²⁸ Tal y como lo comenta el autor mismo en la entrevista que le hicimos, busca una verosimilitud en su obra, independientemente de cualquier teoría dramática remarcada, como sería por ejemplo en este

frecuentemente en las obras de Veiga. Las diversas formas de catalán, el caló, las variantes catalanas o castellanas de Valencia, de Cádiz o también de Cuba se cruzan y entrecruzan en sus obras a merced de los personajes presentes. La alternancia de idioma es una característica de los autores catalanes de la generación Bradomín, tal y como la Profesora María-José Ragué-Arias recoge su definición:

El primer gobierno socialista, en 1982, querrá abrir el teatro a jóvenes, actitud que, aun teniendo consecuencias negativas, como la de olvidar a las generaciones teatrales anteriores, tendrá como resultado la gestación de un grupo de autores fértiles. Es la llamada por muchos, generación «Bradomín». Sus autores tienen en común el no haber cumplido todavía los cuarenta años en el 2000. Su obra refleja la permeabilidad de la cultura a partir de los inicios de la democracia. Es un grupo que inicia Sergi Belbel y cuya nómina en el Estado Español sería, por su riqueza, imposible de enumerar. Fuera del ámbito del Marqués de Bradomín, pero con algo más en común que la edad, en este conjunto de autores hay que incluir también todos los nombres que figuran en el anexo de este estudio y que, en muchas ocasiones, no han participado en el Marqués de Bradomín por haber escrito su teatro en otras lenguas del Estado Español o por no estar en la franja de edad biológica exigida por el premio. ¿Son una generación? La soledad, la marginación, la incomunicación, la violencia son algunos temas en común. La búsqueda de estructuras fragmentadas, un uso diferente del tiempo dramático, la riqueza polisémica son algunos aspectos formales de muchas de sus obras. No nos dan respuestas, transmiten sus preguntas, sus inquietudes, a veces su «nada». No les une la esperanza del cambio como ocurría en anteriores generaciones.²⁹

En mitad de los años setenta, se esboza la reconsolidación del teatro en lengua catalana en reacción a la ley dictatorial del «castellano, lengua única y oficial.»

La DRAE define el idiolecto como «conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo». ³⁰ Esta forma de expresarse se hereda del entorno familiar, del entorno cotidiano de cada uno, con influencias claramente geográficas y sociales. En una obra literaria o de teatro bien construida, el idiolecto nos permite

caso la de Sanchis Sinisterra. Esta voluntad suya también aparece en el artículo de Carme Puche: «*Per exemple, sempre intento que els personatges tinguin un llenguatge propi, que no hi hagi un nivell de llegua estàndard. Per mi, la Dolors, que s'ha criat al Somorrostro i que ha estat tancada a la presó, no pot parlar igual que una iaia.*» y en la crítica de *16.000 pessetes* de Francesc Massip: «*inclou un elaborat treball de català col·loquial, carcerari i marginal.*» Puche, Carme. *Manuel Veiga, lluitant contra l'oblit.* Barcelona: TeatreBCN, núm. 61, marzo 2005, pág. 48-49. Massip, Francesc. *Memòria urgent.* Barcelona: Avui, 3 de marzo 2005, pág. 46. La entrevista y los artículos están reproducidos en los anexos.

²⁹ Ragué-Arias, María-José. *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares.* Madrid: Ministerio de Educación, cultura y Deporte, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2000, págs. 32-33. Esta generación «Bradomín» agrupa autores con características tan extendidas y generales que nos parece un poco exagerada en el sentido que la falta de distancia temporal así como estas características típicas de la sociedad moderna y herederas del llamado Teatro del Absurdo no nos parecen suficientes para clasificar a los dramaturgos nacidos en los años sesenta.

³⁰ Definición del *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición. Real Academia Española, 2003, Edición electrónica, Versión 1.0.

sacar pistas sobre la familia, la educación y muchas veces sobre la situación económica de los personajes. Permite otorgarles una identidad.

La mayoría de las obras de Manuel Veiga están escritas, en una primera versión, en catalán, y seguidamente el autor las adapta él mismo al castellano. Empleamos el término «adaptación» porque no se trata de una simple traducción. No desliza el texto de un idioma a otro, sino que lo vuelve a escribir, lo vuelve a trabajar de manera que desaparecen trozos de texto, que cambian los personajes, así como los lugares, etc.

La lengua catalana como entidad activa y funcional de la escritura de Manuel Veiga se adapta a las circunstancias de las tramas.

Un ejemplo de la adaptación del idioma catalán a la acción presentada: *Tempesta de neu*. Dos mujeres, dos amigas, vuelven a encontrarse en una Nochevieja atemporal con el fin de arreglar sus problemas del pasado. Eulàlia está representada con su apariencia de 1965, así como el lugar de la acción (el café en el cual trabajaba en aquel año) mientras Pepita aparece tal y como es en 1985. En esta obra, se subraya la diferencia social de las dos mujeres con el idiolecto de cada una de ellas: Pepita habla un catalán barcelonés, y Eulàlia el de Cadaqués. Su diferencia lingüística marca sus divergencias sociales y temporales: Eulàlia proviene de una familia pobre, comunista y clara y oficialmente opuesta a la dictadura, de allí su insistencia en hablar catalán, cuando podemos imaginar con poco margen de error que Pita, ciudadana e hija de un partidario franquista, utiliza este idioma únicamente porque volvió a tomar importancia en 1984. En la adaptación castellana, Manuel Veiga escribirá en una nota en preámbulo a la obra:

Sería interesante que Carmen y Pita usaran distintos acentos para marcar que una es veraneante de ciudad mientras que la otra es oriunda de un pueblo de pescadores del sur de España.

Tercer ejemplo de la importancia de la escritura en catalán: *La mort dins una baralla de naips*. En el suburbio barcelonés van cruzándose unos personajes procedentes de diversos horizontes, pero relacionados por el crimen. En esta obra, el catalán es mayoritario según un concepto de proporciones. Sin embargo, algunos personajes, como Lola de Cádiz, se expresan en un castellano trascrito del habla andaluza, por ejemplo: absorción de algunos sonidos, fusión de las sílabas... Esta

referencia a un personaje andaluz en medio de Cataluña es muy significativa. En efecto, bajo la dictadura, numerosos andaluces fueron enviados o emigraron a Cataluña para huir de la pobreza y hambruna de Andalucía. Cataluña se presentaba como un foco comercial e industrial, como una región rica que podía acoger fácilmente a emigrantes andaluces (y de otras regiones españolas).³¹ Hoy en día, la generación de los hijos de emigrantes habla catalán, idioma que aprendieron en la escuela o en la televisión, o más bien no lo hablan en el ámbito íntimo sino –según las circunstancias– en el ámbito social, ya que los padres suelen seguir fieles al castellano. La que podríamos considerar como «verdadera» generación de lengua catalana es la de los nietos de estos emigrados. La versión castellana de la obra de la que hablábamos, *La muerte en una baraja de naipes*, sufre de sosería lingüística debida al uso de un idioma único en el que despareció la riqueza de la diversidad cultural presente en la versión original.

Misma resonancia del idioma catalán sobre la emigración en *El cant de la Sirena* o en *Carrer de l'oblit* (*o cuando Barcelona estaba más lejos que ahora*). La Lucumí habla una forma de catalán que va mezclando continuamente con su dialecto cubano. Dice que aprendió el idioma catalán, el del Edén, besando a Pepe:

[Em va dir:] fes-me un petó i l'aprendràs tot seguit... [...] Si ho vaig fer va ser per aprender tot d'una l'idioma de *L'Edèn*. Pensava quedar-m'hi. [...] Tot just m'havia donat a conèixer la seva llengua i... Semblava que jo hagués estat parlant l'idioma de *L'Edèn* tota una vida...³²

En el prólogo de *Carrer de l'oblit*, Manuel Veiga integra un párrafo descriptivo de los personajes en función del idioma que deben reflejar:

³¹ Saz Campos, Ismael. *Fascismo y franquismo*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004, Pág. 209: «Significativamente, la misma Valencia “castigada por roja” podía funcionar en tanto que gran ciudad que ofrecía el beneficio del anonimato como terreno de refugio para una emigración que huía de las persecuciones y humillaciones de otras zonas del país. Así sucedería con algunos andaluces procedentes fundamentalmente de Córdoba y Jaén. Se trataba de una emigración que se hacinaría en algunas casas y chabolas en la zona de la Malva-Rosa, a veces con familias enteras viviendo en una sola habitación en las condiciones más lamentables. Circunstancias terribles que sin embargo eran preferibles a las del pueblo de origen. Así lo recuerda Juana Gómez: “Y cuando ya... porque no tenían un motivo, nada más que porque habían estado en el frente de la República, y nada más que por eso que los castigos que les daban. Y entonces mi padre fue cuando dijo... que mi madre fue la que le animó y le dijo: “vámonos de aquí, que con los hijos, no tenemos porvenir aquí, y más como está la cosa”, y entonces nos vinimos aquí a Valencia”. Y en un sentido similar incide el relato de Francisco Serrano: “Pero al final nos cogieron, claro, nos cortaron el pelo, nos pusieron la camisa azul con las cinco flechas ahí, ¿eh?, y ya es cuando ya nos vinimos a Valencia. Los testimonios abundan en referencias a la represión, opresión y humillación constantes. Despidos, depuraciones y detenciones, palizas incluso con resultado de muerte en las comisarías y las inevitables referencias a los terribles fusilamientos de Paterna, forman parte desde entonces de la memoria popular, y los entrevistados las evocan a través de experiencias próximas, de familiares o compañeros de trabajo.”

³² *El cant de la Sirena*, pág. 16.

DIVERSIDAD DE LENGUAS Y ACENTOS

El bilingüismo está implícito en *Carrer de l'oblit*: Los personajes se relacionan entre sí indistintamente en catalán y castellano.

SRA. DOLORES: Emigrante de un pueblecito del sur. Víctima de la incultura y la ignorancia, habla un castellano precario e incorrecto: cambia palabras, usa artículos delante de los nombres propios, construye mal algunas frases y conjuga los tiempos verbales a su antojo. Tras muchos años viviendo en Cataluña, ha hecho suyos ciertos vocablos de la lengua catalana.

ROSITA: Hija de la Sra. Dolores. Ya es una emigrante de segunda generación y, por tanto, ha aprendido a hablar el catalán como signo de integración. Con su madre habla un castellano neutro, que ha perdido el acento familiar. Con las amigas utiliza la lengua catalana, aunque infectada de algún que otro castellanismo.

BEATRIU DOMÉNECH: Vecina de Rosita. Barcelonesa de nacimiento. Su lengua materna es el catalán. Ahora habla dicho idioma con una corrección académica que es el reflejo de una chica de barrio humilde que cambió su destino.

La familia de Manuel Veiga no es originaria de Cataluña. De hecho su idioma materno es el castellano (madre aragonesa y padre gallego). Por eso mismo sabe perfectamente como se expresan los emigrantes españoles y conoce la influencia cada vez más importante del catalán en la vida de sus descendientes, ya que él mismo tuvo que estudiar en catalán a partir de la instauración de la Constitución de 1978.

Las obras de Manuel Veiga aportan prueba del cuidado intensivo que otorga el autor al idioma de sus personajes. Sin embargo, una de las obras refleja un uso único y un poco extraño del catalán: *16.000 pesetas*, más precisamente en dos de sus personajes: Fina y Man. Efectivamente estamos en el derecho de preguntarnos la justificación lingüística de estos personajes. Fina huyó de su madre, de su destino de miseria y por lo tanto de Cataluña para probar suerte en Madrid y ofrecer más posibilidades y un porvenir mejor a su hijo. Su relación con su madre es pésima, tan pésima que ni siquiera puede mantener una simple conversación telefónica fluida. Fina vive en Madrid y allí creció Man. El chico nunca practicó el catalán en la escuela. Suponemos que lo aprendió en sus estancias regulares en casa de la abuela que adora, y seguramente siempre lo habló, como idioma materno, en casa. Su relación con el idioma va a la inversa de lo que nos acostumbró Veiga: en muchas obras vemos como los hijos de castellanohablantes se adaptan al catalán en el ámbito social pero siguen hablando castellano con sus padres (por ejemplo en *Carrer de l'oblit*), pero en *16.000 pesetas*, el hijo de catalana hablante se expresa

con ella en catalán pero seguramente se expresa en castellano en su entorno socio profesional (en Madrid, no lo olvidemos).

El entorno familiar como influencia lingüística se resiente en una de las pocas obras donde se ven confrontadas dos generaciones de una misma familia: *Carrer de l'oblit*. Rosita habla con un lenguaje que podríamos cualificar de contaminado por el de su madre, una mezcla de catalán con castellano andaluz. No es capaz de construir ningún discurso largo en catalán sin introducir en él palabras o expresiones castellanas: por ejemplo, en la página 31 ««*Pues» fora! «Aire»!*». Por cierto, Beatriu utilizará estas debilidades lingüísticas en contra de Rosita, calificando su catalán de «*perfectible*» y actuando con ella como una profesora, corrigiéndole los errores de vocabulario:

Rosita: [...] I jo vaig servir-te un futur en «bandeja» de plata.

Beatriu (*Rectificando el castellanismo*): Safata, Rosi, sa-fa-ta.³³

El multilingüismo de Manuel Veiga hace resurgir las causas políticosociales. Sin embargo, permite también un principio de definición de los personajes, tal y como acabamos de entreverlo: emigrantes, gente «del pueblo» opuestos a unos pocos burgueses o a estrellitas efímeras cuyos orígenes son idénticamente modestos.

El idioma catalán o la ambivalencia entre catalán y castellano nos permiten, pues, situar a los personajes en su ámbito cotidiano. El uso del caló, idioma gitano, empleado en tres obras de Manuel Veiga saca además a la luz el orgullo y los valores gitanos.

En Cataluña, y sobre todo en Barcelona, existe una significativa presencia gitana. Se tiene que tener presente el hecho de que la mayor concentración gitana de España se encontraba a mitad del siglo pasado en Andalucía, región víctima de la emigración forzada hacia Cataluña, que ya tenía una población gitana extensa. Por ejemplo, Carmen Amaya (1913-1963), bailadora a quien Manuel Veiga dedica *Jar* (*Carmen Amaya en el recuerdo*) y a la cual alude en *16.000 pesetas*, nació en

³³ *Carrer de l'oblit*, pág. 13.

Barcelona. Cataluña representa hoy en día el segundo foco gitano de España, por índice de población.³⁴

Cuando Manuel Veiga emplea el lenguaje gitano, lo hace de manera incompleta. Con esto queremos decir que los personajes se expresan en castellano e integran en su discurso alguna que otra palabra caló, pero casi nunca encontramos verbos conjugados y aún menos frases enteras en este idioma.

Podemos formular dos explicaciones. Primero podría tratarse de una voluntad del autor de utilizar únicamente palabras dentro de las más extendidas del vocabulario caló integrándolas en un texto castellano con el fin de conservar la máxima amplitud de recepción posible, pero insistiendo con estas pocas palabras en el origen de los personajes presentes. Pensemos además en el público que asistirá a la representación de la obra: existen pocas posibilidades de encontrar gente de origen gitano. La voluntad de Manuel Veiga apparentaría, entonces, un acto político: se erige como portavoz de un pueblo desconocido y renegado por una mayoría *gachí* –no gitana–, delante de un público mayormente constituido por la mayoría *gachí* en cuestión. No olvidemos que *Jar* está dedicado «*Al pueblo gitano*». Veiga expresa así claramente su interés y respeto para este pueblo.

Esta es la explicación más evidente, sobre todo si pensamos que los personajes gitanos representados en escena son en tres casos de cuatro (*Cartones*, *El cant de la Sirena* y *Trayecto final*) puestos en presencia de *gachós* a los cuales por fin tienen la posibilidad de enseñar parte de su propia cultura. Pero no es el caso en *Jar*.

La segunda explicación sería sin dudar que Manuel Veiga no habla caló porque aunque tenga un tatarabuelo gitano, nunca tuvo educación gitana. El léxico que emplea está compuesto de palabras generales, de gitanismos, que cualquier persona puede conocer. No es un uso del caló por ejemplo comparable al de Juli Vallmitjana en el que empleaba frases hechas y expresiones más rebuscadas. Algunos de sus textos incluso contienen párrafos casi incomprensibles si no nos remitimos al léxico adjunto al texto de la obra.

Y, para acabar, la tercera explicación nos viene del ámbito histórico social. Es la misma explicación que da el autor en su entrevista. El idioma caló es un idioma de tradición oral. Casi no posee documentos escritos, ni gramática redactada, por lo

³⁴ Según las fuentes de la Fundación Secretariado Gitano, cuya web es <http://www.gitanos.org>, los datos son del 2007.

menos en su variante española. Este vacío gramatical³⁵ tiene como consecuencia la absorción del individualismo caló por las lenguas oficiales de los lugares donde se instalaron los gitanos. En España, hoy en día, su forma hablada cotidianamente se transformó en una especie de castellano con inserciones de vocabulario original, habiendo perdido su autonomía propia en beneficio de un mestizaje lingüístico fruto de las relaciones gitanas con la sociedad cotidiana moderna. Y los gitanos barceloneses hablan en su mayoría catalán, como se observa en los barrios de Gràcia u Hostafrancs. Un catalán en el que, claro, integran palabras y expresiones caló, casi al igual que el idiolecto empleado por Manuel Veiga en sus obras.³⁶

Es interesante apuntar que, tal y como ya lo hace para las variantes del catalán como *l'empordanès* en *Tempesta de neu*, Manuel Veiga tiene como costumbre resaltar las palabras caló poniéndolas en negrita o en cursiva, incorporando al final de las obras un índice del vocabulario caló empleado en la obra en presencia. Por ejemplo, en el discurso de Soledad de *Trayecto final*, el vocabulario caló se distingue del resto por su tipografía: «*Levantaba las manos al aire y, ¡qué arte, qué aje! [...] Mala bají corría por el cielo...*»,³⁷ y luego, después de la obra misma,

³⁵ Para esta afirmación, nos basamos en dos escritos. Sanmartín Sáez, Julia. *La parla marginal com a recurs d'estil literari en el teatre de Juli Vallmitjana*. En *Estudis de llengua i literatura catalanes* XXVIII «Miscel·lània Germà Colón» (num. 1). Publicacions de l'Abadia de Montserrat: Barcelona, 1994, pág. 184: «El caló procedeix del sànskrit, té trets comuns amb altres parles del nord de l'Índia, com el bengalí, el punjabí... (Liégeois 1988), i és una llengua indo-europea, del grup indoari, que ja a Pèrsia durant la primera de les etapes de l'evolució es dividí dialectalment en la branca ben i la branca phen (Vinyoles i Vidal 1978: 13-17). La coexistència amb altres llengües ha comportat un hibridisme. Les funcions del caló han estat, a més de la comunicativa, la de reforçament de símbol de classe i la de defensa de grup davant dels estranys. Culturalment, han sofert un cert transvasament vers la marginalitat, la qual cosa s'ha traduït a nivell lingüístic mitjançant un clar aprofitament del caló especialment per l'argot de les llengües amb que ha conviscut. De fet, podem postular que hi ha una progressiva pèrdua i desintegració del caló. La parla gitana ha perdut l'estructura del propi sistema lingüístic per adaptar el seu vocabulari a la llengua del país on viuen i s'estableixen.» Blay i Duart, Josep Francesc; Lisbona Martín, Julia; Salinas Català, Jesús; Salvador i Jordà, Miquel; *Propuesta para un trabajo intercultural en la escuela*, libro del profesor, Capítulo 2. 3. *Idioma*. Valencia: Dirección General de Centros y Promoción Educativa de la Generalitat Valenciana, 1994, p 42-43: «Hablaremos ahora un poco más en detalle del caló. Como ya hemos indicado, el caló es el dialecto rom de los gitanos españoles, y uno de los que más influencia, ha recibido de la lengua dominante; conserva un léxico básico de la lengua gitana pero adoptando la estructura gramatical castellana. [...] Los gitanos españoles, por regla, hablan la lengua propia de la región donde habitan (castellano, catalán, gallego), introduciendo ciertas palabras caló, como primera lengua. [...] El problema de la lengua ha sido tratado en los diversos congresos gitanos celebrado hasta la fecha (París, Londres; Ginebra, Gottinga). Conviene destacar la tendencia, cada vez más general, a emplear los dialectos de los rom para escribir, dado que hasta ahora su lengua era esencialmente oral (cultura ágrafo). El número de publicaciones en lengua gitana va en aumento e incluso ya se han publicado gramáticas de la lengua romaní en la lengua romaní.».

³⁶ Dolors de 16.000 pesetas no es gitana, pero crece en el Somorrostro, rodea del pueblo gitano. Por esta razón el léxico caló tiene una presencia muy fuerte y altera su idioma catalán.

³⁷ *Trayecto final*, pág. 2. Las palabras en negrita en las citas ya estaban en negritas en el texto original.

podemos leer en la lista de vocabulario: «*Aje- duende, arte. Bají- Profecía.*».³⁸ La misma distinción en el sistema lexical aparece en las obras gitanas de Juli Vallmitjana, costumbre extraña tratándose de arte dramático y por lo tanto de literatura que en su finalidad oral y representativa no se beneficiará de las idas y vueltas entre léxico y trama. Pero al no tener los personajes dificultades de comprensión entre ellos (por lo menos por lo que es del vocabulario) y al no obligar al lector a consultarlos para la comprensión general de la obra (no es necesario una compresión de cada palabra para seguir la trama), podemos ver en estos pequeños diccionarios unos anexos a la voluntad dramatúrgica de los autores. Aún así, existe un magnetismo oral de la lengua empleada que actúa en el ambiente mismo de la obra, por lo que no es necesaria la comprensión de cada vocablo del texto.

I. A. 3. Culturas geográficas, políticosociales y familiares

El idiolecto como vocabulario y expresividad personal no tiene solamente causas geográficas: también las tiene sociales. La educación, el entorno sociocultural, y, por supuesto, el entorno familiar deben ser considerados como influencias para el idiolecto de cada uno y obviamente se dejan reflejan en su expresión oral.

Los personajes de Manuel Veiga no se liberan de esta ley.

En *La mort dins una baralla de naips* y su versión castellana *La muerte camuflada en una baraja de naipes*, Lola, «la Gaditana» o «de Málaga» según la versión, utiliza unas expresiones vulgares o incluso argóticas, deformaciones de vocabulario, traicionando un lenguaje de la calle que refleja su vida feriante: «*Echaban un “flim” de Gregory Peck*», «los tíos», «“pillar” rápido un “taxis”».³⁹ Más, su lenguaje se ve alterado por un fuerte acento andaluz, con las típicas vulgarizaciones: caídas de terminaciones, simplificaciones de los participios «-ado», o asimilaciones de vocales. Todas estas características se ven reflejadas fonéticamente en sus discursos: «*pillao*» para «pillado», «*pos*» para «pues».⁴⁰

³⁸ *Íbidem*, pág. 5.

³⁹ *La mort dins una baralla de naips*, pág. 3-4

⁴⁰ *Íbidem*, pág. 21.

Otros personajes de la misma obra utilizan un lenguaje igualmente vulgar o argótico, un lenguaje de la calle, como Kiki: «*un piti*», «*són guais*» o Joe: «*A mi “em mola” l'estrella polar*».⁴¹

Doloritas de *Cartones, sin techo*, nos demuestra su buena educación y su supuesto glorioso pasado con el empleo de un lenguaje cuidadoso,⁴² donde se multiplican las imágenes y el uso del «Usted» y donde a veces se entrevé su vida actual con expresiones que parecen ser robadas a sus compañeros de infortunio: «*Pues, lleva suerte pegada a los talones, corazón*». En su discurso, alude a la vida religiosa, como restos o fantasmas de su cultura católica: «*Por el rabo de Satanás*», «*¿Palabrita de niño Jesús?*». Otra prueba de sus raíces calós, son sus constantes consideraciones de la desgracia y de sus símbolos, del destino, de los augurios. Por ejemplo, este diálogo con el Artista:

L'ARTISTA: Luna llena.

DOLORITAS (*que, visionaria, avanza dejando tras de sí la valla metálica*): Mala señal... Luna roja, luna de sangre...

L'ARTISTA: Pues sí que...

DOLORITAS: Conozco los cambios de luna, conozco los colores del cielo y sus secretos... Cielo negro...

L'Artista: Claro.

DOLORITAS: Oscuro.

L'ARTISTA: Claro, es la noche.

DOLORITAS: Cielo negro... Duelo... Luto....

L'ARTISTA: Di muerte y terminamos.

DOLORITAS: No la mientes. (*Se arrodilla con dificultad y reza*) Nubes llenas de malos presagios corren por el cielo... «La Yaya Morucha» me enseñó a leer la desgracia en las nubes... Mal augurio, malfarlo...

L'ARTISTA: ¿Has acabado ya?

DOLORITAS: Policía, peligro...

L'ARTISTA: Manías.

DOLORITAS: ¿Manías? No desafíes a la suerte.

L'ARTISTA: ¿Suerte, dices? ¿Qué suerte puedo esperar yo? Los malos **mengues** siempre están prestos a enredar...

DOLORITAS: Lee en las rayas de tu mano. Quizá encuentres una señal.

L'ARTISTA (*que se incorpora y cierra el paraguas*): ¿Sabes leer la mano? Nunca me lo habías dicho. (*Se acerca a Doloritas, mostrándole la mano*). Anda, léemela, **socia**.

DOLORITAS: ¿No decías que todo esto eran supersticiones?

L'ARTISTA (*extendiéndole la mano*): Venga, léemela.

(*Doloritas y “L'Artista”, de rodillas, están uno frente al otro*)

DOLORITAS: Abre bien la palma de la mano. Así...⁴³

⁴¹ *Íbidem*, pág. 6.

⁴² *Cartones*, pág. 19: «¿Por qué no vienen a despedirme? ¡Me voy! ¡El parásito se va de viaje! ¡El parásito se va, señores! ¡El parásito se marcha!».

⁴³ *Íbidem*, pág. 22-23.

Las diferencias de educación entre Eulàlia y Marc, por una parte, y Pita del otro (*Tempesta de neu*) se reflejan en su idiolectos y sus acciones verbales. Los dos chicos de pueblo hablan de manera bastante brusca, con frases cortas y vocabulario por lo general simple. Pita, debido a su familia de otra esfera social –y también debido a su carácter liante– suele tener discursos más amplios y narrativos. Tomemos por ejemplo la escena en la que ella seduce a Marc:

PITA: Molt bé, balles molt bé... Si tu ho vols, avui em faràs de “chofer”. Si tu ho vols, després agafarem el cotxe del papà.
MARC: De debò me'l deixaràs conduir, el “Mercedes”?
PITA: T'ho prometo. Anirem a la caleta dels submarinistes...
MARC: A fer què?
PITA: Això depèn de tu... No et posis tens, home... Relaxa't... Així... Diu que diuen que la nit de cap d'any és màgica i que, tocades les dotze, xipollejar per l'aigua del mar crida la bona sort. Hi anirem tu i jo sols...
MARC: Però havíem quedat de passar a recollir n'Eulàlia...
PITA: Ai, pobreta, la Lali ! Ni me'n recordava. Ha trucat just fa un moment. Està tan disgustada. Pel que sembla, no podrà venir.
EULÀLIA (de la tauleta de marbre estant): Mentidera!
MARC: Com vols dir? Però si aquest migdia eren prop de les tres, que he parlat amb ella per telèfon i poc m'ha dit que...
PITA: Acaba de trucar ara mateix. Es veu que els amos, de sobte, han decidit de celebrar el cap d'any en el cafè juntament amb els López de Tejada i la família Puig-Riera. Ves a saber a quina hora plegaran, aquells!⁴⁴

La simplicidad del discurso de Marc traiciona un lenguaje coloquial, con expresiones como «*De debò*», la mala construcción de las interrogaciones «*A fer què?*», la utilización del «*que*» sin que fuera útil, etc. («*que he parlat amb ella*»). No olvidemos que Marc también es oriundo del pueblo y que por esto tiene seguramente una educación parecida a la de Eulàlia. Sus inserciones cortas remiten también a la invisibilidad de los hombres, que siempre fallan a las mujeres en las obras de Veiga (por su muerte, por su desaparición, por su violencia, etc. A parte de Man, claro está).

PITA: He agafat el primer vol i m'he plantat a Barcelona. Un cop a l'aeroport, he pujat a un taxi. Plovia, tot el viatge que no ha parat de ploure. El taxi m'ha dut fins aquí... La mateixa carretera plena de revolts, el mateix vòmit... I en arribar al poble, tot era tancat:, tenia l'aparença d'una aldea fantasma... Tan sols hi he trobat aquest cafè obert. Tampoc no he vist ningú pel carrer. Em fa por que només siguis tu qui viu ensopida en el temps.

EULÀLIA: Jo?

PITA: Tu. Des que he entrat n'he tingut la sospita... Mira el rellotge: les manetes s'han aturat prop de les tres.

EULÀLIA: I què?

PITA: Que era aquesta mateixa hora quan jo he viscut aquell trasbals. I el calendari... El calendari ha estat el senyal definitiu...

⁴⁴ *Tempesta de neu*, pág. 22.

EULÀLIA: Què hi has vingut a fer? Per què un viatge tan llarg?

PITA: Buscava una pista que m'ajudés a esbrinar aquest misteri. He pensat que potser hi trobaria un rastre, un aclariment de tot això que està passant... I quan t'he vist tan jove i amb el meu vestit...

EULÀLIA: Escolta, escolta... Jo lo que vull saber és què passarà, ara, amb la teua revetlla.⁴⁵

En el caso de Eulàlia, vemos como ella va al grano en sus discursos, no le gusta o no tiene la costumbre familiar o la educación de grandes discursos como los de Pita. Intenta de hecho redirigir a Pita al objeto del diálogo cuando ve que está se aleja. Y Pita, al igual que en el ejemplo con Marc, hace de cada toma de palabra suya un relatito, un cuentito con todos los detalles.

La familia de Fuensanta (*Noche de blanco corsé*) es de origen popular y bastante pobre. Ella fue al colegio de monjas pero no se interesó nunca por lo que le podrían enseñar: («*Yo, como casi todas las niñas que estudiaron en un colegio de monjas escrib... Bueno, estudiar, estudiar... Yo más bien calentaba los bancos, pero era igual de cursi que las otras y escribía un diario...*»)⁴⁶ Además, toda la educación que hubiera recibido se desvaneció con los años de problemas, de actriz mala, mala suerte que sucedió a su infancia aislada de todo cariño paterno. Su lenguaje de ahora está repleto de expresiones y vocabulario familiares y argóticos («*Les he dejado como unos guarros*», «*Debe ser fantástico llevar una mierda crío*»).⁴⁷ Sin embargo, cuando cuenta sus momentos favoritos, como los momentos en que se subía al escenario, o cuando se dirige directamente a su madre, su lenguaje se vuelve educado, casi novelístico, con un ritmo diferente, se deja llevar por sus recuerdos:

Bueno, a lo que íbamos... A los cinco días debuté como artista. Eso es lo que importa. (*Mirándose en el espejo se recoloca la peinecilla de nácar en el pelo*) Frente a un espejo me preparaba para la actuación. Era una compañía ambulante pero para mí, la mejor del mundo. Actuábamos en la eras, en las aldeas, donde fuera. La gente venían a vernos con sus sillas bajo el sobaco. Labradores y jornaleros, pastores con mujeres perfumadas con olor a cocido y al meado de los niños. Nos vestíamos en los corrales, madre, entre gallinas y cabras. ¡Cómo serían esos lugares que, una vez, Rita Monterey, la super-vedette, se negó a actuar porque sus zapatos de tacón se los había comido una cabra! Y una noche, en un pueblecillo de Orense, en Carvallino..., actué por primera vez en un teatro... (*Luz de candejas*) El teatro estaba lleno hasta la bandera. Tras el telón, hecha un flan de carne y huesos, esperaba mi turno. (*Se gira, lentamente*) A través de un agujero del telón podía ver al público expectante... (*Fuensanta, embelesada e hipnótica, mira hacia la oscuridad del patio de butacas*) Mire, madre... (*Se iluminan tenueamente las butacas de la platea*) El público... Mi público de aquella noche... Han venido... ¿No los ve? Están allí en frente, sentados en la platea, mirándome... (*Un cañón de luz ilumina a Fuensanta, que se cubre los ojos con las manos*) Un

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 16-17.

⁴⁶ *Noche de blanco corsé*, pág. 6.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 8 y 10.

cañón de luz me ilumina... (*Empiezan a sonar los primeros compases del popular tema “Cinco farolas”*) Y la música... ¿Escucha usted la música? La orquesta está tocando mi canción...

El cambio entre una manera de expresarse y otra es brutal: «*Bueno, a lo que íbamos...*» y «*Frente un espejo me preparaba para la actuación*». Con los detalles que da al receptor, le permite crearse imágenes mentales de los hechos y momentos: la gente viniendo con sus sillas, «*entre gallinas y cabras*», «*una noche*», «*Mire madre... [...] El público...*» y «*y la música... ¿Escucha usted la música?*». Por cierto, su idiolecto vuelve a estar presente cuando lo que intenta expresar es su sentimiento interior en aquel momento: «*Tras el telón, hecha un flan de carne y huesos*», lo que expresa una incapacidad para hablar de cosas más interiores, más personales en este sentido, por falta de idiolecto (ni su padre, ni su abuela, ni las monjas la entrenaron para esto).

En la base de la identidad de cada uno se encuentra su familia: el nombre lo decide los padres, cada uno tiene por primer idiolecto él de sus padres (por lo menos cuando estos son los que educan a su hijo). La construcción individual resulta entonces la familia y del entorno inmediato. ¿Cuales son por lo tanto los rasgos familiares de los personajes de Veiga? ¿Cuáles son sus entornos más cercanos?

I. B. Familia y relaciones entre individuos

I. B. 1. Soledad.

La soledad es una característica innegable de los personajes de Manuel Veiga. Pocos tienen un ámbito familiar descrito en las obras y cuando su familia está con ellos presencialmente, sólo existen dos posibilidades de relación: o reina una gran incomprendición entre ellos, o uno de los miembros de la familia está muerto (o ambos casos). Las relaciones de amistad casi no aparecen. Así pues, el abandono y la traición parecen ser los *leitmotivs* de todas relaciones amistosas. Sin embargo apartamos de este estudio *El darrer esclat* que tiene un estatuto particular. El ambiente es claramente familiar, con Nati que vive con sus dos hijas, en un pueblo donde todos se preocupan por los otros habitantes, como en una gran familia. Es un

tipo de comunidad. Aún así, la soledad aparece con la soltería de las dos hijas de Nati.

Tomemos las obras de una en una. *Jar* presenta dos almas perdidas, dos antiguos amantes. Él intenta reconquistarla, pero las diferencias que existen entre ellos se han convertido con los años en verdaderos abismos. Para siempre jamás serán dos almas solitarias.

Los verdaderos únicos amigos de *La mort dins una baralla de naips* son Joe y Kiki. Todos los otros personajes mantienen relaciones donde el interés de los unos o de los otros entra en juego. No son relaciones de amistad sinceras. Sin embargo al morir Kiki abandona a Joe con un sentimiento avasallador de culpabilidad.

En *Tempesta de neu*, a pesar de su amistad pasada, las dos mujeres se desconocen y sobre todo se odian: Pita le roba el novio a Eulàlia quien se lo arrebatará veinte años más tarde. Pita, incluso casada, tiene una vida muy solitaria. Su marido la odia. También suponemos que no dispone de ningún amigo: al vivir eventos poco comunes, lo primero en lo que piensa es en encontrar inmediatamente a Eulàlia, que no ha visto ni contactado desde hace veinte años (sin embargo la única que le transmitió en su vida algo semejante a la amistad. Por su parte Eulàlia vive aislada, encerrada en un café sin clientes y sin visitas. Pita acabará aún más solitaria que cuando empezó la obra, ya que perderá, además de su marido, el recuerdo de una amistad de juventud, y se irá perdida y abandonada.

Trini también sufre de soledad. Es viuda. Perdió a su hijo mayor, con el que parece que los lazos eran más fuertes. Sólo le quedan recuerdos. Con sus otros hijos, más pequeños, parece que la relación es diferente con ellos que con su primogénito, probablemente porque aún no pueden mantener una conversación adulta. Su sobrina está con ella y las dos se quieren pero Mertxe vive su propia vida. Hasta sufre de soledad en su trabajo, limpiando de noche lugares públicos, cuando todos los otros empleados ya están en sus casas.

Narcís es el modelo de la soledad. Niño inteligente, romántico y alfeñique, siempre fue rechazado o incluso ignorado por sus compañeros de escuela. Para enfrentarse a una soledad que le devoraba del interior, se inventó un amigo imaginario, l'Amic, que abandonará a la edad adulta, una vez entrado en la vida activa. Sin embargo su vida relacional no es más completa que lo era antes. Se casó con una suerte de doble pálido de la muchacha que amaba en secreto de adolescente. Y su mujer lleva su propia vida, seguramente tiene amantes, y él sigue estando

constantemente solo. Cuando vuelve a los lugares de su juventud, en este colegio donde empezó el rechazo de los demás, elegirá encerrarse, probablemente para siempre jamás, en una vida imaginaria, en su inconsciente, en compañía de las dos personas que amó en su vida, l'Amic y la verdadera Violeta.

Las dos mujeres de *Trayecto final* tuvieron que enfrentarse a varias formas de soledad. Soledad sufrió racismo, y por eso el rechazo ajeno. De Dolores sólo sabemos que está feliz de morir para poder por fin reencontrarse con su hijo, y suponemos que no disponía de ninguna otra presencia, de ningún apoyo en la vida.

Los tres personajes de *Cartones* sufren de soledad. Carmen parece aferrarse a dos elementos para no hundirse en una soledad que la devoraría: el recuerdo de su Capitán y la esperanza de verle regresar por una parte; y por otra parte la presencia del Artista –aunque la rechaza–. El Artista, él, vio cómo su familia se alejaba de él, sea por culpa de la muerte, o porque no tenían ya ni valor ni energía para intentar ayudarle. Su hermana, la Muchacha, quien se arrepiente de su debilidad del pasado y acaba de ser abandonada por su marido, desearía volver a tratar lazos de fraternidad con el Artista, pero la noticia de su muerte la deja más abandonada que cuando apareció al principio de la obra.

En *Aluminosi* observamos el estado de abandono en el que se encuentra Rosita, sola en el mundo, quien prefiere suicidarse a enfrentarse a su triste realidad. Toda su familia murió, y con su propia muerte Rosita tendría que volver a encontrarse con ella y por ello la familia tendría que volver en teoría a estar unida. Sin embargo, nos enteramos de que la Sra. Dolores se quiere divorciar y de que el hermano de Rosita, promovido ángel, está muy ocupado y no tiene tiempo para su familia. La madre se siente, de cierto modo, aliviada por la muerte de Rosita con la que podrá pasar el tiempo.

La Lucumí de *El cant de la Sirena* vive en un teatro al punto de derrumbarse, sombría imagen de un pasado público intenso, en única compañía de una mujer que ella sólo puede ver. Está esperando en vano al hombre que tendría que escribir el final de su historia, y no puede salir de esta soledad sin la llegada (improbable) de este hombre.

Para acabar, en *16.000 pesetas*, la vida familiar está descrita como una reagrupación más o menos efectiva de individuos que no se conocen y se oponen los unos a los otros. Fina y Sole son muy diferentes en todos los puntos de vista: en sus aspiraciones, en sus opiniones, en sus gustos. Man es, de cierto modo, el mediador

de sus continuas e infinitas peleas. Man adora a su abuela, lo mismo que adora a su madre. En los dos casos, este amor es recíproco. Pero él no las conoce, ignora el pasado de las dos mujeres y por tanto su propio pasado. Ellas se encuentran solas frente a sus verdades. Man se divorció sin haber fundado su propia familia. Dolors, quien tiene el papel de hija en el corazón de Sole, sólo podrá reunirse con la anciana algunas veces. El aislamiento la carcome poco a poco, a consecuencia de sus repetidas temporadas en la cárcel, y aún más cuando Sole no puede ir a visitarla: «*Fa casi un mes que no sé re de vostè, Sole. I vostè és l'única que me queda allà fora.*»⁴⁸ Cuando por fin saldrá, será para asistir al entierro de su amiga. De nuevo estará sola para enfrentarse con su nueva vida.

I. B. 2. Juegos e individuo

I. B. 2. a. Juego colectivo

El enfrentarse a los demás permite la formación del personaje dentro de un núcleo social como dentro de la intimidad de cada uno. Sin embargo, los juegos dramáticos y sociales tienden a fines comunes: integrarse a lo que podríamos denominar el juego colectivo. ¿A qué corresponde el juego colectivo? La función principal de todo juego es ponerse en relación con otros miembros de la colectividad social. ¿Con qué meta enseñar la cotidianidad? ¿Con qué meta utilizar la mise en abyme de la falsedad? ¿Con qué meta proponer unos personajes con máscaras, que no tienen nada que ver íntimamente con lo que se nos presenta? La meta de la utilización del juego con el resto de la sociedad y consigo mismo es acelerar la separación o la unión con el prójimo.

El teatro demuestra un constante juego que oscila entre lo público y lo privado. Los lugares privados (habitaciones, interiores de casa) se ven opuestos a los lugares públicos (bares, calles, etc.) La comunidad se opone a la sociedad, las emociones a la razón. En cada uno de nosotros se alberga un personaje de la colectividad y un personaje de la sociedad.

En *Tempesta de neu* por ejemplo, toda la trama se basa en esta oposición. El espacio está compuesto de dos subespacios opuestos y complementarios, el interno

⁴⁸ *16.000 pessetes*, pág. 71.

y el externo: la trama se sitúa en un café, lugar con referentes públicos, pero donde se encuentran milagrosamente solas las dos mujeres. La fiesta de 1965 se desarrolla en el garaje familiar de Pita, espacio privado,⁴⁹ pero adivinamos numerosas presencias, aunque sólo están representados Pita y Marc, en una conversación privada en el lugar mismo de la fiesta. Pita efectuó su paso personal del tiempo en su habitación. Sin embargo, al compartir esta experiencia que se desarrolló en un lugar emblemático del área personal e íntima con Eulàlia, lo hace público. Otros ejemplos, independientemente de la noción de espacio: todos conocen el pasado de la familia de Pita pero hacen como si no fuera el caso, a espaldas de la familia en cuestión; el grupo de amigos entero se burla de Pita a sus espaldas con respecto a su nombre y su carácter, pero ella nunca se da cuenta.

La visión más definitiva de esta oposición aparece con la idea de la naturaleza misma del teatro. El arte dramático no es literatura propiamente dicha ya que tiene vida física y escénica. Y esta vida supone un receptor implícito, un público para el cual representar estos asuntos privados en lugares de recepción colectiva.

Con una obra bien hecha, el receptor actúa en dos áreas del teatro, en el área privada tanto como en el área pública, con los sentimientos tanto como con lo racional. El área privada aparece con la noción de catarsis, de emotividad transmitida desde el escenario hasta la sala. La racionalidad independiente de la obra, los pensamientos que se apretujan en el espíritu del receptor tanto antes como durante o después del acto receptivo determinan el carácter público del acto. El receptor reflexiona sobre lo que se le presenta, sobre los temas, las acciones.

Una obra como *Cartones* nos toca emotivamente por la muerte del Artista, por la falta de comunicación y sobre todo por la falta de comprensión que sufrió su familia, por el destino trágico de Doloritas quien se quedará en la isla a pesar de soñar con un barco que se la lleve lejos. La racionalidad de los hechos por parte del espectador interviene después de la obra cuando vuelve a pensar en el asesinato del Artista por los neonazis, cuando llega a distanciarse aunque sólo sea un poco del horror que representa este acto en el momento de su recepción.

Según su etimología latina, *compassio*, -*ōnis* significa «*sufrir con*».⁵⁰ La compasión del espectador al recibir una obra se traduce con su adhesión emocional a los hechos presentados, su unión o su alejamiento (como ya aludimos con la

⁴⁹ Aunque al recibir la fiesta de fin de año está socializado por el uso diferente que se le otorga.

⁵⁰ DRAE.

oposición entre privado y público). La compasión puede atañer varios tipos de relaciones entre individuos: la del espectador con la obra, o la de los personajes entre sí, o incluso la de los espectadores entre sí.

El uso de la oposición entre privado y público remite a una voluntad de reacción del receptor, de los espectadores, de una colectividad más amplia que el simple conjunto interno de la obra. Las máscaras de los personajes, la presentación de sus vidas privadas o el hecho de callarlas son la prueba de la existencia de objetivos en el área de la colectividad.

El más corriente de los objetivos es sin duda la unión con el prójimo como reacción al miedo a la soledad.

Este objetivo, esta meta puede aparecer de manera explícita. Manuel de *Jar* intenta reencontrarse con el amor de María, escondiéndose tras unos juegos. Narcís de *Recreo* sólo busca el amor, la amistad, una relación con los demás que nunca tuvo. La parlanchina Doloritas de *Cartones*, que echa de menos tener compañía, intenta relacionarse con la Muchacha, aunque sospecha que sólo durará un rato. La soledad también empuja a Trini (*Una hora de felicitat*) a tener una relación efímera con el Actor, a Fuensanta (*Noche de blanco corsé*) a hablar más o menos sola, teniendo como interlocutora a su madre muerta y un público imaginario... La soledad como tema recurrente de la obra de Manuel Veiga, implica para sus personajes la búsqueda del prójimo, la unión con él.

El segundo tipo de expresión de este objetivo es la presencia de un receptor implícito del cual se busca la compasión o por lo menos una reacción sentimental fuerte, como ya lo vimos con la idea de catarsis. En este caso, ya no se trata de unión entre los personajes, entre dos partes ficticias, de cierto modo sin relieve, sino de una unión en un sentido más universal, entre las tramas de la ficción y unos receptores de carne y hueso, con un alma y un corazón. Más definitiva si cabe, la idea que la acción escénica puede provocar en los espectadores un acercamiento emocional, una complicidad subyacente por haber compartido un trozo de la vida de un tercero. Aquí resaltan las convenciones que emplea Veiga con una escritura deliberadamente realista y verista, y, con la importancia dada a las emociones del público, reaparece su constante homenaje a géneros que integraban por completo al espectador en su desarrollo, como el cabaret y el café-teatro.

Tras la idea de unión con los demás, tras una utilización engañosa de la soledad puede esconderse una meta de auto liberación.

Inconscientemente, la compasión de los unos permite la venganza de los otros o quizás les ofrece un medio de traición. Pita (*Tempesta de neu*) utiliza sus puestas en escena para obtener la compasión de Eulàlia, para hacerla copartícipe de sus problemas. Su trampa funciona excelentemente, provocando no sólo la compasión de Eulàlia sino también la del receptor. Una vez que siente que su amiga está de nuevo unida con ella, aprovecha la ocasión para liberarse de los fantasmas de su pasado, de sus traiciones pasadas. Estos juegos entre realidad y recuerdos hacen más fáciles la confesión de sus actos pasados. Al utilizar sus relaciones de amistad seduciendo a Marc, traiciona a su amiga. Y luego las vuelve a utilizar para quitarse la culpa, y para dar cuenta de un pasado que la superó. Sin embargo, Eulàlia recibe esta confesión como una nueva perjurio: para ella Pita sólo quiso utilizarla de nuevo con el fin de satisfacerse a sí misma.

Con la misma obra pero del punto de vista del receptor, la unión con Eulàlia hace que el espectador sienta odio hacia Pita y se alegre de la venganza de la camarera.

En *Aluminosi*, el juego colectivo de dos antiguas amigas no es sino mentiras y traiciones, falsas uniones para traicionar mejor. Los hechos del pasado, sobre todo el rencor que siente Pilar frente a las causas de su minusvalía, llegan a ser un peso que destruye su amistad. Después de años de relación amistosa, las dos mujeres se odian: Pilar odia a Rosa porque alcanzó su sueño común de convertirse en actriz y porque la culpabiliza del accidente de coche que la condenó a la silla de ruedas. Rosa odia a Pilar por haber destrozado por celos su fama, su trabajo, su vida. El reencuentro de las dos se sintetizará en el tiempo de la venganza para Rosa, a las puertas de la muerte, ayudada en este acto por su madre fantasmagórica.

I. B. 2. b. Juegos propiamente dichos

Los juegos más corrientes, las canicas (*Recreo*), los naipes (*La mort dins una baralla de naips, Cartones*) aparecen regularmente en la obra de Manuel Veiga. Simbolizan a la vez la infancia y el destino que entrará en acción.

Pero estos juegos no son los únicos que aparecen. La obra completa de Manuel Veiga parece ser una metáfora del juego según uno de sus sentidos más variados, desde los típicos juegos de la acción dramática (la presentación de la cotidianidad y

las mises en abyme de la representación) hasta los juegos sociales, entre individuos de una misma sociedad y para la construcción de un solo individuo. ¿Cuáles son los objetivos de estos juegos? Integrarse al juego supremo, el juego colectivo, donde se crean y se forman las relaciones con los demás. Pero lo cotidiano, los personajes en su unicidad como en su complejidad o en sus relaciones con los demás después de todo no son más que objetos de la acción dramática, unas excusas para las tramas y los temas principales, la soledad y la separación de los individuos. La sociedad tal y como acabamos de verlo es el lugar por excelencia de la hipocresía, del juego con el fin de proteger los Yo de cada una de las fichas presentes contra los posibles ataques exteriores. ¿Qué es la sociedad? Son personas que viven juntas bajo características de reagrupación comunes, como la lengua, un territorio geográfico, un pasado histórico, etc. Estas personas a veces son compatibles, muchas veces no. Fomentan entonces nuevas clases, unos subgrupos sociales: otras características más personales las unen (la edad, los lazos de familia, los ocios, los medios financieros de los cuales disponen cada una de ellas) pero a veces estas mismas características crean un abismo entre ellas.⁵¹

Los juegos están profundamente ligados con la idea de prolongar la infancia (recordemos la dedicatoria a Peter Pan de *Recreo*) y con los sueños propios de cada uno. Los adultos traicionan los sueños que tenían de niños. Es la idea principal de *A la Bim, a la Bam, a la Bim - Bom - Bam*. A Ori no le gusta nada lo que es Oriol y, muy juguetón, lo borra para volver a dibujar un adulto que correspondería más a sus sueños. También renunciaron a sus sueños las dos hijas de Nati (*El darrer esclat*), pero ella no, y por esto quiere volver a encontrarse con Pau. De manera muy extraña, aquí es la persona mayor quien se parece más a una niña, dejando la seriedad a sus dos hijas. El juego en *Jar* tiene este carácter de buscar el paraíso perdido, la infancia perdida: Manuel busca jugar con María como en el pasado.

⁵¹ Sobre todo el tema del juego en relación con la cultura y su necesidad para el hombre y las relaciones humanas, consultamos a Johan Huizinga, quien define el juego como «una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.» y «Estamos ya cerca del fin: una cultura auténtica no puede subsistir sin cierto contenido lúdico, porque la cultura supone cierta autolimitación y autodomínio, cierta capacidad de no ver en las propias tendencias la más excesivo, en una palabra, el reconocer que se halla encerrada dentro de ciertos límites libremente reconocidos. La cultura exige siempre, en cierto sentido, “ser jugada” en un convenio recíproco sobre las reglas.» Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial, Biblioteca 30º aniversario, 1998 [1954], pág. 51 y 355.

Desde el punto de vista de su composición en general, la sociedad es una fuente de diversidad, y por lo mismo, de problemas que solemos calificar de «sociales». Estos problemas tienen orígenes generalmente personales, en el sentido que nadie reacciona de manera idéntica frente a los elementos desencadenantes de estos problemas.

I. B. 2. c. Juegos dramáticos

Ya que destila temas de la vida universal y que trata problemas corrientes del entorno contemporáneo, podemos afirmar que, en cierto sentido, el teatro de Manuel Veiga es un teatro de la cotidianidad.

Los personajes son anodinos, no son ni héroes, ni superdotados. Son gente «normal», que se puede encontrar por todas partes, que podrían ser uno de nuestros vecinos. Sus problemas: el alcoholismo (*Tempesta de neu*, *Carrer de l'oblit*), las drogas (*Cartones*, *La mort dins una baralla de naips*), el paro y la falta de ocupación (*Carrer de l'oblit*, *La mort dins una baralla de naips*), la traición del próximo y de la confianza que se le había otorgado (*Tempesta de neu*, *Noche de blanco corsé*), la muerte prematura de los padres o de los hijos (*Carrer de l'oblit*, *Una hora de felicitat*, *Cartones*, *Noche de blanco corsé*), los crímenes de género (*Trayecto final*, *Noche de blanco corsé*). A los personajes les encantaría cambiar su cotidiano trivial por una vida artística, o volver atrás, a su propio pasado, para actuar de manera distinta.

Se nos muestran en las situaciones más triviales de la vida cotidiana. En *Jar* como en *Recreo*, se trata del reencuentro con un antiguo amor o antiguos compañeros. Trini en *Una hora de felicitat*, la Lucumí, del *Cant de la Sirena*, encerrada en un teatro donde trabajó durante años, Eulàlia en *Tempesta de neu* y Fuensanta en *Noche de blanco corsé*, están en su lugar de trabajo, respectivamente en un teatro después del cierre al público, en el café del pueblito o a punto de subir a escena (¿en un *peep-show*? ¿En un teatro de poca monta?). Otros personajes se nos presentan en un universo aún más íntimo de sus vidas, en sus propias casas (*Carrer de l'oblit*, *El darrer esclat*), en el barrio de Barcelona donde viven y donde se quedan todo el santo día (*La mort dins una baralla de naips*). Les acompañan los miembros de su universo social cotidiano: su familia (*Carrer de l'oblit*, *El darrer esclat*), sus amigos

(*Tempesta de neu*), sus vecinos (*La mort dins una baralla de naips, El darrer esclat*). Algunas veces incluso no disponen de otra compañía que la suya propia: Narcís de *Recreo* está acompañado de imágenes de su inconsciente (el Amigo y Violeta), Fuensanta de *Noche de blanco corsé* se inventa una presencia invisible de un mundo intermedio (la de su madre que murió pariendo).

Todos comparten con nosotros un momento de su vida la más íntima, a veces sólo durante unos minutos, como los personajes de *Trayecto final*, otras veces durante un tiempo más largo, una semana quizás, como en *El darrer esclat*.

Representar a los personajes en su día con día ritualiza su presencia: juegan a actuar como si estuvieran viviendo su propia vida cotidiana en el momento en que nos la enseñan. Pero sólo se trata de una representación, de la presentación de algo que quizás ya tuvo lugar, de la ritualización de algunos instantes de vida. Esta ritualización interviene con la temporalidad escogida⁵² y con la puesta en escena de historias personales. Utilizar los espejismos en la creación artística remite a su origen ritual así como al rito que presenta aún actualmente.

André Gide⁵³ quiso utilizar el término mise en abyme en su intento de definición de la transposición de un elemento pictórico en un cuadro de arte: quería aplicar este esquema de visión de conjunto con efecto de transposición a su obra literaria. Pero Lucien Dallenbach⁵⁴ fue quien le dio sus matices actuales: con él ya no se trata simplemente de una visión de conjunto propuesta por un artista, reproduciéndose a sí-mismo en el reflejo de un espejo, en el aspecto brillante de un objeto de vidrio, sino de una nueva visión de la realidad, donde la noción de totalidad acompaña a la reproducción. Aquí, cuando hablamos de mise en abyme, es en el sentido de «réduplication aporistique» tal y como lo propone Dallenbach. El texto incluye en su contenido un juego con el teatro: no tiene razón de ser presentado delante nuestro

⁵² Veremos más tarde los tiempos escénicos escogidos: fiestas mayores, Nochevieja, noche de San Juan, víspera de Todos los santos, etc.

⁵³ André Gide, *Journal 1889-1939, 1^{ère} partie*, pág. 41 (1893): “J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre (...) Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte (...) ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse, et dans la Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second «en abyme».”

⁵⁴ Lucien Dallenbach, *le Récit spéculaire*, pág. 51: “Le terme de mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes. Ces dernières [...] se ramènent à trois figures essentielles, qui sont la réduplication simple (fragment qui entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la réduplication à l'infini [...] et la réduplication aporistique (fragment censé inclure l'oeuvre qui l'inclut).”

si no es con la condición de sernos presentado dramáticamente. Reutilizando las palabras de Dallenbäch, la obra incluye el fragmento, que a su vez incluye la obra. Es una suerte de círculo infinito, un juego del destino.

Manuel Veiga utiliza muy a menudo la alusión al juego dramático en el interior de sus obras. Algunos personajes son actores o artistas: Manuel Giménez de *Jar*, Fuensanta de *Noche de blanco corsé*, Rosita de *Carrer de l'oblit*, los artistas del circo de *El darrer esclat*, todos los personajes del *Cant de la Sirena*. Por otra parte, son estos actores quienes utilizan el juego dramático en su vida cotidiana, quienes ya no saben diferenciar la vida real de la vida escénica. El destino trágico de Fuensanta, precipitado por su antiguo amante Paco Martínez López, la alcanzará en escena, mezclando así de manera radical y definitiva su vida real con su vida espejo. Las vidas miserables están relacionadas constantemente con la falta de éxito de la vida escénica. Rosita es alcohólica por culpa de la ausencia de contratos y no tiene contratos por culpa de su alcoholismo. Un caso particular de la presencia de un actor, el Actor de *Una hora de felicitat*, cuyo trabajo consiste, obedeciendo al pedido de Mertxe, en engañar a Trini, actuando el papel de otro actor, famoso –no como el que tenemos delante nuestro– y muerto. Toda la acción se desarrolla en un teatro, en el que trabaja Trini como mujer de limpieza. Aquí la ficción va más allá de la realidad, mejorándola para Trini, quien no se enterará nunca de la trampa. La misma Trini confiesa su sueño de juventud, castrado por su marido: ser cupletista.

La mise en abyme del arte dramático ayuda a todos los personajes a volver positivas sus vidas cotidianas. Conservando los mismos símbolos de una vida teatralizada, la acción de *El cant de la Sirena* también se desarrolla de madrugada en un teatro. Un teatro de variedades, una ruina de teatro, cerrado desde hace años, y donde sólo sobrevive La Lucumí, una antigua bailarina que sigue esperando a que su antiguo pigmalión venga a buscarla. Cree que Madame, la antigua directora del teatro, la acompaña en esta espera, pero de hecho, Madame ya sólo existe en su imaginación. Una noche llega La Gitana, con su grupo de músicos, cantaores y bailaores, personificados en los espectadores. Aquí, la mise en abyme permite unificar la realidad y la ficción, relacionar un público pasivo y externo con la acción escénica, a modo del teatro cabaret que homenajea la obra, de abrir el juego dramático a un juego universal en el cual cada uno tiene que sentirse integrado.

En *Carrer de l'oblit*, Rosita observó cómo su vida profesional fue arruinada por los artículos de Beatriu, su vecina y amiga de la infancia, hoy crítica de teatro y

cine, quien escribió cosas horribles sobre su amiga por celos de su éxito artístico. Con Beatriu, Trini y el novio de Mertxe (técnico del teatro donde trabaja Trini) aparece otra faceta de la vida artística: todo lo que pasa fuera del escenario, que no es trabajo de actores ni de directores, pero que participa de la creación propiamente dicha aunque de una manera externa. Javi forma parte de estas personas que también mezclan su vida cotidiana con su trabajo y que pueden tener influencia en la vida de los otros personajes, hacerles actuar un papel diferente y que engañarán al público de la misma manera que engañarán a sus víctimas.

La llegada de un circo en un pequeño pueblo ampurdanés permitirá la inserción de la ilusión de la vida artística en la tranquilidad del pueblo. Las escenas «reales» de la vida del pueblo se alternan con las escenas de la vida del circo y las escenas de representaciones del circo. El circo sirve para poner en relieve la vida cotidiana al interior del pueblo, que gira alrededor del mercado y del bar. El circo en general suele ser el emblema de la vida artística soñada: tanto para los habitantes del pueblo como para Joe de *La mort dins una baralla de naips* quien quería ser el mejor trapecista del mundo, «*Joe el Magnífico*».⁵⁵

Otro recurso del arte dramático en las obras, son las puestas en escena de algunas de las acciones. Volviendo a *Carrer de l'oblit*, Rosita y su madre se divierten poniendo en escena el asesinato de Beatriu, Doloritas de *Cartones* siempre imaginó, para ella como para su compañero de infortunio, un destino glorioso. El relato de sus recuerdos, del destino del Artista es una escenificación que él dirigiría pero de la cual La Muchacha podría regular la continuidad. Pita de *Tempesta de neu* se aprovecha en numerosas ocasiones de su superioridad en cuanto al su conocimiento de los acontecimientos de su pasado para imponer a Eulàlia unas puestas en escena sujetivas de sus propios recuerdos: mostrándonos el desfile de veinte años de la vida de Pita, sus artes para ganar a Marc en la Nochevieja 1965, y la discusión que tuvo con éste la mañana anterior al tiempo escénico.

En *16.000 pessetes* sólo encontramos dos alusiones al mundo del espectáculo, un mundo que será indirectamente uno de los dos eventos perturbadores de la historia (el segundo sería la desaparición del marido de Sole), ya que el dinero del concurso

⁵⁵ *La mort dins una baralla de naips*, pág. 16. El tópico del sueño del saltimbanqui puede sonar anticuado, sin embargo recordemos que la trama se desarrolla en un pueblito en los años setenta. Por lo que se refiere a Joe, su sueño tiene que ver con el saltimbanquismo pero también con el peligro constante que viven los trapecistas, la puesta en peligro de la vida del artista para complacer a los espectadores.

sobre la vida de Carmen Amaya, la gran bailaora, será el punto de salida para una nueva vida para Fina e indirectamente para su hijo Man, del cual ya está embarazada. La segunda alusión es la que hace Sole al hablar de la madre de Dolors: «*I, finalment, gràcies a ella vaig posar fill i agulla als lluentons dels vestits de les coristes del Paral-lel».⁵⁶*

La utilización del juego dramático al interior del propio juego dramático (dicho de otro modo de la mise en abyme del juego dramático) permite dar a estas obras una especie de subjetividad, mostrando la vida cotidiana de los personajes según un punto de vista determinado. Se representan a sí mismos, y por eso el juego dramático sirve para concebir el juego social.

⁵⁶ *16.000 pessetes*, pág. 35.

II. Entorno geográfico social

II. A. La ciudad de Barcelona

Barcelona es en muchos casos el espacio geográfico accional de Manuel Veiga. Es la ciudad en la que nació, creció, se formó profesionalmente como actor y dramaturgo y, finalmente, en la que vive y trabaja hoy. Por esto es natural que sea para él un modelo urbano por excelencia: es la ciudad que mejor conoce, tanto geográfica como históricamente. Sin embargo, a la hora de adaptar las obras para un público castellano, Veiga agranda el espacio barcelonés para convertirlo en un espacio del Estado Español en un sentido más amplio.

Por lo que se refiere a Barcelona y Cataluña, Veiga intenta presentar varias facetas, adaptándolas evidentemente según las épocas que escenifica.⁵⁷ Sin embargo, se trata casi siempre de una Barcelona popular, de gente pobre y pobre gente, de artistas y emigrantes.

La ciudad es otro personaje importante en la obra de Manuel Veiga. Está representada en su modalidad cotidiana y de manera evidente en *Carrer de l'oblit*, *16.000 pesetes*, *La mort dins una baralla de naips*, *Una hora de felicitat*, *Aluminosi*, *Cartones*, *Recreo* y *El cant de la Sirena*.

Barcelona, como toda gran ciudad, aunque menos que capitales como París, vive en la velocidad y la precipitación, en lo inmediato y está dirigida hacia el futuro. Como «máquina» no se detiene para recoger a sus heridos, personajes que recupera Manuel Veiga. En un movimiento perpetuo, construye, destruye, olvida y remodela.

II. A. 1. Una ciudad invasora

Quedémonos con el ejemplo de *Aluminosi*, titulado en un primer tiempo *Carrer de l'oblit, o cuando Barcelona estaba más lejos que ahora*. ¿Qué se entiende aquí con «más lejos»?

⁵⁷ Entendemos por «época» tanto las diferentes estaciones del año como los períodos históricos agrupando varios años con una característica común como sería el caso de la dictadura franquista.

Sant Martí y Guinardó⁵⁸ eran en el Siglo XIX unos pueblos de la periferia de Barcelona, tal y como Gràcia, Sant Andreu u Hostafrancs y que, con el ensanche comenzado en 1864,⁵⁹ se vieron anexados al núcleo central de lo que forma hoy en día la ciudad. Barcelona, en esta época, estaba efectivamente más alejada geográficamente hablando. Sin embargo, ¿cuál es la relación entre la Historia y el tiempo en la obra en cuestión? Se tendrían que buscar otras razones para este título. Podrían ser dos, que coinciden de manera más o menos sinuosa. En nuestra sociedad actual, en la que las distancias se calculan en relación con el tiempo que se exige para recorrerlas, la familia de Rosa Robin se vio superada por la expansión espaciotemporal de esta ciudad que ahora ya se puede cruzar de un extremo a otro en 30 minutos usando el metro, de una ciudad que trajo estrés y olvido a unos barrios antes aislados y tranquilos. Esta característica de la ciudad es de cierto modo responsable de la disolución de la familia: la madre muerta en un atraco, Rosa víctima de las idas y vueltas de la gloria fácil, su hermano muerto de enfermedad con veintiún años. Podemos aproximar a esta imagen de una Barcelona invasora, una Barcelona que se les cayó encima y se los tragó, una tercera razón para la expresión «*cuando Barcelona estaba más lejos que ahora*». Debemos por esto regresar a la idea de identidades y recordar que la familia Robin, originaria de la región sevillana, es una familia salida de la emigración andaluza. Y por esto, instalándose en Barcelona, redujeron la distancia con la capital catalana.

La ciudad crece por olas, llevándose con ella lugares indefinidos, solares, empujando continuamente los límites de su periferia, de sus afueras, de «*l'extrarradi*»⁶⁰ que Manuel Veiga tanto ama. De hecho, con un guiño a todas las obras que Veiga dedica a las afueras, *Extrarradi*, es el título de la obra en la que

⁵⁸ El *Carrer de l'oblit* se sitúa en los límites de estos dos distritos, aunque a la hora de escribir la obra Veiga no conocía esta calle tan cercana a la calle en donde vive. Sólo utilizó este nombre para restarle importancia a la vida de las dos muchachas, anónimas, de las afueras de Barcelona, y que llegaron, cada una a su tiempo, a ganar a la ciudad con sus talentos.

⁵⁹ El ensanche se realiza en varias etapas. Uno de los últimos barrios en ser integrado, Sant Martí, sólo se verá unificado a Barcelona capital en 1897. «*Els carrers de València i de Mallorca van ser els primers en arribar-hi [a la Sagrada Família], quan es va prolongar des del centre de la ciutat cap al Camp de l'Arpa a partir de l'any 1897, en produir-se l'agregació a Barcelona del terme de Sant Martí de Provençals, al qual pertanyia en part aquell territori*». A.A. V.V. *Els barris de Barcelona. Ciutat Vella, l'Eixample*. Vol. 1. Barcelona: Enciclopèdia catalana - Ajuntament de Barcelona, 1998, pág. 357.

⁶⁰ Aunque la ortografía catalana aceptada de este término es «extraradi», seguiré empleando la ortografía del autor, remarcando la diferencia con la cursiva, *extrarradi*. Esta ortografía del autor me parece importante para subrayar de nuevo las generaciones *xarnegas* de Barcelona, que se adaptaron al catalán como pudieron, muchas veces haciendo un castellanismo como en este caso.

actúa Rosa y que Beatriu⁶¹ critica con tanta energía. Al menos tres obras están en relación directa con las zonas periféricas de Barcelona: *Cartones*, *La mort dins una baralla de naips* y *Una hora de felicitat*.

Son unas zonas de extrema pobreza, de crímenes más o menos importantes, donde reinan el peligro, la chapuza y final e inevitablemente la tragedia. *La mort dins una baralla de naips* ocurre en un «parc públic, situat en una zona d'un barri extrem i suburbà de Barcelona».⁶² El escenario se llena de pequeños delincuentes, de carteristas, camellos o atracadores de joyerías que siempre acaban siendo detenidos. Todo pasa de noche, como si el barrio se quedara durmiendo durante el día para proteger a sus vecinos, siendo de noche un verdadero hogar de vida, gracias a la seguridad relativa que procura el elemento nocturno. Es un universo de feria y exterior, todo ocurre en lugares públicos, en la barra de un chiringuito, en los bancos de un parque, etc. Encontramos también en esta obra la presencia de los gitanos, con la «vella Antònia», una vidente externa a la trama pero que asiste a los hechos y pone en guardia a Joe. Su espacio escénico, la tienda donde acoge a Joe para leerle el porvenir, está apartado del de los demás personajes. Es el único lugar cerrado e interior de esta obra, dicho de otro modo, goza de un carácter privado que se tiene que relativizar en función de la actividad «profesional» que se lleva a cabo en su interior. Pero durante la obra, Joe es el único personaje que penetra el espacio de Antònia. El parque de suburbio es un lugar donde la policía no tarda en llegar, una llegada de las «fuerzas del orden» que es sinónima de drama ya que desencadenará la muerte de Kiki. La zona, sin embargo, no parece en el punto de evolucionar ni de haber sido creada hace poco. Más bien es una zona olvidada,⁶³ donde los rechazados de la sociedad pueden encontrar refugio, un islote con el que la ciudad parece haber

⁶¹ Carrer de l'oblit, o cuando Barcelona estaba más lejos que ahora, pág.19: «Pi... ran... dello... va fer curt... la nit de l'estrena... d'una obreta... titula... da... «Extrarradi»». En la versión definitiva, Aluminosi, Veiga recupera el homenaje a Pirandello con la diferencia que Rosa actúa en *Sis personatges en busca d'un autor*.

⁶² *La mort dins una baralla de naips*, pág. 19.

⁶³ La característica de zona olvidada recuerda a la definición de Marc Augé de los no lugares, aunque aquí faltaría la noción económica según él indispensable a estos no lugares de la modernidad. Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2001 [1992], pág. 41: «Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta» y pág. 91: «El espacio del viajero sería, así, el arquetipo del no lugar.»

firmado una tregua, una especie de escondite relativamente durable. La vida parece haberse organizado entre chiringuitos y barracas.

La acción de *Una hora de felicitat* se desarrolla en Barcelona. Se apunta en esta obra una diferencia entre la gente de la ciudad y la gente originaria de pueblos: Trini dirá de Mertxe que es «*moderna...! És clar que ella ha nascut a Barcelona...*»⁶⁴ El *extrarradi* tiene en esta obra dos funciones contradictorias. Es el lugar de todas las desgracias: el marido obligado a trabajar como camionero (un nómada por fuerza que recuerda a los inmigrantes) y que acaba muriendo en un accidente de tráfico; el hijo drogadicto, que acaba suicidándose; Trini que tiene que enfrentarse a estos dos lutos y a las deudas dejadas por el marido, criando sola sus otros hijos. Sin embargo, de cierto modo el extrarradio es el símbolo de la salvación. Su nuevo barrio, que suponemos tan descentrado como el antiguo teniendo en cuenta que necesita un coche para desplazarse a sus lugares de trabajo, es el único sitio donde por fin Trini puede instalarse en un piso con condiciones de higiene básicas y elementales,⁶⁵ y que le infunde una vuelta a la tranquilidad de la vida.

Cartones tiene un estatuto particular ya que Veiga intenta perder geográficamente al lector. Se refiere, para la acción del drama, a una isla. Las islas son espacios de fantasía, donde «todo es posible». Son lugares donde la realidad se aleja por el aislamiento conferido (y no olvidemos que la etimología de «aislamiento» reside en «isla»), por la imagen de aguas circundantes, por el obligados viaje que permite llegar a ellas. Sin embargo, Veiga no intenta mostrar una isla. Más bien intenta seguirle el juego a sus personajes. Son ellos quienes sueñan estar apartados del mundo (l'Artista rechaza cualquier presencia humana, aunque Doloritas parece no darse cuenta) o quienes sueñan con una vida de viajes (Doloritas afirma haber dado varias veces la vuelta al mundo en búsqueda de su Capitán). Pero Veiga deja resaltar unas cuantas pistas que denuncian el origen barcelonés de los personajes, e incluso, la probable implantación de las acciones en Barcelona. Doloritas, en la época en la que todavía bailaba, viajaba en metro. Por ejemplo, su Capitán desapareció en la «*Línea 4, color verde, parada 11*».⁶⁶ La línea 4 en Barcelona es la línea del litoral mediterráneo. La línea verde, por su parte, corresponde en Barcelona a la línea 3, que cuenta con veinticinco paradas, de las cuales la décima y la undécima (Si

⁶⁴ *Una hora de felicitat*, pág. 6.

⁶⁵ *Una hora de felicitat*, pág. 6 «*I quins pisos, amb bidet i tot!*»

⁶⁶ *Cartones*, pág. 21.

salimos en dirección de Canyelles) corresponden respectivamente a Paral·lel y Drassanes. ¿Sería una coincidencia? No, si recordamos que la acción se desarrolla en un puerto que tiene toda la pinta de ser industrial, y si consideramos que Doloritas alude constantemente a un lugar llamado el «Paralelo» cuando habla de su lugar de origen. ¿Vendría de un país situado en uno de los Paralelos? Lo dudamos. Más bien se trataría, en su mente y en sus recuerdos totalmente trastornados, de una referencia al Paral·lel, avenida de Barcelona famosa por sus lugares de diversión, como lo veremos en *El cant de la Sirena*. Por otra parte, cuando lo describe dice: «*Al Paralelo, volveré al Paralelo... Teatros llenos de gentes, escaparates, luces... Y estaciones de metro, muchas estaciones de metro.*»⁶⁷ La diversidad de las paradas de metro de las cuales habla es real en la avenida Paral·lel donde se reparten tres paradas de metro con tres líneas diferentes y un acceso al funicular que permite subir a Montjuïc, el monte que delimita la ciudad al suroeste.

Cuando Doloritas habla de regresar a su espacio, al escenario, le pregunta al Artista de donde viene:

DOLORITAS: [...] ¿Tú dónde vas a ir? Yo atracaré en el puerto de mi ciudad. ¿Tú dónde?

ARTISTA: Tu ciudad... Que yo también soy de allí, que te lo he dicho cien veces.

DOLORITAS: ¿Del Paralelo?

ARTISTA: Del Campo de la Bota...⁶⁸

Le contesta que es originario de la misma ciudad que ella. El término «ciudad» reduce el espacio físico: no hablan de un país sino de una ciudad. Además, el Camp de la Bota al cual alude el Artista era un barrio de barracas, a imagen de Montjuïc y del Somorrostro, situado de hecho en la extremidad de este último, en la frontera entre Barcelona y Sant Adrià de Besòs.

Si admitimos que Barcelona es la ciudad de *Cartones* para las acciones reproducidas en el escenario, sentimos innegablemente en esta obra el ambiente de temporalidad efímera del lugar, la presencia amenazante de la ciudad que se impone a los personajes, se los traga y los escupe más lejos. Es antropófaga. Doloritas vive al lado de «*el rincón de un vertedero de escombros junto al puerto de una isla. El fondo del escenario está cubierto por unas vallas metálicas que delatan que el lugar*

⁶⁷ *Cartones*, pág. 21.

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 15.

*pronto estará en obras [...] Cajas de embalar, basura, cartones mojados...»*⁶⁹ Doloritas y el Artista integran continuamente en sus discursos al puerto vecino, las cajas de cartón que componen el único hábitat disponible para estas dos almas perdidas, las obras de la biblioteca que será incluida al nuevo «*centro cívico*», y que les obligarán a marchar.⁷⁰ Doloritas parece inventarse la presencia de vecinos, sus supuestos clientes, cuestionados sin parar por el Artista. No muy lejos de las instalaciones de lo que fue el Fòrum de les Cultures de Barcelona 2004, encontramos la biblioteca Ramon d'Alòs Moner que, a la hora de formular hipótesis para situar precisamente a *Cartones*, reúne varias características importantes. Está integrada en el complejo de un centro cívico, en una zona que quedó en obras durante muchos años, ya que en un primer tiempo se construyó una estación de depuración, cuya parte externa fue seguidamente convertida en parque de exposición para el Fòrum. Esta zona está habitada, pero la tasa de densidad de población es más baja que en otras zonas de la ciudad, lo que permite un verdadero aislamiento nocturno (sobre todo en la época de la acción). Y por lo menos una estación de servicio se encuentra en las proximidades, elemento fundamental ya que los *skinheads* asesinan al Artista mientras Doloritas se va a por tabaco a la estación de servicio. El sitio de la biblioteca, a un kilómetro apenas del mar, está sin embargo bastante alejado de toda zona portuaria, único punto negativo a esta reconstitución geográfica. Los rumores del mar no llegan hasta el sitio de la biblioteca. También debemos apuntar que se encuentra en la misma carretera que llevaba al Camp de la Bota. Otra biblioteca barcelonesa reúne varias de estas condiciones, la de la Barceloneta, barrio donde en 2005 Manuel Veiga situará *16.000 pesetas*. El barrio de la Barceloneta, antiguo barrio de los marineros barceloneses, está adjuntado al puerto de Barcelona, y posee una biblioteca reciente (aunque integrada a un edificio bastante antiguo) y el barrio mismo forma una especie de istmo en la cuesta barcelonesa, lo que podría explicar la descripción de isla que dan los protagonistas del lugar. Pero no posee el mismo aislamiento nocturno que el distrito de la biblioteca Ramon d'Alòs Moner, aislamiento que da paso a los actos violentos de los *skinheads* y que determina la tragedia final. La ciudad que evoluciona y crece explica no sólo una invasión geográfica pero también una multiplicación de la

⁶⁹ *Íbidem*, pág. 4.

⁷⁰ *Íbidem*, pág. 12: «*Me jubilan. Sí, sí, así como suena: me expulsan del puerto. Dentro de dos semanas empezarán las obras del Centro Cívico... Y yo me pregunto: ¿es cívico echarnos de aquí? ¿Quién ha pedido una biblioteca en el barrio? Nadie. El vecindario no lee. Si lo sabré yo...».*

población y con ella de la diversidad cultural –de la cual consideramos que forman parte incluso los *skinheads*– tanto en su sentido positivo como en los riesgos que puede conllevar. Por lo tanto, además de invasora la ciudad es antropófaga y es más, como personaje integrante a las historias presentadas, se dedica a destrozar tanto a la gente como al pasado.

II. A. 2. La relación entre población y barrios

Además de esta característica de ciudad monstruosa y hambrienta, observamos en *Aluminosi* otra visión negativa: las dificultades que representa la integración. Como ya abordamos el tema de la inmigración, sólo lo abordaremos aquí brevemente, tratándola no desde el punto de vista de la identidad de sus nuevos llegados sino desde la distribución de la población en la ciudad.

La Sra. Dolores emplea para describir Barcelona imágenes que se repetirán como lo veremos en *El cant de la Sirena*. Habla de Cataluña como se suele hablar de las tierras de esperanza para los inmigrantes, o con más claridad como se suele hablar de los Estados Unidos de América desde hace más o menos un siglo; comparando así las dos tierras de asilo y aplicando la esperanza muchas veces idealizada que representan los Estados Unidos para muchas de las poblaciones de alrededor del mundo a la región del nordeste español.⁷¹ Pero la realidad aniquila las esperanzas: «*El viento de Montjuïc no sopla al favor*»⁷² dice. También habla en esta ocasión de la contradicción de los emigrantes quienes, después de haber abandonado su lugar de origen con la esperanza de una vida mejor, al final se encuentran sin identidad,

⁷¹ *Carrer de l'oblit*, pág. 6: «Cataluña era América porque creíamos que aquí se ataban los perros con longanizas.». Curiosamente, este dicho tiene por origen un hecho real según el que, en Candelaria, una mujer trabajando en una carnicería ató un perro que la molestaba con una tira de longanizas. Citamos la explicación del *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*: «Expresión caricaturesca de la superabundancia derrochona, esta frase tiene un origen anecdotico harto divertido. Se cuenta que en el pueblo salmantino de Candelario, allá a principios del pasado siglo, existía un popular fabricante de embutidos –alias El tío Rico, el choricero–, en cuyo taller, establecido en los bajos de su casa, trabajaban numerosas mujeres. Una de ellas, deseosa, en cierta ocasión, de poner coto a las tropelías de un perrillo que por allí andaba, n se le ocurrió mejor cosa que atar el animal a la pata de una silla con una ristra de longanizas. Entró, a poco de esto, en el obrador un arrapiezo, hijo de otra operaria, y apenas vio, con estupor, el gozque amarrado de aquel modo, salió de estampia a la calle gritando que en casa del Tío Rico se ataban los perros con longanizas. La noticia, cómo no, hizo fortuna, y la frase devino en proverbial.» (pág. 76).

⁷² *Ibidem*, misma página.

sin pertenecer al lugar donde llegan ni ya al lugar de donde provienen.⁷³ La señora Dolores nos presenta igualmente un nuevo barrio popular de Barcelona, el de Montjuïc –el monte judío–, donde se refugiaban los recién llegados, sea cual fuera su lugar de origen, y esto desde el Siglo XIX. Montjuïc era en aquel entonces uno de los barrios de barracas –bastante numerosos en las afueras barcelonesas y en los límites del Eixample–, una zona abandonada por los barceloneses y por eso de fácil acceso para los recién llegados. Estaba abandonada por dos razones: se sitúa en la cuesta sur de Montjuïc, o sea del otro lado del monte en relación a Barcelona. Y aloja a uno de los cementerios más amplios de la ciudad,⁷⁴ lo que influye en su aislamiento por razones de respeto, de tradición y de supersticiones. Los emigrantes que llegaban se instalaban en Montjuïc en unas barracas temporales, habitualmente construidas con madera. Montjuïc se quedó sordo a las tentativas de reglamentación urbana. Una ley decía que una barraca cuyo techo estaba construido antes del amanecer no podría ser destruida. La gente construía de noche, desafiando así a los miembros del Servei de Repressió del Barraquisme.⁷⁵ Desgraciadamente, los propietarios de barracas se aprovechaban de los recién llegados cobrándoles unos alquileres tan caros como los de cualquier piso del centro, pero sin las ventajas de higiene y comodidades cotidianas de las cuales aquellos pisos gozaban. Las familias, como la que nos presenta Manuel Veiga, no tenían otra opción que quedarse provisionalmente.

⁷³ *Íbidem*, misma página: «sentarse en un banco de la estación de Francia soñando con regresar al pueblo, pero no poder porque te da apuro y coraje que allí cuchicheen que a “los catalanes” les fueron mal las cosas...».

⁷⁴ *Íbidem*, pág. 18: «Después de haber vivido en la barraca de Montjuïc, a pie de cementerio, ¿qué quieres que te diga? A mí, este olor a muerte siempre me resultó familiar.». En Veiga vemos que el problema central de la cercanía del cementerio reside en los olores y el malestar. Sobre la difícil vecindad entre vivos y muertos en el transcurso de los siglos, remitimos a Philippe Ariès, quien cuenta los principios de los cementerios *ex-urbe*: «Le monde des vivants devait être séparé de celui des morts. C'est pourquoi, à Rome, la loi des Douze Tables interdisait d'enterrer in urbe, à l'intérieur de la ville. Le Code théodosien répète la même interdiction, afin que soit préservée la sanctitas des maisons des habitants. [...] Saint Jean Chrysostome éprouvai la même répulsion que ses ancêtres païens quand, dans son homélie, il exhortait les chrétiens à s'opposer à un usage nouveau et encore peu suivi: "Veille à ne jamais éllever un tombeau dans la ville. Si on déposait un cadavre là où tu dors et tu manges, que ne ferais-tu pas ? [...]" Mais si, à la fin du XVIIe siècle, on commence à apercevoir des signes d'intolérance, il faut bien admettre que, pendant plus d'un millénaire, on s'était parfaitement accommodé de cette promiscuité entre les vivants et les morts.» Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. París: Editions du Seuil, colección Points Histoire, 1975, pág. 29-34.

⁷⁵ El Servei de Repressió del Barraquisme, creado en 1949, tenía la misión de contener el crecimiento del barrio impidiendo la construcción de día. Comúnmente, el servicio fue llamado «Hombres del pico», «homes del picot» y aparecen en otras obras de Manuel Veiga, como lo veremos tratando de 16.000 pescetas. «L'Ajuntament creà el 1949 un departament conegut amb el nom de Repressió del Barraquisme, però no se'n sortí». A.A. V.V. *Enciclopedia de Barcelona*. Vol. 1. Barcelona: Enciclopedia catalana - Ajuntament de Barcelona, 2005, pág. 153.

Para acabar, *Carrer de l'oblit* hace una última alusión a la ciudad de Barcelona: el tablero del juego de mesa Monopoly. Existían dos versiones del Monopoly en España hace poco, la versión con las calles de Madrid y la versión con las de Barcelona. Por supuesto, cuando, queriendo obligar espiritualmente a Beatriu a reunirse con ellas en el piso, Rosa y Dolores utilizan el tablero de juego de Barcelona, y empiezan a recitar los nombres de sus casillas con el deseo de encontrar la dirección de Beatriu (un loft en el Carrer Muntaner, en el Eixample, un barrio simbólico de la evolución social de Beatriu) así como el nombre de su propia calle, el «*carrer de l'Oblit*» (en el barrio popular del cual tanto Beatriu como Rosa son originarias). La calle Muntaner existe en el Monopoly, ya que es una de las principales arterias Montaña-Mar, tal y como aparecen las también citadas *«Aribau, Gran Via»*. La señora Dolores, haciendo el balance de las casillas, encuentra otros puntos de la ciudad que tuvieron una importancia estratégica en su familia: «*el Banco... El Banco, aquí me mataron. [...] Mira, la casilla de la cárcel... Dentro está tu Miguel*». ⁷⁶ Pero a pesar de estos pequeños descubrimientos, el carrer de l'Oblit permanece invisible en el tablero. Dolores se extraña, a lo que le contesta Rosa: «*¿Cómo va a salir nuestra calle en un juego si hasta en el callejero del Ayuntamiento cuesta encontrarla?*». ⁷⁷ No tendrán más remedio que crearla escribiendo su nombre en la casilla de la Suerte, y en esta ocasión, nos enteramos de que la Sra. Dolores murió más que probablemente durante la dictadura o durante la Transición, ya que el nombre de la calle fue «catalanizado» desde entonces: vivía en la «*Calle del Olvido*» y su hija vive hoy en el «*Carrer de l'oblit*».

Como acabamos de decir explicando el papel de Montjuïc, los primeros gitanos andaluces se instalaron en lo que era la entonces periferia norte de la ciudad, a la orilla del mar, creando así el barrio de barracas del Somorrostro. Recordemos que las zonas de la cuesta todavía no eran, en la época de los desplazamientos gitanos, un lugar de ocio. Era muy fácil instalar allí un campo de «refugiados». El Somorrostro se construyó en el límite de la Barceloneta, barrio que tuvo que aprender a convivir con los recién llegados. El barrio gitano se adaptó a la escasez de medios de los cuales disponía, la gente vivía en barracas, con malas condiciones

⁷⁶ *Íbidem*, pág. 26.

⁷⁷ *Íbidem*, misma página.

de higiene. Esta historia de un pueblo sin domicilio fijo⁷⁸ es la que quiso contar Manuel Veiga en *Jar*, donde el autor rinde un homenaje al orgullo del pueblo gitano y a su más famosa representante, Carmen Amaya. A parte de esta historia, vemos aparecer a los gitanos y el Somorrostro en *Cartones* (Doloritas es de origen gitano), *La mort dins una baralla de naips* (por la presencia de la vella Antònia) pero sobre todo en *16.000 pesetas* y *El cant de la Sirena*, las dos obras de Manuel Veiga donde la relación entre barrio y población alcanza su magnitud.

La acción de *16.000 pesetas* se desarrolla en el barrio marítimo y popular de la Barceloneta. Se trataba originalmente de un pequeño pueblo de pescadores, popular y relativamente pobre. Nada excepcional para un barrio que, por su proximidad tanto de las playas como del centro histórico de la ciudad, hoy es presa del empeño de las agencias inmobiliarias internacionales especializadas en turismo.⁷⁹ El barrio de pescadores tiene una estructura arquitectónicas propia y única. Cada edificio, compuesto de una planta baja y una planta, tiene una división particular: el espacio interno se reparte en pisos cuya superficie está fijada en unos 8 metros sobre 8 metros, o sea 64 m² de los cuales conviene restar el espacio reservado para las escaleras, o sea unos pisos de 58 m², todos idénticos, compuestos por un comedor abierto en la cocina, una sola habitación, un pequeño balcón y dos ventanas. A veces un baño fue añadido, pero numerosos son los *quarts de pis* que todavía no disponen ni de baño ni de agua caliente.

El Somorrostro y la Barceloneta, tan diferentes arquitectónicamente hablando, sólo se veían separados físicamente por el Hospital del Mar, punto limítrofe que los niños de la Barceloneta tenían prohibido cruzar. Sin embargo, ninguno de los dos barrios niega la existencia el uno del otro, como lo vemos en *16.000 pesetas* con las relaciones amistosas, casi familiares, entre Sole y Dolors. La primera se comporta como la protectora de la segunda, como una segunda madre. Y nos parece a la vez evidente y natural que cierta alianza se instaure cuando pensamos que en 1968-1970, vivían 38.000 habitantes sobre la totalidad territorial de los dos barrios.

En 1963, el Somorrostro fue destruido por las fuerzas al poder, las mismas que de cierto modo le habían obligado a construirse. El miedo a las represalias y la

⁷⁸ La Gitana de *El cant de la Sirena* dirá hablando de su pueblo, pág. 5: «*Fills d'un país sense adreça en una població d'ombres*».

⁷⁹ Este dato se refleja en *16.000 pesetas* ya que Soledat vende su quart de pis a un diseñador irlandés por 20 millones de pesetas, o sea más de 120 000 euros.

voluntad de seguir su camino hacia el futuro empujaron a los barceloneses a no protestar y a olvidar poco a poco este barrio tan peculiar. Hoy, por supuesto, pocos son los que recuerdan al Somorrostro, contados los libros que lo mencionan y existen pocos documentos de época (imágenes, mapas) de un lugar cuyo reconocimiento oficial siempre fue negado, aunque esto sí la película *Los Tarantos* nos trasmite imágenes de la vida del barrio. Man, nacido alrededor de 1964, es decir alrededor de los últimos tiempos del barrio, no lo conoció y pregunta con razón: «*Escola, el Somorrostro, on era exactament?*».⁸⁰ Sin embargo, los vecinos de la Barceloneta de más de 40 años están encantados de hablar sobre su antiguo barrio siamés, y, cuando el encuentro con el público organizado en la Biblioteca Barceloneta - La Fraternitat con motivo de las representaciones de *16.000 pesetes* al Teatre Nacional de Catalunya,⁸¹ el entusiasmo y la energía que desplegaban aquellas personas cuando se expresaban sobre el Somorrostro eran simplemente impresionantes.

Uno de los primeros lugares de éxito de Carmen Amaya fue la Avinguda del Paral·lel, de la cual ya hablamos brevemente con Doloritas de *Cartones*. El Paral·lel era la avenida del ocio, de los cabarets. La avenida tiene por coordenadas latitud y longitud 41°22'34'', y por eso está situada en el eje de un paralelo. Fue erigida frontera entre los barrios del Raval y Sant Antoni por un lado (partes de la Barcelona histórica integradas al ensanche del centro antiguo de 1860⁸² dibujado por Ildefons Cerdà) y por otro el de Poble Sec (al cual se negaba la integración a l'Eixample por ser en esa época zona militar, lo cual resultó en que más tarde se construyera sin un plan urbano preciso).⁸³ Ambos barrios limítrofes son barrios

⁸⁰ *16.000 pesetes*, pág. 73.

⁸¹ *16.000 pesetes* se estrenó en el TNC del 1º al 20 de marzo de 2005, en una puesta en escena de Joan Castells, en el marco del proyecto T6, proyecto de promoción de los autores catalanes actuales. Dos encuentros entre equipo de creación y público fueron organizados: el primero el 5 de marzo al final de una representación, en el teatro mismo; el segundo el 7 de marzo en la Biblioteca Barceloneta – La Fraternitat, encuentro organizado por el club de lectura de la susodicha biblioteca. Reproducimos en anexo las notas que tomamos en los dos encuentros.

⁸² El primer decreto del «Pla de l'Eixample» es del 7 de junio de 1859, decreto respaldado el 8 de julio de 1860 después de las críticas contra el Ayuntamiento por no haber aceptado el proyecto ganador del concurso público

⁸³ Badenes i Rico, Miquel. *El Paral·lel, història d'un mite*. Lleida: Pagès Editors, colección Guimet núm. 26, 1998, pàg. 74-75: «*El Poble Sec, d'origen humil i tradició obrera, pot ser que si no hagués estat xona militar quan Cerdà projecta l'Eixample de Barcelona, pogut perfectament ésser un bonic barri residencial, i és segur que als seus carrers, Cerdà els hagués donat la mateixa amplada que als dels seus veïns Parlament, Campo Sagrado, Viladomat, Borell, etc.*

El Poble Sec ho tenia quasi tot al seu favor: estar situat al peu d'una muntanya com la de Montjuïc, que li donava l'oxigen de les seves plantes i els arbres, i el mar amb les seves brises marines. Pot ser

obreros, las fábricas y el puerto se encuentran en los límites del Mar, la Plaça de Espanya, y las instalaciones previstas para la Exposición Universal del 1900 en su otra extremidad. Rápidamente, los lugares de ocio se instalaron en el Paral·lel para distraer a los obreros. Como se cuenta en *Els Barris de Barcelona*: «*El Paral·lel és per als obrers i dels obrers.*»⁸⁴ Se multiplicaban los teatros, los café-conciertos, los cabarets, los bares, etc. En el mismo libro, la avenida nos es presentada con estos términos: «*No cal dir que, amb tot aquest reguitzell de teatres i cabarets, el Paral·lel va agafar fama de lloc de diversió i també, als ulls dels benpensants, d'immoral.*»⁸⁵ No obstante, el Paral·lel no podrá resistir a la dictadura y los cambios de los tiempos y entra lentamente en descenso a partir de los años cincuenta: ya en los años sesenta, casi no queda ninguna de aquellas salas que lo habían hecho famoso. Poco a poco cambia el público, las costumbres y las ofertas.

Es en un Paral·lel ya muerto en el que se desarrolla la acción de *El cant de la Sirena*. No obstante, como Manuel Veiga busca rendirle homenaje a la época gloriosa de la avenida, La Lucumí y La Gitana nos cuentan la Barcelona de la noche y del espectáculo. La representación del espacio histórico de la ciudad es muy potente en esta obra. La acción tiene lugar en un teatro en ruinas del caído Paral·lel, el Edèn Concert.⁸⁶ Xavier Fàbregas realiza una lista breve de los lugares de representación que abundaba entre los años 1920 y 1930: «*el Molino, el Bataclan, el Novelty, el Edèn Concert, el Cafè del Comerç, el teatre de les Set Portes, el de la Borsa, el Arnau, el Diana.*»⁸⁷ Con esta lista, podemos verificar que el Edèn Concert existió de verdad. Incluso Josep Maria Planes le reservó un capítulo entero de su

que l'únic inconvenient hagués estat la seva proximitat a la zona portuària, amb les molèsties que això implicava.

No va ser així, per desgràcia, i el barri del Poble Sec, després de la seva liberalització de 1869 en ser xona militar, nasqué sense un pla urbanístic concret i de forma summament anàrquica.

[...]Així, per exemple, hi ha tres carrers: els de Tàpioles, Poeta Cabanyes i Salvà, que no són rectes ja que els tres, a mig carrer, es torcen en un angle cap a l'esquerra. Els carrers de Roser (abans Rosal), de Salvà i de Poeta Cabanyes no tenen sortida al trànsit rodat per la part alta, o sigui a la muntanya, i unes escales solucionen l'accés dels vianants a aquesta.»

⁸⁴ Cita de Capdevila, L., *Barcelona, cor de Catalunya*. En *Barcelona, Els barris de Barcelona* vol. 2, pág. 127.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ El autor define *El cant de la Sirena* «com a metàfora “L'Edèn-Concert” del carrer Nou de la Rambla (local de music-hall també conegut més tard com a “Edèn-Cinema”), que esdevé el símbol d'un paisatge de llum i fantasia on la platea era una prolongació de l'escenari, un paisatge d'antrany dins una Barcelona canalla i oberta. Barcelona era “L'Edèn”, sí, i “El Molino”, i “El Bataclà”... Descansi en pau.» En Jar Teatre presenta *El cant de la Sirena al Teatre de Ponent*. barna21.com, 30 de diciembre 2004. El artículo está reproducido en los anexos.

⁸⁷ Fàbregas, Xavier, *Història del teatre català*, pág. 248.

Nits de Barcelona.⁸⁸ De hecho, este nombre fue reutilizado repetidas veces, para un cabaret de la Calle Carme, para un café-concert de la calle Nou de la Rambla, etc. Y Picasso pintó el retrató a una mujer dentro del café-concert en su cuadro de 1903 *Dama en Éden Concert*.⁸⁹ El exotismo del Edén Concert queda registrado por Gabriel Trillas Blázquez en la revista *Crónica*.⁹⁰ La obra *El cant de la Sirena* es un homenaje rotundo a esta época y a sus teatros. Vemos, entre la población y su ciudad, una relación de diversión popular delimitada geográficamente por un barrio o, con más precisiones, por una avenida, y las arterias principales que llegan a ésta.

Se consideraba al Paral·lel como la avenida del desenfreno, de la diversión fácil, en competición a los locales de las Ramblas y alrededores, donde se multiplicaban los teatros «d'art», «catalans» y óperas.⁹¹ Sin embargo, los intelectuales no reniegan de las artes del Paral·lel, y hasta la gran actriz catalana Margarida Xirgu ofrecerá representaciones en el Paral·lel. Y sobre todo, grandes críticos como Sebastià Gasch siempre lo defendieron con gran vigor.

Manuel Veiga, con su ambición de rendir homenaje no sólo a una época sino a un período de la historia de la ciudad, multiplica las referencias reales en *El cant de la Sirena*: nombres de lugares, nombres de actores, de bailarines y bailaores, etc.

⁸⁸ Planes, Josep Maria. *Nits de Barcelona*. Barcelona: Proa, 2001 [1931], pág. 93-101

⁸⁹ Sagarra, Josep Maria. *Memorias*. Barcelona: Noguer, 1957, pág. 572. «Barcelona iba adquiriendo unos aires de depravación enjoyada, a costillas de las tragedias que pasaban en el mundo. Ya he dicho que aquí el Edén Concert es lo mejor que podía presentarse en el carácter del viejo music-hall. Pero el cabaret, tal como funcionaba en Europa, con la pista central para que bailasen los clientes, alternándolo con atracciones picantes y escogidas, no se conocía aún en Barcelona. Fue entonces cuando comenzó esta clase de diversión; el primero que rompió el fuego fue el Excelsior, y después Maxim's y otros. Los antiguos music-halls se modernizaron.»

⁹⁰ Trillas Blázquez, Gabriel. *Sobre la ruta del veneno blanco (III)*. Crónica, 23/6/1935. Citado a partir de <http://perso.wanadoo.es/jcuso/autor/IGM.htm#arriba>: «El principal vehículo para la transmisión del vicio fueron las mujeres. Todas las italianas, alemanas, francesas que vinieron a trabajar a los cabarets barceloneses lo hicieron con medias de seda transparente y con el estuchito de veneno. El vicio se puso de moda en las noches blancas del Edén Concert.»

⁹¹ Se podían encontrar en las Ramblas y en los barrios aceptables el Teatre Català Romea, el Teatre Català Novetats, el Liceu – hoy en día el gran teatro de ópera de la ciudad – el Teatre Poliorama, etc. Estos teatros durante temporadas rivalizaron con los del Paral·lel, atrayendo un público formado intelectualmente o en todo caso espectadores con ambiciones diferentes a los del Paral·lel, aunque sobre esta tema incluso las opiniones de las élites se dispersaban. En el Paral·lel se solían dar melodramas, zarzuelas y adaptación de bulevard.

II. A. 3. La Barcelona histórica

Cataluña en general –y Barcelona en particular– fueron el símbolo de la lucha republicana. Todavía hoy, aquí los partidos políticos republicanos logran el porcentaje más elevado de votaciones de toda España.

El Poble Sec y la Barceloneta, como barrios obreros, fueron unos importantes centros republicanos barceloneses. En 1903, fue creada en la avenida del Paralelo la Fraternitat Republicana, seguida unos años después por la creación del Ateneu Radical Republicà Instructiu en el interior mismo de Poble Sec.

Barcelona y Cataluña representaban un peligro inminente por su carácter republicano, por su independentismo y sobre todo por el elevado número de sindicatos que existían en la región. Además, el pueblo rápidamente se defendió contra las fuerzas armadas y lograron algunas hazañas, como contener el avance nacionalista bloqueando las calles de la capital. Cuando la aviación italiana intervino, ayudando a los nacionalistas, Barcelona fue, desde luego, una de las primeras ciudades en sufrir los ataques aéreos. El primer blanco barcelonés fue la Barceloneta, barrio obrero e industrial, donde se situaban las fábricas de armamento y de gas. Las muertes y destrucciones fueron muy numerosas.

Después de los ataques contra la Barceloneta, los nacionalistas no tardaron en bombardear el Poble Sec. En total, en el transcurso de la Guerra Civil, un total de ochenta y cinco bombas aéreas fueron tiradas en Poble Sec. Por suerte, pero también gracias a la organización solidaria del barrio,⁹² sólo dos muertes fueron inventariadas. La avenida del Paralelo también fue testigo de las luchas armadas entre partidarios republicanos y tropas nacionalistas que llegaban y cuyo avance fue finalmente parado por el movimiento popular. Es remarcable que, desde el bando franquista, un falangista describió la avenida con estos términos: «*Fue el Paralelo siempre zona peligrosa y revolucionaria. Ni los cambios de nombres en las alternativas políticas de España pudieron hacer de esta avenida vía de paz, y de tranquilidad.*»⁹³

⁹² Varios refugios anti-aéreos fueron creados en el barrio, como en todos los barrios de la capital catalana. Los empleados de las tiendas tenían las llaves de los refugios y eran los primeros en salir disparados cuando empezaban a sonar las sirenas para abrirlos a los demás.

⁹³ Tarín Iglesias, M. *La cruzada en el Paralelo* (1943) en *Barcelona, Els barris de Barcelona*, vol. 2, pág. 133-135.

Durante la Guerra Civil, las tropas nacionales siguieron utilizando el castillo de Montjuïc, que domina el Paral·lel como cuartel general, pero sobre todo como cárcel y lugar de predilección para las ejecuciones políticas.

Estos datos históricos nos ayudan a entender la construcción de los personajes y el ambiente de los barrios en los cuales se desarrollan tres de las obras emblemáticas de Manuel Veiga (*Jar, 16.000 pesetas*, *El cant de la Sirena*) o a los cuales otras obras aluden como *Carrer de l'oblit*.

Man (*16.000 pesetas*) tiene cuarenta años. Su madre y su abuela parieron las dos con dieciséis años. Por lo tanto, podemos suponer que Soledat nació alrededor de 1930. Pasó su niñez en el ambiente de la Guerra Civil, y con más precisiones en uno de los sitios que fueron más duramente afectados por los bombardeos, la Barceloneta. María y Manuel, que tienen «*alrededor de los treinta años*»⁹⁴ en 1963⁹⁵ crecieron en el Somorrostro de la Guerra Civil, barrio que evidentemente estaba, por su proximidad con el de la Barceloneta, bajo las bombas. De hecho, evocan esta época:

MARÍA.- ¿Qué recuerdos son los tuyos?
Manuel.- Recuerdos que me devuelven risas de copla, de juegos...
María.- (*devolviéndole el pañuelo.*) Y de bombas. Las bombas de una guerra en la que muchos lucharon, pero que *naide* entendía. ¡Cuánto miedo pasamos!
Manuel.- La Guerra Civil Española: otro invento de los *payos*.⁹⁶

Los únicos recuerdos de María son los de las bombas y del miedo. En cuanto a Manuel, no se reconoce en esta Guerra Civil que condicionó a buena parte de su infancia.

De la misma manera, es importante saber que además de soportar la proximidad del cementerio de Montjuïc, la familia Robin (*Aluminosi*) tuvo que vivir junto al lugar –o en el lugar mismo– donde fueron fusilados los disidentes del régimen nacionalista por algunos años. La carga histórica de lugares como este no puede dejar indiferente. «*Este olor a muerte*»,⁹⁷ expresión que utiliza la Sra. Dolores cuando habla de Montjuïc, adquiere entonces otra dimensión, la de la lucha política y no sólo la del espacio geográfico. Además, el padre de la Sra. Dolores luchó

⁹⁴ *Jar*, pág. 9.

⁹⁵ El año de la acción es el de la muerte de Carmen Amaya, 1963, unos meses antes del nacimiento de Manuel Veiga.

⁹⁶ *Ibidem*, pág. 13-14.

⁹⁷ *Carrer de l'oblit*, pág. 19.

contra los nacionales durante la Guerra Civil:» *¿Tú te acuerdas cómo me dejaron a mí los atracadores asesinos cuando me cogieron de rehén en el Banco? Igual que los fascistas dejaron a tu “yayo” en el año 36: como un colador.*»⁹⁸

La alusión al pasado histórico interviene en *El cant de la sirena* a través de la Sirena:

Per culpa seva, *L'Edèn* va esdevenir un prostíbul de quarta categoria on *la pulga* que es buscava *La Chelito* omplia tots els racons. Ni les bombes de la guerra, ni la dictadura del General van poder ensorlar *L'Edèn*, i en canvi, ella...⁹⁹

Esta frase muestra que buena parte de la fuerza de la resistencia barcelonesa residía en su negación a cambiar sus costumbres cotidianas para declarar un estado de guerra: los espectáculos siguieron a pesar de las bombas y el Paral·lel siguió siendo un lugar predilecto de salidas nocturnas.

La capital de Catalunya va ésser la primera ciutat d'Espanya en la qual, al cap de pocs dies d'haver començat la guerra civil, es prengueren mesures per a una nova organització dels espectacles, tant per part del sindicat CNT, majoritari a Barcelona, com pel govern de Catalunya.¹⁰⁰

El 18 de juliol de 1936 esclata la nostra guerra civil, que durarà tres llargs anys de gran cruetat, mortandat i misèria, provocada per uns “alliberadors” de les essències de la pàtria que van aconseguir destrossar el país i sumir-lo en la més trista misèria. El Paral·lel, no obstant això, sembla ser l'únic lloc de la ciutat on tanta calamitat, en aparença, no va afectar-li massa. Fidel a la seva manera d'ésser i la que sempre s'hi ha desenvolupat, tanca els ulls a tanta calamitat i continua amb la seva desbordant alegria.

La gent hi acudeix desitjosa d'oblidar-se de tant infortuni, i a fe que ho aconsegueix. Els seus teatres i music-halls funcionen al màxim i, en les cases de prostitució del carrer Tàpies, les cues dels soldats vinguts del front de batalla amb permís són enormes, com també enormes són les ànsies de satisfer les seves necessitats sexuals amb les putas de La Flecha i El Jardín, els dos més acreditats establiments del carrer de les Tàpies.¹⁰¹

Una vez vencidos, los últimos oponentes catalanes, la totalidad del territorio español fue sometido a la dictadura franquista. Pero Cataluña guardó su galardón de enemigo interior principal, porque grupos anarquistas y republicanos todavía eran numerosos aquí. La caza contra la identidad catalana fue, de nuevo, uno de los

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 40.

⁹⁹ *El cant de la Sirena*, pág. 10.

¹⁰⁰ Marrast, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del teatre de la Diputació de Barcelona - Edicions 62, colección Monografies del teatre núm. 8, 1978, pág. 105.

¹⁰¹ Badenas i Rico, Miquel. *El Paral·lel, història d'un mite*. Lleida: Pagès Editors, col·lecció Guimet, núm 26. 1998, pág. 316.

objetivos principales del gobierno estatal: el idioma volvió a prohibirse, así como todas las agrupaciones, reuniones y clubes que hubieran podido permitir a los catalanes organizar una rebelión. La presencia militar empezó a formar parte de la vida cotidiana.

Los diferentes gobiernos en función en Cataluña durante la dictadura franquista atacaron las partes más pobres (y más rebeldes según ellos) de la población – evidentemente, se trataba aquí de las partes que no tenían las mismas opiniones políticas o ideologías económicas, sociales, etc–. Se ensañaron sobre los barrios populares de Barcelona, y sobre todo sobre las zonas de barracas de Montjuïc y de la Barceloneta.

Montjuïc, cuyo índice de población había decaído espectacularmente después de la Guerra Civil, vio de nuevo desarrollarse el sistema de barracas en los años 1940, con los desplazamientos de los andaluces. Como ya lo vimos, un Servei de Repressió del Barraquisme fue creado para regular las construcciones, aunque su eficacia era más que moderada. La batalla entre gobierno franquista y población conoció varias etapas, dentro de las cuales trasmitimos una anécdota: con el objetivo de cerrar una zona de barracas instalada en un terreno vendido a los propietarios del futuro parque de atracciones de Montjuïc (en 1964), el Ayuntamiento se vio obligado a construir otra zona en otra parte de la montaña. Por lo que es de Montjuïc, las barracas resistieron por lo general hasta 1973 (casi hasta el final de la dictadura). El Ayuntamiento ganó el combate instalando en la montaña un basurero municipal, quitando así la poca higiene que podía existir en estas tierras. El nombre «Sobre la Fossa» –que lleva una de las zonas de barracas de Montjuïc inmortalizadas en la película *Los Tarantos*¹⁰²– tiene dos orígenes: la primera es que fue construida donde se extraían en el siglo precedente, cuando Montjuïc todavía era una cantera, las piedras destinadas a la construcción de los edificios. La segunda es que esta misma cantera fue convertida durante la Guerra Civil en fosa común: allí se depositaban los cuerpos de los que no podían permitirse un entierro pero también y principalmente los cuerpos de los fusilados.

En el Somorrostro, la batalla no fue equilibrada. Las reglamentaciones fueron más severas. No era habitual ver una barraca destruida por las autoridades, protegidas tras la excusa de la ilegalidad: efectivamente, algunas barracas del Somorrostro no

¹⁰² Rovira Beleta, Francisco. *Los Tarantos*. Valladolid: Divisa, 2003 [DVD].

aparecían en ningún registro y las autoridades aprovechaban esta ventaja para atacar regularmente. Es lo que pasa con la barraca de los parientes de Dolors, y ella se lo cuenta a Soledat:

Dolors: És clar que si la vagabunda és bona, ara que m'he quedat sense casa, jo... Jo tampoc no me faria gens res ser una vagab...

Soledat, *que la talla*: Què vols dir, sense casa?

Dolors: que avui han vingut els homes *malos* i patapam-nyec! ens han tirat la barraca a terra. [...]

Soledat: Els homes del picot?

Dolors: Els *malos* més dolents. [...]

Soledat: Criatura... Però, quan us l'han tirada a terra, la barraca?

Dolors: Diuen que... Diu que aquest matí. Jo no hi era, però tot el Somorrostrooooo... (*Fa un gest de xafardeig*) [...]

Fina, *adonant-se*: Però... Alguna cosa us donaran. No... no poden deixar-vos al carrer, oi?

Dolors: Diu que diuen que... Els homes *malos* diuen que la nostre barraca nooooo... Que no tenia placa ni número. Aixís que, és clar, no tenim dret a *re*. Els meus parents la van comprar a uns que l'havien construït al costat d'una de bona pensant que una més no es notaria. Però, és clar, es veu que sí, que s'ha notat.¹⁰³

El barrio del Somorrostro fue destruido de la noche a la mañana en 1963, poco después del rodaje de *Los Tarantos*. La razón alegada fue la visita inminente de Franco a Barcelona, con motivo de la celebración de los veinticinco años de paz.¹⁰⁴ Las autoridades decidieron «limpiar» la ciudad para esta ocasión. La decisión, tan rápida como imprevista, atacaba directamente a los gitanos, población mayoritaria en el barrio (casi la única), y pudo evitar los problemas de resistencia obvios en Montjuïc: los habitantes no tuvieron tiempo para organizarse frente a la destrucción de sus barracas.

Para acabar, los disidentes de los barrios populares, que representaban un peligro potencial por sus opiniones políticas y sindicales, fueron perseguidos, raptados y asesinados. Estos actos de venganza franquista no dejaron huella administrativa, física ni documental. Se tiraban los cuerpos en fosas comunes o en cunetas. La gente desaparecía de la noche a la mañana, sin que sus familias supieran nada ni de su destino, ni de su sombrío futuro. Es lo que le pasó al personaje de Soledat. Su marido se fue a trabajar por la mañana y nunca volvió. ««*Quan torni de la fàbrica et duré a ballar*», va dir-me. I encara l'espero.»¹⁰⁵ La ignorancia ocupa un lugar tan grande

¹⁰³ 16.000 pesetes, pág. 64-68.

¹⁰⁴ «Aquests allotjaren, entre d'altres, part dels barraquistes del Somorrostro – evacuats al juny 1966 a corre-cuita de la platja amb motiu d'unes maniobres militars que presencià el general Franco». A.A. V.V. *Enciclopedia de Barcelona*. Vol. 1. Barcelona: Enciclopèdia catalana - Ajuntament de Barcelona, 2005, pág. 169.

¹⁰⁵ *Íbidem*, pág. 46.

entre los miembros que quedan de la familia que Fina hasta sospecha de que su padre las abandonó y le culpa de su pobreza:

Pare, no. No em surt anomenar així algú que... que, per dir-ho d'alguna manera, ha oblidat la seva responsabilitat com a pare [...] I aleshores li demano a l'home del retrat per què, per què s'hi va embolicar en aquella aventura... i li suplico que torni i que ens ajudi a deixar de ser pobres. I li recordo que la seva obligació és treure'ns d'aquí. [...] de sobte han passat deu anys i sóc jo qui torna. L'home de la fotografia, no. L'home de la fotografia continua desaparegut.¹⁰⁶

II. B. Otros espacios locales

Aunque Barcelona es la principal ciudad de la atención geográfica de Manuel Veiga, no es por lo tanto su único objeto. Su teatro está impregnado de su propia experiencia de la ciudad, y por esto es esencialmente un teatro barcelonés. Pero la democratización de las emociones le lleva a un universalismo de las personas, de los temas y de los lugares. Por eso, sus creaciones pueden tener fronteras geográficas más alejadas, gracias, sobre todo, a las adaptaciones que él mismo realiza para un público castellano.¹⁰⁷ Algunas de las obras fueron por ejemplo transportadas a Andalucía: es el caso de *Tormenta de nieve*.

II. B. 1. Cataluña

Aunque Barcelona por su constitución en barrios salidos del Ensanche del Siglo XIX pueda parecer tener aires de pueblo (por ejemplo en *16.000 pesetas* Man habla de la costumbre de los habitantes de la Barceloneta de aprovechar la acera como su propia terraza cuando dice: «*Allà no podràs treure una cadira per prendre la fresca i sopar com si el carrer fos una terrassa*»),¹⁰⁸ vemos una oposición entre la vida urbana y la vida rural, o más bien entre comportamientos urbanos actuales y pasados. Cataluña como entidad espacial está designada geográficamente por dos localidades diferentes, ambas al Norte de la Autonomía, en la cuesta de Empúria Brava: un pueblo sin nombre y Cadaqués. Cada una representa de cierto modo un

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 52-53.

¹⁰⁷ Aprovechamos para recordar que su público de momento fue principalmente español o latinoamericano, tanto por lo que es de sus montajes escénicos como de sus presentaciones a premios.

¹⁰⁸ *16.000 pesetas*, pág. 75.

espacio cortado del paso del tiempo, un islote que sobrevivirá en el día a día y en la continuación del pasado de manera opuesta al tiempo urbano que vive para el futuro. El tiempo exterior y universal no parece tener efecto sobre ellas.

El darrer esclat se desarrolla en septiembre de 1972. La precisión de la fecha da prueba tanto la aceptación del tiempo pasado como de su futuro. El tiempo sigue su camino, Nativitat creció en el pueblo donde todavía vive en 1972. Es anciana, pero es la única de la que no sabemos la edad exacta: sabemos por ejemplo que Lluïsa y Aurora tiene unos cincuenta años, que Carmela tiene alrededor de 35 años, pero Nativitat solamente nos es descrita como «una vella de moviments lents».¹⁰⁹ En el pueblo, nada cambia, nada cambió, la vida es simple y cotidiana. Los días se repiten en una rutina implacable, entre misa, mercado, pescadores y peluquerías. Se opone por completo a la ciudad en constante evolución. Sin embargo, un evento perturba la tranquilidad de Ampuria: la llegada de un circo en el cual trabaja el ex novio de Nati, un hombre originario del pueblo, que fue para ir al servicio militar y que nunca volvió. Nativitat, después de una vida entera en un pueblo que parece dormido, después de haberse sacrificado para llevar una vida «razonable», quiere volver a encontrarse con su vida, cambiar las cosas y los destinos cuando, según la opinión popular, los ancianos son conservadores y retrógrados. Ella lo explica con estas palabras:

Cal arriscar-se. És ara quan ho haig de fer, comprens? M'aterra la idea d'espatllar el temps que em resta de vida. Des de que va morir l'Enric, vaig quedar-me tant sola...! Sóc vella. El temps corre més que el vent. No vull seguir visquent com aquests darrers anys, Pepa. No vull deixar perdre el darrer esclat de la meva vida.¹¹⁰

Sin embargo, hay que matizar esta explicación, porque si desea irse, es para huir con su amor de adolescencia, cumplir así con sus sueños de muchacha, y entonces retroceder, volver al pasado. Por otra parte, el valor le fallará a la hora de la verdad, y mientras sus hijas se desesperan por su huida, Nati vuelve a aparecer milagrosamente, como si nada hubiera ocurrido nunca. Parece que así es el destino del pueblo que quedará encerrado en su rutina, conservando sus ambiciones de cambio para los sueños que formula, a veces en voz alta.

¹⁰⁹ *El darrer esclat*, pág. 2 y 3.

¹¹⁰ *El darrer esclat*, pág. 13.

No obstante, la evolución de la situación puede ser posible, como lo vemos en *Tempesta de neu*. Allí, el elemento activador de la situación evolutiva viene del exterior. Todo empieza cuando Pita vuelve al pueblo donde, hasta la adolescencia, venía a pasar sus vacaciones.

De joven, Pita, hija de familia rica, iba con sus padres a Cadaqués (*Tempesta de neu*) o a un pueblito costero de Andalucía (*Tormenta de nieve*)¹¹¹ –según las versiones– para pasar allí las vacaciones. Liga amistad con Eulàlia, aunque aquí el concepto de amistad está puesto a dura prueba y consiste sobre todo en sacar provecho del otro. Carmen es hija de pescador y debe trabajar en el bar del pueblo para ayudar a su familia. El 31 diciembre de 1965, sus vidas van a cambiar. Marc, el novio de Eulàlia flirtea con Pita, y el descubrimiento de la relación por los padres de la muchacha, muy conservadores, hará que se vean obligados a casarse lo más rápidamente posible. Hemos visto que, en reacción a esta traición de dos de las personas que más contaban para ella, Eulàlia rechaza el futuro y se queda prisionera del tiempo, cuando el resto del mundo sigue con su camino. De manera muy fulltonesca, el reencuentro de las dos mujeres veinte años más tarde hará salir la verdad a la luz, y, una vez puesta en evidencia la traición, Eulàlia podrá hacer avanzar su tiempo personal y vivir a partir de 1986 con Marc.

El pueblo está representado aquí como un lugar que puede encerrar un secreto, retener el transcurso del tiempo, y a la vez permitir salvar un personaje cuyo futuro fue destruido por las circunstancias.

Algunas acciones se desarrollan en pueblos del norte de Cataluña, pero también tenemos miradas del sur de Cataluña y de España, generalmente miradas de la deserción y de la huída hacia el norte. Está presente una especie de pequeño conflicto norte-sur en la obra de Veiga, una diferencia económicosocial que hace que los pueblos del sur –andaluces, valencianos– emigren hacia las tierras catalanas en general y hacia Barcelona en particular.

¹¹¹ En las didascalías anteriores a la acción escénica, pág. 5, Manuel Veiga habla de «*un pueblo costero*». Por lo que es de la referencia a Andalucía, tenemos que buscar en los avisos con relación a la presentación de los personajes, pág. 4:»*la otra es oriunda de un pueblo de pescadores del sur de España.*».

II. B. 2. España

Andalucía tiene una presencia secundaria pero repetitiva en las obras de Veiga. Aparece obra tras obra: en *Tormenta de nieve*, como acabamos de mencionarlo, en *Carrer de l'oblit*, y de manera indirecta resurge con la presencia de los gitanos en el escenario, tanto en *Jar*, como en *Cartones*, etc. Los personajes dejan Andalucía, por voluntad propia o no. Algunos huyen, como Marcos, quien se fue para Londres después de su boda con Pita; otros buscan una nueva vida, como la señora Dolores¹¹² y su marido. Otros por fin son expulsados. Andalucía no se ve representada como un lugar de vida. Prueba de esto es cuando Carmen se encuentra sola en el café del pueblo, su tiempo personal se para, y su vida se queda en suspense. Ya no vive sino que sigue en estado letárgico hasta la aparición de Pita. Los andaluces parecen querer sobrevivir a sus condiciones precarias. Es una tierra de abandono por excelencia.

La única persona que no dejó Andalucía fue Fuensanta, quien resiste a pesar del escaso futuro de su región. Pero lo único que logra con esta resistencia es que la asesine su antiguo amante.

Noche de blanco corsé nos permite viajar en el territorio andaluz siguiendo los pasos de Fuensanta. En la primera versión, ambientada en Cataluña, Fuensanta nació allí y se presenta al concurso de Miss Costa Brava. Podemos suponer que se establece en Barcelona o en unas de las ciudades de sus alrededores ya que está a punto de pasar una audición para trabajar en un *peep-show*, un tipo de sala de espectáculo que no se encuentran generalmente en pueblos. Entre estos dos puntos de salida y llegada, la vemos miembro de una compañía itinerante de teatro, con la cual visita varias ciudades –cita por ejemplo Carvallino de la provincia de Orense– y luego trabaja en la costa. Pero todas estas consideraciones sólo valen para la primera versión, porque en la versión definitiva, Fuensanta intenta perdernos en el territorio andaluz: «*Y tampoco es muy corriente que ahora, desde hace unos minutos, esté hablando con ustedes: con un público de Carvallino, provincia de Orense; cuando, en realidad, una servidora, está en Huelva capital.*»¹¹³ Su nombre seguramente

¹¹² *Carrer de l'oblit, o cuando Barcelona estaba más lejos que ahora.* Es interesante como recupera a la ciudad de Carvallino en la segunda versión no como cita, sino como lugar de la acción escénica.

¹¹³ *Noche de blanco corsé*, versión definitiva, pág. 15.

viene de los nombres de pueblitos cercanos a Huelva. Enturbia las pistas, quizás para escapar de Paco Martínez López. Andalucía es un lugar de violencia, donde Fuensanta es la presa que cazan los hombres en tránsito, ya sea Jambo el veraneante africano, o los hombres violentos, como Paco. Podemos observar que las personas que huyen, que son expulsadas o que corren un riesgo en Andalucía son mujeres – con excepción del marido de la Sra. Dolores que nunca se expresa por un discurso directo con el receptor–.

Fina de *16.000 pesetas* quiere huir de Barcelona, lugar de su desgracia y de su pobreza, donde no tiene evolución posible. Identifica a la ciudad por la presencia del mar. Se referirá al mar en varias ocasiones, siempre en términos peyorativos: «*pudor de peix i de petroli*»; «*A Madrid no hi ha mar*»; «*Lluny del mar hi ha una ciutat*».¹¹⁴ Para ella, Madrid, de forma opuesta a Barcelona, puede definirse como una ciudad ya que allí hay vida, futuro (cuando la visión de Barcelona que tiene es la de su madre esperando el regreso de un pasado que nunca volverá a ser).

En *Tempesta de neu*, las únicas imágenes que nos llegan del territorio español son los ejemplos dados por Pita para describir la evolución temporal 1965 y 1985. Para eso, utilizan marcas turísticas reconocibles por cualquiera que se interese un poco en los monumentos históricos y artísticos nacionales, dando aquí prueba del gusto de Veiga para el exotismo:

Pita: [...] Aquí... aquí tienes las postales. Míralas. (*Dándole una*) Toma. Sevilla Carmen (*que mira la reproducción de la postal*): Tú dirás lo que quieras, pero la Giralda no ha cambiado mucho, eh.

Pita (*dándole otra*): Madrid.

Carmen: La Puerta de Alcalá, igualita.

Pita (*dándole otra*): Barcelona. La Sagrada Familia

Carmen: (*mirándola, de súbito*) Tiene más torres, ¿verdad?¹¹⁵

Manuel Veiga intenta crear una complicidad entre el público y los personajes, haciendo evidentes las referencias socioculturales que tienen en común. Sin embargo, y en contradicción con aquello, utilizar lugares comunes como referencias geográficas fundamentales tienden a volverles peyorativos: no se ven como

¹¹⁴ *16.000 pesetas*, pág. 32 y 53. El mar y el agua en general son unos elementos recurrentes en el teatro de Veiga. Aparece por ejemplo en *Cartones* como lo veremos más tarde, o en *El cant de la Sirena* sumergiendo al teatro.

¹¹⁵ *Tormenta de nieve*, pág. 18-19.

patrimonio cultural propio de una cultura dada –en este caso como patrimonio propio a las dos mujeres– sino como lugares turísticos, y objeto de exotismo.¹¹⁶

En *Una hora de felicitat*, vemos aparecer oposiciones entre sueños y realidades peyorativas en el diálogo entre l'Actor y Trini. Estas oposiciones están simbolizadas por las listas de ciudades en las cuales las compañías de teatro podrían ir y a donde van de verdad:

Trini (*somniadora*): Viatjar... París, Londres, Hollywood...
Actor (*realista*): Santa Perpetua de la Moguda, Burgos, Ripollet...¹¹⁷

Manuel Veiga remite aquí a la mixtificación de la vida del actor, que el público suele ver como un viajero con destinaciones exóticas cuando lo único que suelen hacer es pasear por pequeñas salas de su país, o sea por ciudades o incluso pueblos de lo más «normales».

II. B. 3. Extensión a otros espacios

El exotismo está muy presente en la obra de Manuel Veiga, lo que hace que ciertas destinaciones geográficas puedan estar asimiladas como contradictorias. Efectivamente, cuando los mismos lugares geográficos fueron objeto de la migración de sus vecinos hacia ciudades más grandes, con el deseo de una vida mejor, estas personas vieron en estas últimas un lugar liberador, atractivo en tanto que alejado y completamente opuesto a lo que conocían desde un punto de vista cultural y urbano. Por ejemplo, La Lucumí salió de Cuba para probar suerte en Barcelona; es por lo tanto muy extraño oír a Joe y a Kiki en *La mort dins una baralla de naips* hablar del Caribe como de un lugar donde nunca se pasa frío, y donde Kiki se refugia virtualmente, según sus mentiras, para cubrir sus estancias en la cárcel:

¹¹⁶ Según el Diccionario de la Real Academia Española, «turismo» remite al «hecho de viajar por placer» y «exotismo» a la «tendencia a asimilar formas y estilos artísticos de un país o cultura distintos de los propios». Entendemos por tendencia peyorativa al turismo que los turistas no suelen ser partes integrantes del patrimonio que están viendo y por esto tienen una mirada exterior y carecen de sentimentalismo o cariño histórico. Por esto preferimos las definiciones del Diccionario de l'Institut d'Estudis Catalans según las cuales «exotisme» es el «*Fet de viatjar per un país pel sol gust de conèixer-lo, per recreació*» y «exòtic» es tanto «*Introduït d'una contrada estrangera*» como «*Que fa estrany, que sembla estranger*».

¹¹⁷ *Una hora de felicitat*, pág. 15.

LA KIKI: m'han tornat a trincar... Joe, per favor, no vull que la mare en sàpiga res. Digues-li que tot va bé. Digues-li que sóc de viatge?
JOE, plorós: I on representa que has marxat, aquesta vegada?
LA KIKI: Lluny, com més lluny millor.
JOE: Al Carib, per exemple?
LA KIKI: Sí. Diuen que allà mai no fa fred.¹¹⁸

Cuba según La Lucumí (*El cant de la Sirena*) está asimilado por Federico García Lorca (según las palabras transcritas por Manuel Veiga) a Andalucía. Cuando García Lorca invita a La Lucumí a bailar, le da la explicación siguiente: «*;Tú! Sí, tú y ninguna otra... ¿Por qué? Porque eres la Andalucía del otro lado del mar.*»¹¹⁹ ¿Por qué esta comparación? Primero por el pasado común de los dos países, la autonomía de la colonia cubana (así como de la portorriqueña y la filipina) desata la llamada «literatura del desastre» divulgada por la Generación del 98, lo que luego influye en otras generaciones, como la del 27 y sobre todo sobre García Lorca. Lorca no sólo encuentra inspiraciones en estas lejanas tierras antiguamente españolas sino también unas similitudes con su Andalucía natal.¹²⁰ Como segundo punto de por qué la comparación entre Andalucía y Cuba, destacamos los parecidos migratorios: las dos zonas geográficas bajo presión económica y dictatorial ven salir a sus habitantes hacia nuevas tierras. Luego, por la importancia cultural: son dos tierras de música, de cantos y de bailes. Cuba y La Lucumí sirven también de símbolo para tratar de un tema a la vez geográfico, histórico y social, el problema de los clandestinos. La novela que La Lucumí quería que acabase Pepe representa el sueño de todo clandestino: los papeles de derecho a residencia en un país. Y cuando se los roba la Sirena, a la hora de marchar en los mares para encontrar nuevas víctimas, pobres gentes buscando una mejor vida, La Lucumí y La Gitana miran impotentes y denuncian las falsas promesas de algunos vendedores de ensueños:

GITANA: Els clandestins... [...] Puc distingir la seu pell.... Els seus ulls brillen. *El cant de la Sirena* els ha encegat... ¿Els sentiu? Ploren, criden, riuen... ¿Els veieu? Són homes, dones, xiquets...

¹¹⁸ *La mort dins una baralla de naips*, pág. 61.

¹¹⁹ *El cant de la Sirena*, pág. 12.

¹²⁰ Gibson, Ian. *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Grijalbo, 1987, pág. 84: «¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con un leve fosforescencia de pez.

La Habana surge entre cañaverales y ruido de maracas, cornetas chinas y marimbas. Y en el puerto, ¿quién sale a recibirme? Sale la morena Trinidad de mi niñez, aquella que se paseaba por el muelle de La Habana.

Y salen los negros con los ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz, negritos sin drama que ponen los ojos en blanco y dicen: "Nosotros somos latinos."»

LUCUMÍ: El meu fill, el meu fill és amb ell... (Crida amb desesper): ¡No us creieu la Sirena, fill, les seves històries són contes, **burukoyes** falses! ¡No compris els seus papers! ¡Hi ha un munt d'osso d'homes en les profunditats! ¡Per la vostra vida, fill, no entreu dins el mar! ¡Topareu amb les roques i la sang us ofegarà quan Sirena obri el desguac del fons marí! ¡No coneixeu el jeroglífic de l'aigua, no podreu burlar la duana de cargoles! Un exercit de taurons us barrerà el pas...¹²¹

Sin embargo, aunque La Lucumí es cubana, y la Sirena haya ido a buscarla a su isla, los nuevos clandestinos de los cuales hablan La Lucumí y La Gitana vienen no sólo del Caribe sino también del Magreb, de África.¹²² Hay una evidente comparación entre Cuba y el Magreb. Son dos tierras de emigración clandestina, la primera hacia los Estados Unidos de América, la segunda hacia España. Las técnicas migratorias son idénticas: balsas o pateras, pequeñas embarcaciones que desafían las policías marítimas y intentan cruzar los mares aprovechando la proximidad geográfica de la tierra prometida. El peligro es omnipresente en la travesía y la cifra de los muertos en el camino sobrepasa de lejos la de los que llegan con vida. Además, el Edén al que llegarán los supervivientes que lograrán milagrosamente escapar a los peligros del mar y a los aduaneros no es para nada un paraíso en la tierra, como lo vemos con La Lucumí, impedida de tener una vida social por falta de permiso de residencia. La mezcla geográfica es reversible: si los cubanos (migrando hacia los Estados Unidos) pueden representar a los magrebís o africanos (migrando hacia España), entonces el Paral·lel simbolizaría Broadway, su lujo, su apariencia mentirosa a los ojos del mundo que lo ven como una imagen de la opulencia americana (no olvidemos, para insistir en este paralelismo, que ambas ciudades, Barcelona y New York se encuentran en la costa marítima este de su país).

Para acabar, no podemos dejar de señalar el estatuto singular de *Recreo*: el ambiente es universal. Aunque la versión catalana ocurre muy probablemente en Barcelona, ya que descubrimos que Violeta González es seguidora del equipo femenino de baloncesto del Barça, Manuel Veiga tuvo cuidado en la versión castellana en suprimir cualquier elemento geográfico.

¹²¹ *El cant de la Sirena*, pág. 25.

¹²² *Íbidem*, pág. 22: «Els seus cossos es barregen amb la nit. I amb la fosca no és fàcil distingir la seva pell, però hi són. Somnien i esperen... Esperen el moment de creuar el mar. [...] Els clandestins..., els despullats..., els que no tenen res..., gent que viatjarà desesperada a cop de rem... Són allà, lluny..., en el quart món... Gent del Carib..., de l'Àfrica..., del Marroc...».

III. Sociedad occidental

III. A. Juegos sociales

La ciudad representa de manera evidente a la sociedad en la obra de Veiga. Es una versión reducida de los límites que impone la sociedad al individuo, que para combatirla se crea una protección personal. Los personajes de Manuel Veiga se muestran de manera distinta de lo que son en realidad, quizás de manera inconsciente e involuntaria. Intentan parecer dueños de su destino, pero saben perfectamente que no lo son. Hacen alarde de varias imágenes de ellos mismos. Y es por todas estas razones que podemos afirmar que utilizan máscaras sociales protectoras.

Según muchos sociólogos y psicólogos, el hombre nunca se presenta al prójimo tal y como es en realidad. Algunos van más lejos y afirman que tampoco se presenta a él mismo tal y como es. Cada uno parece preferir inventarse una fachada, una imagen externa, una máscara social.¹²³ Es el argumento que expresa Erving Goffman aplicando los términos «actuación» y «fachada» a este fenómeno de esquizofrenia social:

He estado usando el término “actuación” para referirme a toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un período señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos. Será conveniente dar el nombre de “fachada” (*front*) a la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación. La fachada, entonces, es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación.

El Actor de *Una hora de felicitat* lo expresará en estos términos: «*Tots dueu les vostres màscares com un rostre, tots. Encara que no les veieu.*»¹²⁴ La lucha entre las dos partes es continua, tal parece ser la constante de Manuel Veiga.

Los personajes de teatro no escapan a esta ley. Cada máscara es personal y única, difiere de la de los demás, en su causa como en su naturaleza. Además tenemos que guardar en mente en el caso del teatro de Veiga todo lo que concierne la *mise en abyme* del mundo escénico, que como ya lo vimos, insiste en idea de actuación y falsedad de cada uno.

¹²³ Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1994 [1959], pág. 33-34.

¹²⁴ *Una hora de felicitat*, pág. 22.

Durante años Eulàlia de *Tempesta de neu* actuó el papel de la amiga de Pita aunque en realidad no la aguantaba. Se libera de este peso enseñando sus verdaderos sentimientos hacia aquella, y, aprovechando la ocasión, abandona su apariencia tranquila, paciente y pasiva. Marc es el típico personaje que prueba la esquizofrenia de los seres humanos. Tiene varias caras: la del novio pobre y fiel de Eulàlia; la del ambicioso que traicionará a su novia para seguir a la rica Pita; la del hombre que perdió todo interés en su mujer, a la que miente y por fin la del hombre que traicionará a su mujer actual para volver con su ex-novia.

Algunos personajes esconden su propia realidad y la imagen tras una gloria pasada completamente inventada. La máscara social de Doloritas de *Cartones* es íntima y subjetiva. Doloritas la *sin techo* se inventa un pasado de famosa y talentosa bailaora con el fin de olvidar su triste realidad.

Esta idea de aparentarse mejor de lo que uno es en realidad se expresa de manera distinta en *Tempesta de neu*. Pita es la reina de la falsedad, de la imagen engañosa. Primero, su físico es falso, transformado por innumerables operaciones de cirugía estética.¹²⁵ Segundo, miente constantemente a los otros sobre ella-misma. No utiliza su nombre sino un apodo, una forma diminutiva de su nombre; su familia intenta esconder un miserable pasado detrás de una apariencia de nuevos ricos. Y, sobre todo, utiliza a su amiga, de clase social inferior, para revalorizarse, fingiendo una amistad incondicional. Finge tanto para los otros como para ella misma. No se da a conocer tal y como es sino que adapta su imagen a lo que los otros esperan (o no) de ella.

Otros utilizan una máscara para guardar un secreto y protegerlo. Nativitat en *El darrer esclat* aparece como una viuda, madre de dos hijas ya más que mayorcitas, pero que todavía viven con ella en el pueblo de toda la vida. No se muestra nunca tal y como quisiera ser. Siempre deseó irse con un circo, abandonarlo todo. Es su secreto, nadie lo sabe. Se esfuerza en exhibir una apariencia feliz cuando su único deseo es salir de lo que le parece una vida sosa. Querrá irse al final con su amor de juventud, el hombre que siempre quiso, y con el circo con el que éste vive con la esperanza de empezar una nueva vida, su verdadera vida.

Todos los compañeros de Narcís (*Recreo*) le trataban de manera horrenda, llegando a tal punto que el adolescente prefirió inventarse un mundo imaginario, su

¹²⁵ Fina también intenta cambiar su físico: «*Juraria que també t'han inspirat les arrugues del cervell els bisturins dels cirurgians.*» 16.000 pessetes, pág. 34.

mundo, en vez de enfrentarse a la realidad. Este mundo imaginario sirve para proteger sus secretos y más precisamente su amor hacia Violeta, la muchacha más guapa de la escuela. Su imagen es la de un chico inteligente pero tan solitario y débil que los otros se burlan constantemente de él. Pero en su mente, dos presencias le dan compañía: l'Amic, cómplice desde siempre de su amor y de su ser inconsciente (conoce todos los miedos, todos los fantasmas, todos los sentimientos de Narcís) y, más tarde, cuando después de años y años de una vida matrimonial infeliz asiste a la reunión de antiguos alumnos de su escuela, Violeta reaparece en su inconsciente, una Violeta enamoradísima de él, que le deja sin voz, atónito y para la que pierde todos sus miedos.

La máscara puede ser una salvación. En *Noche de blanco corsé*, Fuensanta es solitaria, no tiene amigos, ni familia. Tuvo algunos amantes, pero uno de ellos le pegaba y ahora quiere matarla. Toda su vida siguió el ritmo de su vida artística y la gente sólo la conoce por ello. Su imagen exterior es lo que la salva de una existencia enfermiza. Sólo sobrevive gracias a esta imagen, a su voluntad de conservarla, de prolongarla.

Trini (*Una hora de felicitat*), totalmente perdida después de la muerte de su hijo, aparenta haber superado este trauma. Tiene la sensación de reflejar una imagen positiva, pero se aísla cada vez un poco más del mundo exterior. Su verdadero yo parece residir en el aislamiento y la soledad, exhibe una cara serena en su vida cotidiana. Quizás la gente le da crédito a esta máscara, o quizás –probablemente– no se preocupan por Trini. Sin embargo, Mertxe, su sobrina, no acepta lo que considera como una máscara y por esto decide intervenir.

La Muchacha de *Cartones* emplea la mentira para engañar «útilmente». Finge ser periodista sin querer, ya que es la propia Doloritas la que le ofrece esta vía para hacerla hablar. Esta máscara tiene una naturaleza particular ya que su destino es único (Doloritas) como su uso (obtener la verdad de la boca de Doloritas). En eso puede ser identifiable con la de la propia Doloritas, siendo ella misma el único destinatario de su máscara, cuya meta es mejorar sus recuerdos personales.

Las máscaras sirven para expresar las evoluciones de las personalidades. En *Jar*, los dos niños sufrieron el paso del tiempo, lo que aumentó sus diferencias. Manuel no acepta estos cambios y para convencer a María de que todavía son los mismos, crea una máscara que representa lo que era de joven. Sin embargo, María se crea una apariencia cada vez más dura para poder resistirle. Los dos juegan durante un

tiempo a actuar «como si» fueran prometidos delante del altar, su juego favorito en el pasado pero que demuestra hoy su falsedad y falta de respeto hacia sus Yo actuales respectivos, sobre todo en el caso de Manuel quien es él que insiste en jugar o más bien actuar como en el pasado. Ya no son los mismos, María, aunque estuviera actuando, no puede olvidar las traiciones de Manuel y ya no puede confiar en él.

Para acabar, en *Aluminosi*, la imagen social de Rosa, en un primer tiempo exitosa joven actriz, está en parte determinada por los artículos de Pilar, quien le forja una reputación de alcohólica y drogadicta. Esta fama provoca la caída de la actriz, quien empieza a beber, a perder papeles, etc. Es una rueda sin fin, un círculo vicioso donde los papeles estarían invertidos: la máscara es responsable de la caída del Yo cuando tendría que participar a su salvación, otorgarle fuerza y resistencia, formarle. Aquí vemos como la fatalidad tiene más poder que el propio Yo y sus máscaras. Rosa será salvada no gracias a la intervención de cualquier máscara sino por la tragedia de su suicidio, por la llegada sobrenatural del fantasma de su madre, por su venganza llegada al último momento, haciendo de Pilar su falsa asesina, volviendo a establecer una especie de justicia en la imagen proyectada socialmente.

Hemos visto que si los personajes se muestran distintos de lo que son en su interior es en relación con lo que podemos llamar su Yo, y se crean por ello otros Yos para proteger su verdadera personalidad, esconder sus secretos, o simplemente para responder adecuadamente a diferentes tipos de relaciones sociales.¹²⁶ La construcción de este Yo transparenta al estudiar los comportamientos y discursos.

Erving Goffman determina varios niveles de la construcción del Yo. El primero corresponde esencialmente al lenguaje. El marco social, las máscaras que utilizamos con el próximo sirven de referencias para nuestro propio Yo. Las palabras que pronunciamos en público no nos pertenecen: son el reflejo de nuestra imagen social,

¹²⁶ Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1994 [1959], pág. 60.«... podemos decir prácticamente que él tiene tantos "sí mismos" como grupos distintos de personas hay cuya opinión le interesa. Por lo general, muestra una diferente fase de sí mismo a cada uno de estos grupos. Muchos jóvenes, muy serios ante sus padres y maestros, maldicen y fanfarronean como piratas entre sus jóvenes amigos "duros". No nos mostramos a nuestros hijos como a nuestros camaradas de club, a nuestros clientes como a los obreros que empleamos, a nuestros maestros y empleadores como a nuestros amigos íntimos.» (Goffman cita aquí a Williams James, *The Philosophy of William James*, Nueva York: Random House, col. Modern Library, s. F. Págs. 128-129)

tal y como lo vimos hablando de los idiolectos de los personajes. El entorno geográfico sociocultural es visible en los discursos de cada uno. El lenguaje es un medio de mostrarse a los demás, de mentir sobre sí, de engañar al otro. Sin embargo, según su uso, el lenguaje también denuncia al hablante. Descubrimos que los personajes intentan liberarse de la sumisión que representa un idioma único y ordenado por la utilización de mezclas léxicas o idiomáticas. Parecen reivindicar su pluralidad, sus máscaras sociales para hacer de ellos los estandartes de sus Yo mestizos, ávidos de independencia.

El segundo nivel de la construcción del Yo es esencialmente gestual. Son reacciones instintivas frente a un elemento detonante, vueltas visibles por las didascalías. Muchos de estos personajes ya no pueden controlarse y dejan escapar sus Yo en reacciones bruscas. Serían las lágrimas de rabia de Trini (*Una hora de felicitat*) cuando descubre que las supersticiones no le devolverán su hijo, lágrimas que nos hablan de su imposibilidad a imaginar la muerte del hijo y el luto mismo. O bien María de *Jar* que se muerde las uñas como la niña que al final sigue siendo a pesar de la aparente fuerza que exhibe delante de Manuel.

Recreo es un ejemplo en el área de la distinción entre Yo y apariencias. La obra es como un amplio sueño de Narcís donde aparecen un personaje de puro sueño, Violeta, y una personificación del Subconsciente, l'Amic. Con estas características oníricas, Narcís se ve valorado en sus reacciones como en su lenguaje. Intenta enseñarse como un hombre (relativamente) rebelde, sin miedos, utilizando a veces un lenguaje argótico o muy vulgar, capaz de subir hasta la cima de la espaldera, igualmente capaz de integrar una posible amante a su vida de hombre casado. No obstante, en realidad Narcís es miedoso, fiel, tímido, introvertido, incapaz de olvidar los malos tratos de sus compañeros de instituto. Estas últimas características del personaje no las trasmiten su propio discurso sino las confesiones y burlas de l'Amic, el confidente de sus secretos, unas palabras apoyadas por las reacciones instintivas que escapan de nuestro antihéroe: su sorpresa al descubrirse en la cima de la espaldera, su rechazo de las proposiciones de Violeta, la velocidad con la que parece olvidarse de sus dos camaradas cuando le llama su mujer, etc. l'Amic impone unos límites a Narcís recordándole su vértigo, el carácter irreal de Violeta, rebajándole muy a menudo a propósito de su apariencia física (el lumbago, el pie herido, la falta explícita de deporte) o con los recuerdos a actos pasados (generalmente sus incapacidades a dirigirle la palabra a Violeta), aunque siempre se

queda a su lado para animarle. Al contrario de la construcción de muchas otras obras, el Yo de Narcís nos es transmitido por una tercera persona escénica y no por el protagonista mismo, aunque esta tercera persona de cierto es él mismo ya que se trata de una imagen de su Subconsciente.

III. B. Exposición de los problemas de sociedad

III. B. 1. Problemas de orden general

La multiplicación de la difusión de los casos de crímenes de género en los medios de comunicación españoles (tanto en televisión como en prensa escrita) es debida a una toma de conciencia de este fenómeno y su debida identificación como verdadero problema social. Una prueba de esta concienciación es la entrada progresiva de este tema en las expresiones artísticas: en las creaciones cinematográficas, literarias y escénicas.

Manuel Veiga, en su ambición de enseñar la realidad social del país, escenifica repetidas veces este tipo de crímenes, pero siempre de manera indirecta. Primero, observamos las alusiones en *Trayecto final*. En su viaje hacia la muerte, Soledat la gitana asesinada por los *skinheads* está acompañada de Dolores. Dolores murió de un ataque cardíaco: nos enteramos de que su vida fue una cadena de sufrimientos (recordemos de lo que dijimos en el apartado sobre los nombres), y su corazón, después de años de infelicidad, no aguantó más. Su marido la pegaba, demostrando una violencia extrema y repetitiva. Evidentemente, ella no se lo perdona. Cuando habla de él con Soledad, lo hace en estos términos:

DOLORES: ¿Quién la rajó? ¿Quién le marco así la cara? El aire no fue. No fue el aire. Fue un hombre, seguro.

SOLEDAD: No. Un hombre jamás lo hubiera hecho.

DOLORES: Yo también creí que mi marido nunca me pondría la mano encima, y sin embargo... [...] Pero he vivido mucho. He vivido más que suelos he fregado, que ya es decir... Primero el sufrimiento con el cabrón de mi marido. El sufrimiento y el miedo. Y el dolor por los golpes. Créame que respiré tranquila cuando él hizo este mismo viaje hace tres años. Cáncer de pulmón. Y luego, ya, lo de mi niño... Eso, eso fue lo peor...¹²⁷

El crimen nos es *transmitido* de manera breve y directa, en medio de una conversación con un tercero. Es una alusión social dentro de un guión de

¹²⁷ *Trayecto final*, pág. 2.

cortometraje, una crítica rápida, concisa, sin detalles, pero a la que no falta fuerza y poder.

Noche de blanco corsé está más directamente estructurada alrededor del crimen de género. Es el tema central de la obra. Fuensanta, además de sus historias de familia, de sus historias de teatro y de Jambo, está puesta en escena para presentarnos a Paco Martínez López. Es el objeto central de su discurso. Repite su nombre regular y incesantemente. En las quince páginas del monólogo, el nombre de Paco aparece unas catorce veces, casi siempre seguido de sus dos apellidos, «*Paco Martínez López*», hasta convertirse en las últimas palabras de la obra: «*FUENSANTA (off, seca, agria, monocorde): Paco. Paco Martínez López... No olviden su nombre... Paco. Paco Martínez López... Paco. Paco Martínez López...»¹²⁸ Esta repetición hace de este nombre un leitmotiv que atestigua el terror constante que experimenta Fuensanta.*

La primera alusión a la violencia de Paco contra Fuensanta no es tan clara como la de Dolores para contarnos los golpes de su marido. Nos presenta en un primer tiempo a su ex-amante como un demonio, pero sin dar los detalles de sus problemas con él:

Las monjas ya nos decían que el hombre era el demonio y... Sí, ese hombre tenía un rabo largo y colorao y... De puertas afuera, encantador. De puertas adentro, el demonio. Sin cuernos, pero el demonio. (*Seca, agria, monocorde*) Paco. Paco Martínez López...¹²⁹

Sin embargo, poco después percibimos el terror que le inspira Paco cuando cree divisarlo dentro del público. En esta ocasión, la emoción la supera y no puede dejar de desahogarse contando la violencia de Paco con ejemplos precisos.

(De golpe algo le asusta y grita) ¡Ahhhhhhh! (Presa de histeria, se incorpora y se medio esconde tras uno de los espejos dorados) Paco... (Señala hacia la platea, temblando) Paco Martínez López... No se vayan ustedes, por favor.... Le he visto... Allí, al fondo... He visto su sombra... No se vayan, por favor, no me dejen sola... Le he visto... Paco... He visto su imagen reflejada en el espejo... En este... (Perdida en el laberinto de espejos dorados de distinto tamaño) Y en aquél... Y en este... Y en el otro... Me ha parecido verle... Muchas veces... Le he visto multiplicado en los espejos... Todas las noches me parece verle.... De pronto, sin avisar, igual que ahora, me asalta su recuerdo... No se vayan... Los espejos saltarán hechos añicos. Me va a tirar un vaso para que aprenda a sentarme con las piernas juntas. Va a romper los espejos. Y los dientes... Me romperá los dientes... No se vayan, por favor, no me dejen sola... Le he visto... He oído su voz: "Crees que sin mí te vas a comer el mundo y no vales una mierda"... Me volverá a pegar... Volverá a pedirme perdón. "Cosa del vino y los nervios". La última vez no le

¹²⁸ *Noche de blanco corsé*, pág. 15.

¹²⁹ *Íbidem*, pág. 6.

perdoné. Le ingresaron. Doce años. Yo le denuncié... Pero le he visto. Entran y salen... Le he visto, le veo todas las noches... (*Un poco más calmada*) Paco. (*Seca, agria, monocorde*) Paco Martínez López. Así se llamaba el muy cabrón. Que sepan todos su nombre: Paco Martínez López. (*Fuensanta mira hacia el maniquí sin rostro*) Hubiera preferido que usted no supiera nada de esto, pero... Lo siento, madre. (*Al público*) Y ustedes, perdónennme también ustedes. Estoy un poco alterada porque... Hoy es un día muy importante para mí, ¿saben?, y no quisiera que... Quédense, por favor, quédense conmigo. Escuchen, miren y... vigilen. Sobre todo vigilen.¹³⁰

Paco la pegaba y luego le pedía perdón. Ella se lo perdonaba, y sin embargo un día, tuvo el valor de denunciarle. Con esta denuncia aparecen los problemas de la Justicia que no siguen forzosamente la condena social. La frase más significativa de este extracto es cuando dice «*entran y salen*», sobreentendiendo «de la cárcel». Vemos entonces como las penas pueden parecer poco proporcionales en relación con el crimen cometido. Ella vive en el miedo de volver a verle en libertad y que intente volver a encontrarla. Manuel Veiga trata aquí del miedo de todas las mujeres que sufrieron violencias. Numerosas son las que no tienen el valor de denunciar su agresor porque temen represalias una vez que a éste se le devuelva la libertad. Generalmente las órdenes de alejamiento son inútiles, porque, en primer lugar, las dos partes en desacuerdo viven la mayoría parte del tiempo en la misma ciudad, y compartiendo un territorio espacial restringido, y en segundo lugar, porque a las armas de fuego, por ejemplo, les importan muy poco la distancia. Fuensanta vive, así pues, en el terror de su pasado y en la obsesión del regreso de Paco, regreso más que probable y que resultará real al final de la obra.

Fuensanta marca la diferencia entre el comportamiento de Paco y el de Jambo. No culpabiliza a los hombres en general y se da cuenta de que la violencia es cosa de algunos. Afirma: «*No, madre, Jambo nunca me pegó.*»¹³¹ Una comparación que le dará la oportunidad de volver a hablar sobre las violencias de Paco y de la necesidad suya de quedar siempre en compañía del público que le protege. Nos cuenta por qué no le denunció antes, por qué seguramente no podría volver a hacerlo: «*No quiero volver a ser una polilla cegada por su luz. Me quemaba, pero no podía escapar... Si me encuentra no podré escapar... Le denuncié...*»¹³² Parece no sólo aterrorizada por su posible regreso sino también por el impulso que le empujó a denunciarle. Es la última vez que tendrá la ocasión de hablarnos de Paco antes de su final trágico. Poco después, la llaman para que suba en el escenario, abandona los camerinos donde se

¹³⁰ *Íbidem*, pág. 8-9.

¹³¹ *Íbidem*, pág. 12.

¹³² *Íbidem*, pág. 12.

sentía protegida por las presencias que había inventado: su madre y el público. Sale del espacio escénico representando el camerino y vuelve a entrar pero el espacio escénico es distinto y representa ahora el escenario donde pasará su audición. Los mismos espejos donde creyó ver multiplicada la imagen de Paco ahora forman parte de la escenografía. Y es su imagen la que se repite. Luego, las didascalías reportan:

*Fuensanta empieza a quitarse los guantes al estilo «Gilda». Una vez se ha quitado los guantes, suena desde platea un disparo. El vestido blanco de Fuensanta se tiñe de sangre. Cae muerta en escena. La música para en seco.*¹³³

Así que Paco Martínez López ganó. El discurso de Veiga, expone los problemas de comunicación entre la condena y la toma de conciencia social y la (des)preocupación jurídica. Y con la muerte de Fuensanta, una vez más la fatalidad pierde al personaje, sin que sus conjuros (el nombre de Paco repetido una y otra vez) no puedan nada en contra del desarrollo trágico.

Una misma sociedad está subdividida según los recursos económicos y propiedades de cada uno de sus miembros. Estos subgrupos no están equilibrados proporcionalmente hablando. Los personajes de Manuel Veiga forman parte de la mayoría social, son unas personas como las que nos cruzamos cada día en la calle. Pertenecen a las clases sociales populares bajo sus más diversas formas.

La mayoría de ellos no son ni pobres ni ricos: la familia de Nativitat en *El darrer esclat*, Eulàlia de *Tempesta de neu*, Narcís y Violeta de *Recreo*. Otros tienen problemas para llegar a finales de mes, por ejemplo Rosa de *Aluminosi*, o Fuensanta de *Noche de blanco corsé* quien dirá a propósito de su esperanza en su nuevo trabajo: «*Se acabaron las duchas heladas, el fiambre de pollo y las croquetas congeladas. Se acabó el frío...*¹³⁴

Por último, unos deben trabajar muy duro para poder mantener a su familia. Trini de *Una hora de felicitat* es el perfecto ejemplo de esta clase de gente. Gana su vida limpiando varios lugares públicos. Dice que tendrá que ir a limpiar el Ayuntamiento una vez listo el teatro. Debe enfrentarse a las deudas dejadas por su difunto marido: «*També fou una broma de mal gust morir ple de deutes. Només fa tres mesos que he acabat de pagar aquell camió assassí. Bonica herència!*¹³⁵

¹³³ *Íbidem*, pág. 14-15.

¹³⁴ *Noche de blanco corsé*, pág. 13.

¹³⁵ *Una hora de felicitat*, pág. 6.

En *16.000 pessetes*, vemos dos niveles de falta de dinero. Sole y Fina tienen problemas para llegar a fin de mes. Viven en un piso muy pequeño, con una sola habitación para ellas dos.¹³⁶ Es el destino de los que viven en los barrios populares de la Barceloneta. Consiguen sobrevivir gracias a la ayuda mutua que está en funcionamiento en el barrio. Y, más de una vez, pudieron comer gracias al dinero que ganaba la madre de Dolors prostituyéndose:

«La quatre conys» li deien a la mare de la Dolors. I saps perquè? Perquè del seu cony en sortia un jornal perquè mengessin quatre dones. Entre elles tu i jo. Sí, «La quatre conys» va posar una mica de sucre a la nostre misèria. Quan érem tant pobres que jo em feia treure la sang perquè era l'única cosa que tenia per vendre, gràcies a ella vam poder sortir endavant. Gràcies a ella vaig poder començar a fer contraban de tabac. Gràcies a ella que s'obria les cames per als obrers de les fàbriques tèxtils, jo tenia retalls de roba que després cosia i venia pels carrers als mercats.¹³⁷

Dolors es la segunda faceta de la Barceloneta, la faceta del Somorrosto, siamés del primero. Una vez muerta su madre, Dolors se instaló con miembros de su familia, y creció en el Somorrosto, en la miseria que rondaba por el barrio gitano. Dolors representa la pequeña criminalidad subyacente en las personas que carecen de recursos pecuniarios, pequeña criminalidad ya aludida con Soledat y su nieto Man cuando éste le confesa que, de pequeño, había robado un juego de mesa:

Man: Els vaig robar.

Soledat: Man!

Man: Només els pobres tenen dret a robar, em vas dir un dia.

Soledat: Sí, però per poder menjar un rosegó de pa amb sardines en escabetx. No per vicis.¹³⁸

Sin embargo, estos actos se transformarán en el caso de Dolors en problema. Su pobreza y su drogadicción le empujan a robar para tener dinero. Incluso roba a su amiga y protectora Soledat, quien no la reprende, en recuerdo de su pasado común.

Pero Fina, se subleva:

Però no se'n adona que... La Dolors l'ha robada. L'ha robada! [...] La Dolors l'ha robada. Milers de pessetes! [...] On són els llençols de fil que li vaig regalar, eh? I la cobrerteria de plata? I el televisor?... L'ha robada.»¹³⁹

Pero si Sole acepta estos hurtos repetidos de parte de Dolors, también es debido a la culpabilidad que siente: no olvida que su propia hija Fina ganó el concurso

¹³⁶ *16.000 pessetes*, pág. 28-29, Sole nos relata lo que piensa Fina de este piso: «*tètric, trist, petit i sense llum*». Fina lo denomina también «*la casa del Terror*».

¹³⁷ *Íbidem*, pág. 35.

¹³⁸ *Íbidem*, pág. 43.

¹³⁹ *Íbidem*, pág. 36.

radiofónico gracias a Dolors, y que el dinero del premio, que correspondía a ésta, le hubiera permitido tener otra vida.¹⁴⁰ Después de este robo indirecto, Dolors cae en el infierno de la dependencia a las drogas y efectúa varias estancias carcelarias. Y Soledat sigue apoyándola continuamente. Vemos aparecer entonces el apoyo y la solidaridad que existe entre las clases más populares. Así como cómo algunas personas reniegan de sus orígenes modestos, tienen una voluntad de vivir que les impide entender cómo los demás pueden aguantar su situación y por eso se ensañan con ellos. Este tipo de gente está personalizado en Fina, por supuesto, pero también en Pilar de *Aluminosi*. Unas personas que, habiendo conseguido ganarse la vida y el respeto de las clases superiores, intentan destruir lo poco que les queda a su familia y a sus antiguos amigos: el honor y la memoria. Sorprendentemente, cada una de ellas logró su estilo de vida trabajando en los medios, Fina en la radio, Pilar en la prensa. Quizás debamos ver aquí una condición *sine qua non*, es decir que para estas personas la revancha sobre la vida sólo se cumple si obtienen un reconocimiento público, sólo si llegan a ser personalidades públicas.¹⁴¹

Dolors dormía durante un período de su vida en los portales de los bancos. Su pobreza era tal que no tenía ni siquiera un hogar. Cuando Sole se da cuenta de esto, la acoge por supuesto en su piso. Pero todos los *sin techo* no tienen esta suerte. *Cartones* recibió su título del hecho que dos de sus protagonistas, Doloritas y el Artista, duermen en la calle, protegiéndose del frío con cajas de cartón, una técnica desgraciadamente muy habitual entre los *sin techo*. El título también viene del hecho de que los *skinheads* después de haber matado al Artista le esconden bajo unas cajas de cartón y que Doloritas improvisa para su cuerpo un féretro con una inmensa caja, que se llevan los basureros. La obra se titulaba en un primer tiempo *Sin techo*, rompiendo así con la imagen de las cajas de cartones para un efecto más directo e impactante. La dedicatoria («*A los hijos de la miseria*») anuncia el homenaje que Veiga está a punto de rendir a los *sin techo*.¹⁴²

Doloritas y el Artista no tienen de qué comer, rebuscan en los contenedores de basura para encontrar algo. La manera en que Doloritas obtuvo los chorizos para la

¹⁴⁰ Sin embargo, ¿acaso se trata aquí de un robo? Ni Fina, la culpable, ni Dolors, la víctima, no lo ven así. («*Que la Fina ha guanyat*», dice Dolors. *16.000 pesetas*, pág.68. La única que tiene suficiente distancia para mirarlo con mirada exterior es la Soledat, y a través de ella el espectador ya que su personaje tiene la fuerza necesaria para obtener la compasión de aquél y hacerle compartir sus puntos de vista.

¹⁴¹ Recordamos las teorías de Goffman, y la idea según la cual el ser es en buena parte un ser percibido por los demás.

¹⁴² Los *sin techo* homenajeados aquí seguramente nunca tendrán constancia de ello.

cena es más que sospechosa: «*Tampoco afané los chorizos de la cena, te lo juro. Se cayeron del camión del supermercado, ya te lo he dicho.*»¹⁴³

¿Qué llevó a los personajes a tal difícil vida? Las causas son diversas.

Vimos que Dolors siempre fue de cierto modo una *sin techo*. De niña, vivía con su madre hasta que la asesinaron. Se instaló entonces con unos primos maternales del Somorrostro, pero los *homes del picot* destruyen su chabola poco antes de la destrucción total del barrio. La alojan en el Palacio de las Misiones, y, a partir de este momento, como lo escribe Soledat en la carta para Dolors que Man descubre al final de la obra, «*I el teu futur va anar voltant d'hospici en hospici.*»¹⁴⁴ Después de esto, su dependencia a las drogas y los robos que la acompañan la llevaron a la cárcel. Volver a encontrarse en la calle a su salida de la cárcel es por desgracia una continuación lógica a su lúgubre pasado. Afortunadamente, gracias a los remordimientos, la amistad y el sentido de la justicia y de las deudas de Sole (le escribirá cartas de recomendación, hablará con los responsables jurídicos, le encontrará un trabajo y finalmente le legará la totalidad del dinero obtenido con la venta del piso), podrá empezar con una nueva vida, con un trabajo y, imaginamos, un domicilio.¹⁴⁵

El caso de Doloritas Reina no está tan claro. De familia gitana, trabajaba en el Paral·lel. Según ella –y conviene poner en duda sus palabras, ya que parece manipular constantemente la verdad a su manera– era bailaora y cantaora, con mucho talento y fama. Lo que sin duda la perdió fue su Capitán, que, al abandonarla, le quitó las ganas de vivir. Intentó suicidarse, conservó secuelas en una pierna por lo que ya no puede bailar,¹⁴⁶ y sigue obsesionada por el regreso inminente del Capitán. Todos estos elementos parecen reunidos para despertar en ella una locura sin duda subyacente antes de aquello. Decidió, pues, instalarse en el puerto con el fin de estar en el lugar mismo del regreso de su Capitán, pero, sin trabajo ni

¹⁴³ *Cartones*, pág. 19.

¹⁴⁴ *16.000 pesetes*, pág. 84.

¹⁴⁵ *Íbidem*, pág. 83: «*Avui m'ha fet molt feliç saber que, gràcies al meu aval, ja t'han concedit el tercer grau. Feia temps que en parlava amb les assistents socials i la direcció de la presó, però una condemna esdevé una taca negra per trobar una feina al carrer. Encara que, finalment, aquesta tossuda t'ha aconseguit un contracte laboral en una empresa de neteja que ha fet possible el teu règim obert. [...] És per això que et faig arribar aquest comodí, perquè sàpigues que els diners del pis són teus.*»

¹⁴⁶ Como es el caso de Doloritas, la cojera de Joe de *La mort dins una baralla de naips* es la razón del fin de su sueño. Los accidentes y el azar suelen romper los sueños.

recursos económicos,¹⁴⁷ está condenada a ser una *sin techo*. Resume su situación cuando relata la historia de su pierna mala:

Así conseguí huir del hambre: a taconazos. (*Deja de bailar*) Y un mal día, me partí la pierna... Jamás volví a salir a un escenario, ni siquiera a dar palmas. Pero salí en televisión... La Marina me quitó al “Capitán” [...] Línea 4, color verde, parada 11: allí estaba yo la tarde en que desapareció mi “Capitán” (*Lanza una moneda al aire*). Eché una moneda al aire y dejé mi destino en manos del azar. (*Tapa la moneda con el pie*) ¿Cruz? Me tiraría a la vía del tren. ¿Cara? Intentaría sobrevivir, saldría de viaje para encontrar a mi hombre... (*Mira la moneda*) Cruz. Me tiré a la vía. Pero la suerte no quiso andar conmigo y sobreviví. [...] Busqué a mi “Capitán” en todos los puertos [...] Nada. [...] Cuando ya no me quedaron mares por descubrir, exploré las islas y aquí estoy...¹⁴⁸

Por último, el Artista es un caso particular. Vivía con su familia. Según sus palabras, la droga debía ser moneda corriente allí donde vivía, ya que afirma: «*En mi barrio se pinchaba hasta el cartero, ¿sabes?*»¹⁴⁹ Cae entonces en las redes de la drogodependencia, aunque su familia intenta salvarle incesantemente. Su madre primero, y cuando muere, su hermana, que lo trae a la isla para ingresarlo en un centro de desintoxicación, del cual escapa. De su hermana, que parece admirar más que nadie en el mundo, admite que de ahora en adelante «*No quiere nada conmigo.*»¹⁵⁰ Ya no tiene hogar, pero necesita droga, que sólo puede conseguir prostituyéndose: «*Y cuando uno ya ha estado en el trullo y pasa de pegar más palos, ¿dónde se busca la vida? Pues chapeando en la calle, en la puta calle...*»¹⁵¹ La calle es entonces a la vez su lugar de trabajo y su lugar de vida.

La prostitución del Artista y los hurtos de Man y Dolors nos llevan al tema de la delincuencia en general. Nuestra sociedad y las diferencias sociales mantuvieron todo tipo de crímenes y pequeños delitos: prostitución, robos, pedofilia e incluso violencia que a menudo desembocan en la muerte. Todos estos aspectos negativos de la sociedad aparecen en la obra de Manuel Veiga.

Estar encarcelado parece que forma parte de lo cotidiano de los personajes; es un hecho omnipresente en la obra de Manuel Veiga. El Artista (*Cartones*) no quiere volver a la cárcel, Dolors (*16.000 pesetas*) busca la manera de salir de ella. Encarcelado está el novio de Rosa de *Aluminosi*. Kiki y otros pequeños delincuentes de *La mort dins una baralla de naips* parecen entrar regularmente en prisiones. Por

¹⁴⁷ Volveremos más tarde sobre el parecido de esta historia con la del cuplé *Tatuaje*.

¹⁴⁸ *Cartones*, pág. 21-22.

¹⁴⁹ *Íbidem*, pág. 29.

¹⁵⁰ *Íbidem*, pág. 29.

¹⁵¹ *Íbidem*, pág. 29.

último, cuando un agente de policía descubre a Pita y Marc de *Tempesta de neu* flirteando en la playa, se los lleva para encerrarles una noche en una celda.

Los delitos más frecuentes son los robos. En *Aluminosi*, Rosa se sirve en casa de su vecina, la Señora Remei; en *16.000 pessetes*, Fina roba a Dolors llevándose la totalidad del dinero del concurso, y a su vez Dolors roba repetidas veces a Sole, sin hablar de Man que de niño roba un juego de mesa, o incluso de Sole que parece haber robado en el pasado, ya que como se lo explica a Man, la única condición para que un robo fuera aceptable es que el objeto del robo sirva para alimentar a la familia. El Artista de *Cartones* robó, y, aunque no sabemos exactamente qué,¹⁵² podemos suponer que siempre se trataba de dinero o de algún objeto que podía revender para comprarse drogas. El hijo de Trini –*Una hora de felicitat*– la robaba por el mismo motivo. En la clase de Narcís (*Recreo*), Puiggrampinya se pasa el tiempo robando a los demás. Pero algunas veces estos robos toman una dimensión más importante y seria, como los atracos, de banco o joyería, que aparecen en *Aluminosi* y *La mort dins una baralla de naips*.

El robo puede ser perdonado siguiendo ciertas pautas. Soledat suele repetirlo y acaba escribiéndoselo a Dolors en la carta final: «*Perdona la meva filla i mira d'entendre-la. Només els pobres tenen dret a robar.*»¹⁵³ No debe convertirse en una costumbre, aunque el Artista lo considere no sólo como una obligación sino como un deber.¹⁵⁴ La señora Dolores no es tan condescendiente como Soledat sobre la falta que representa el robo:

SRA. DOLORS: Nena, què fas? D'això se'n diu robar. No es pot negar que ets neboda de la Paqui. No fa ni un quart d' hora que has fet el darrer sospir i ja t'estàs passant per alt el setè manament. Tu allà dalt no duraràs gaire, mira què et dic...

ROSA (que li dóna el cistell): Tingui. A la senyora Remei li'n sobren.

SRA. DOLORS: Està bé, faré l'ull gros, però no ho tornis a fer. Si se n'assabenta el teu pare...¹⁵⁵

El robo, como lo recuerda a su hija, es contrario a los diez mandamientos. Sin embargo apuntemos que sus buenos sentimientos cristianos no resistirán mucho tiempo y que ella misma robará el abrigo de visón de Pilar, intentará falsear los billetes del Monopoly en el Banco celestial y pondrá en marcha el falso asesinato de Rosa por Pilar. El lado más moralista e intransigente de Manuel Veiga hacia los

¹⁵² Su hermana habla de «*primer coche*», pero suponemos que el robo de coche no era su primer delito, ni el último. *Cartones*, pág. 6.

¹⁵³ *16.000 pessetes*, pág. 84.

¹⁵⁴ *Cartones*, pág. 6: «[...] El deber de los pobres es robar, eso decía siempre.»

¹⁵⁵ *Aluminosi*, pág. 11.

robos nos es dado con los atracos a mano armada. Los dos casos presentados se saldarán con la muerte: a la Señora Dolores la matan los atracadores y la policía asesina a Kiki cuando intentan detenerla. Parece que los criminales que perpetraron atracos atravesaron el punto sin retorno, y que, aunque decidieran sentar la cabeza, como Kiki, la muerte interviene inevitablemente.

De la misma manera, los crímenes sexuales nos son presentados respetando un grado de importancia. Primero vienen las trabajadoras del sexo bajo diferentes apariencias: las bailarinas de *peep-show*, las bailarinas de *striptease* y las prostitutas. Estas trabajadoras del sexo son moderadamente condenables moral y legalmente. Para Fuensanta de *Noche de blanco corsé*, que la contraten como bailarina de *peep-show* representaría una suerte, un trabajo fijo, una nómina mensual, lejos de su vida pasada. Pero sería sobre todo una vocación o un sueño que se realizaría:

Madre, escúcheme... Tiene que creerme. Es cierto que no hago esto sólo por dinero. Tengo problemas económicos, sí. Hoy día cuesta dinero hasta el aire que respiras. Está todo a precio de salmón. Pero yo esto no lo hago sólo por dinero, se lo juro... [...] Esta es mi última oportunidad de ser artista.¹⁵⁶

En *La mort dins una baralla de naips*, el *striptease* no está visto como una actividad artística sino como un medio de ganar dinero aprovechándose del deseo sexual masculino («*No cal que et pintes la cara. És el teu culet el que mira la gent.*»).¹⁵⁷ Además las chicas no llegan a este trabajo por su propia voluntad, sino que dependen de un chulo. El Valencià es el de Zoraida, también fue el de Kiki, y les da órdenes, como por ejemplo: «*Agarra un taxi i vés al club... (cruel) Procura arribar-hi a l' hora en punt. Escolta'm bé: un retard de cinc minuts a l' actuació i no tornes a fer ballar els pits sota un focus.*»¹⁵⁸

Finalmente, prostituirse está considerado como un medio de supervivencia. Es la única manera para el Artista para conseguir droga y algo de comer, en este orden preferencial. Es lo que permite que sigan vivas Soledat, Fina, Dolors y su madre, «La Quatre-conys», quien se prostituye para que las cuatro puedan tener lo suficiente de comer. También es, por fin, la actividad de varios personajes de *La mort dins una baralla de naips*: Rita, la Maru. No parece haber condena moral de la prostitución, o por lo menos en las obras de Manuel Veiga. Es interesante destacar

¹⁵⁶ *Noche de blanco corsé*, pág. 14.

¹⁵⁷ *La mort en una baralla de naips*, pág. 39.

¹⁵⁸ *Íbidem*, pág. 47.

que la prostitución es vista como un sector con riesgos: a «La Quatre-conys» y a la Maru las asesinan de manera sangrienta en la playa.

El único en cometer un delito sexual es Miguel, el novio de Rosa (*Aluminosi*). Rosa parece totalmente incrédula frente a la acusación. Minimiza su falta, y nos presenta este crimen como un gusto y no un acto, pero su madre no pica y con un comentario deja que se sobrentienda la verdad:

SRA. DOLORS: [...] I per què coi necessitaves els diners?
ROSA (remenant el tomàquet): Per pagar la fiança del Miguel.
SRA. DOLORS: Vés a saber què ha fet, aquesta vegada, aquell desgraciat!
ROSA: Res, mare. Un malentès. Ell estima molt els nens i...
SRA. DOLORS: Quin fàstic! Des del dia que es va creuar a les nostres vides ja no em va agradar.¹⁵⁹

La muerte está más que presente en la obra de Veiga. Además del suicidio (de Rosa en *Aluminosi*, del hijo de Trini en *Una hora de felicitat*), de la muerte de Carmen Amaya (que representa uno de los diferentes entre los antiguos amantes de *Jar*) y la viudez de múltiples personajes (Trini, Soledat de *16.000 pessetes*, el padre de Fuensanta en *Noche de blanco corsé*, Dolores de *Trayecto final*, Sra. Dolors de *Aluminosi*), podemos anotar un gran número de asesinatos. Primero, las dos prostitutas, como acabamos de señalarlo. Pero la lista es mucho más larga: Fuensanta asesinada por Paco, Kiki (*La mort...*) quien mata por accidente al Valencià antes de que la maten los policías, Sra. Dolors matada por los atracadores del banco organiza un falso asesinato para encubrir el suicidio de su hija, Soledad de *Trayecto final* asesinada por unos *skinheads* así como el Artista de *Cartones* y, Manuel Jiménez Aranda, marido de Soledat, matado por el poder franquista.

Muerte y violencia forman parte de la sociedad de Veiga, como una continuación lógica de la pequeña criminalidad, de las ideologías fascistas (*skinheads* y franquistas) o incluso concebidas como un juego de venganza por Sra. Dolors y su hija. Estos problemas de la sociedad pueden tener varias consecuencias, que comparten la misma meta: los personajes presentes buscan huir de su cotidiano. Que sean víctimas de violencias o que cometan crímenes, que escapen de la pobreza o que se hundan en ella, todos los personajes de Manuel Veiga sufren de soledad y, en vez de enfrentarse a ella, caen en medios de salvación fáciles o prefieren vivir sus

¹⁵⁹ *Aluminosi*, pág. 14. En la primera versión de esta obra, *Carrer de l'oblit*, la Sra. Dolores dejaba aún más clara la verdad sobre los «gustos» de Miguel: «Ahora entiendo qué hacían escondidos entre los libros estos catálogos de moda infantil de baño... ¡Qué asco!», pág. 17.

vidas a través de los demás, utilizando para eso los medios de comunicación como una fuente de ayuda y apoyo.

III. B. 2. Males de la sociedad

Con el fin de enfrentarse a la soledad, cada uno tiene su método, copiado de la realidad cotidiana. Los personajes reaccionan al vacío relacional consumiendo drogas y alcohol, construyendo de este modo una barrera mental, y fomentando al mismo tiempo otros problemas socioculturales.

Los personajes presos de problemas de drogas o alcohol son frecuentes en la obra de Manuel Veiga. Pero los grados de dependencia y la droga misma varían según las obras. Por ejemplo, encontramos personajes que toman todo tipo de medicaciones, pero que no abusan mucho de ellas, como Fuensanta (*Noche de blanco corsé*). Abandonada por el único amante que quiso de verdad, se encuentra sola, frente a sí misma y a sus recuerdos felices (Jambo) e infelices (Paco Martínez López). Poco a poco se vuelve insomne y empieza a tomar somníferos: «*Creo que llegué a probar todas las marcas de somníferos... Un día, "La albóndiga" me recomendó "Hipnol". Algún efecto sedante sí tenía, pero dormir era peor.*»¹⁶⁰ Sin embargo, a parte de algunas alusiones a la toma de pastillas («*De ahí me viene a mí la afición a las pastillas, supongo...*»),¹⁶¹ parece que no sobrepasa las drogas medicinales, y que lo hace respetando unas cantidades probablemente razonables: «*No, madre, no se preocupe. No estoy mala ni me drogo. Su hija no es drogadicta. Esto son vitaminas para el pelo. Vitaminas, nada más.*»¹⁶² En el extracto siguiente, divisamos su juicio claro y preciso a propósito de las drogas, lo que apoya nuestro razonamiento por lo que es de su relación a la medicación. Podemos ver cómo duda si tomar una pastilla, y luego cómo rechaza esta posibilidad:

¿Y si me tomara un “tranquilazin”? (*De un cajón camuflado en un espejo saca otro tubo de pastillas*) ¿Me tomo el “tranquilazin”, o qué? No sé qué hacer... [...] ¿Y si me tomo sólo una?... (*Abre el tubo y se pone una cápsula en la mano [...] Mira la cápsula en su mano*) ¿Qué hago? ¿Me tomo la pastilla o no?... Me la tomo, sí. (*Se mete la cápsula en la boca pero, de nuevo, la escupe en el tubo*) No mejor no me tomo nada.¹⁶³

¹⁶⁰ *Noche de blanco corsé*, pág. 12.

¹⁶¹ *Íbidem*, pág. 13.

¹⁶² *Íbidem*, pág. 4.

¹⁶³ *Íbidem*, pág. 5.

Trini, ella, utiliza la medicación para enfrentarse al estrés, pero sobre todo a la depresión. Toma pastillas «*de nervis*».

Joe (*La mort dins una baralla de naips*) propone a Kiki fumar hachís con él. Es «*xocolata del moro, autèntica*»¹⁶⁴ pleitea para la causa de su hachís. Otros personajes ya son, ellos, adictos a las drogas duras. Aparentemente, Kiki empezó a drogarse para enfrentarse a la pobreza y a la vida difícil que reinaban en su barrio, y luego siguió para olvidarse de su aislamiento carcelero. En el momento de la acción dramática, ya no puede pasar de su dosis de cocaína: «*Necessito ficar-me alguma cosa...*»¹⁶⁵ dice desde el principio de la obra. Y la primera persona a la que pregunta sí tiene algo, lo que deja constancia de la popularidad de esta droga en el mundo en el que evoluciona Kiki. Encontrar droga será una de las principales preocupaciones durante toda la obra. María la describirá así a Joe: «*Però encara no has entès que, fora del cavall, no hi ha res que compti per a ella?*»¹⁶⁶ Kiki explica que empezó con 16 años. Con Kiki y el Artista, del cual ya vimos la relación a las drogas, aparece una de las consecuencias de toda dependencia: el síndrome de abstinencia. Los dos tienen constantemente frío y están muy nerviosos, de tal manera que se dirigen de manera muy seca a los demás.

ARTISTA: Joder, **socia**, tengo hambre. Y frío, tengo mucho frío.

DOLORITAS: Tú siempre tienes fríos: en invierno, en otoño y en verano. No lo entiendo, corazón, porque hoy nieva, mañana llueve y pasado hace sol... Pero pronto llegará la primavera.¹⁶⁷

LA KIKI, *tremolosa*: De què t'ocupes, tu?

MARIA: Tens fred, oi?

LA KIKI: Tant se'm nota?

MARIA: N'he vist de pitjors...¹⁶⁸

Y para ambos la dependencia a las drogas está ligada a la prostitución. Se crea un círculo vicioso del cual las víctimas de la sociedad ya no pueden salir. Ya vimos que el Artista sólo se prostituye para poder comprar su dosis. Kiki, por su parte, explica a María cómo podría procurarse fácil y rápidamente algún dinero para pagar su deuda:

¹⁶⁴ *La mort dins una baralla de naips*, pág. 36.

¹⁶⁵ *Íbidem*, pág. 26.

¹⁶⁶ *Íbidem*, pág. 60.

¹⁶⁷ *Cartones*, pág. 14.

¹⁶⁸ *La mort dins una baralla de naips*, pág. 26.

Demà et pagaré. Sé d'on treure les peles, no pateixis. Només em cal passejar pels parcs a darrera hora de la nit, asseure'm en un banc, i esperar la conversa d'un home. Els vàters són un racó discret per satisfer els clients.¹⁶⁹

El hijo de Trini no soporta el sentimiento de abandono que le provoca la muerte repentina de su padre. En respuesta a su tristeza empieza a drogarse, y luego, cuando ya no puede soportar el «mono» y el estado de dependencia, decide suicidarse de una sobredosis.

Rosa también utilizará la medicación para suicidarse, preparándose una mezcla de pastillas con alcohol, su tara personal. En el momento de la acción escénica, se encuentra en un coma etílico debido a la ingestión de esta mezcla.¹⁷⁰ El alcohol es el remedio que encontró, a pesar de las advertencias de su madre, para enfrentarse a las críticas negativas y al aislamiento profesional que aquellas crearon. La ingestión regular e incontrolada de alcohol (recordamos que admite haber tomado para cenar: «*El menú?... Aigua del “grifu”. I alcohol, sí, no et vull enganyar. I a vegades, cafè per a donar càstig als nervis.*»)¹⁷¹ modificó su apariencia física («*Per culpa de l'alcohol peso 20 quilos més dels que pesava.*»),¹⁷² así como el alcohol acompañado de tabaco transformó la voz de Pita («*No. Aquesta veu és fruit dels excessos amb el tabac i l'alcohol.*»)¹⁷³ Porque Pita también, para olvidar su matrimonio sin amor, se vuelve alcohólica. Y Violeta, cuyo cuerpo no fue afectado por las cantidades de alcohol que ingiere (pero debemos considerar que el aspecto físico de Violeta sólo depende de la visión idealizada que tiene Narcís de ella), no por eso no es alcohólica. L'Amic dirá: «*No t'ho volia dir, però beu. [...] Reina de copes.*»¹⁷⁴ Y cuando sube en el escenario su primera acción es beber a grandes tragos a morro de la botella de ginebra. Doloritas ahoga en el alcohol la tristeza y el frío que la invaden. Su alcoholismo no es consecuencia directa de la partida de su Capitán, pero con él perdió más que el amor: además de la soledad con la que tuvo que enfrentarse al día a la mañana, perdió su talento, su trabajo, y acabó delante nuestro, en diciembre, bebiendo para calentarse y por costumbre: «*Y el vino me pudre el*

¹⁶⁹ *Íbidem*, pág. 28.

¹⁷⁰ *Aluminosi*, pág. 7: «*Coma etílic i sobredosi de pastilles.*»

¹⁷¹ *Íbidem*, pág. 32.

¹⁷² *Íbidem*, pág. 30.

¹⁷³ *Tempesta de neu*, pág. 11.

¹⁷⁴ *Recreo*, pág. 8.

*hígado, ya lo sé, pero le perdonó todo el mal que me hace por lo bien que me sabe...
[...] Cuando cantaba y bailaba no necesitaba beber...»*¹⁷⁵

Por último, una de las pocas que no tienen por costumbre beber, Trini, acompañará el Actor en las múltiples copas que les sirve. Juntos beberán whisky y se precisa en las didascalías: «*Lògicament, l'alcohol condicionarà el comportament dels personatges.*»¹⁷⁶

Narcís (*Recreo*), ya lo vimos, se creó en un primer tiempo un amigo imaginario y luego se encerró en su inconsciente, acompañado en esto por su amigo y por el recuerdo físico de Violeta. Fuensanta (*Noche de blanco corsé*) se inventa interlocutores: primero su madre muerta en parto, seguido de los espectadores para los cuales representó una obra unos cuantos años antes. Dolores (*Cartones*) inventa un pasado glorioso para el Artista que nunca fue artista. La Lucumí (*El cant de la Sirena*) inventa la presencia de Madame, de la cual cuida, a quien cuenta historias, etc. La soledad no es soportable y para rematarla, estos personajes crean unos interlocutores imaginarios, unas personas con las cuales mantienen diálogos o para las cuales monologan. Son unos compañeros inventados para superar la soledad, de la misma manera que hoy en día televisión, radio y cine a menudo se utilizan para paliar el aburrimiento y el aislamiento.

Televisión, cine, radio y diarios son omnipresentes en la obra de Manuel Veiga. Permiten a los personajes alejarse de la realidad, hablando de personajes que no conocen pero de los cuales parecen conocer la vida. Como prueba de esto, la manera en que la vida privada de Ava Gardner contada en las revistas de 1975, permite empezar una conversación entre Aurora y Carmela en *El darrer esclat*. La actriz les recuerda los primeros tiempos del turismo en la Costa Brava y representa lo que nunca serán, unas mujeres ricas, magníficas, famosas y les encanta imaginarse formar parte de sus amistades.¹⁷⁷

En el caso de *Recreo*, el cine aparece por mediación de Puigfogós, el antiguo alumno que se hizo actor porno. Una actividad profesional que viene reforzar el

¹⁷⁵ *Cartones*, pág. 21.

¹⁷⁶ *Una hora de felicitat*, pág. 15.

¹⁷⁷ *El darrer esclat*, pág. 3: «Quin tres de dona ! un «bellezón» ! (Pausa) Vol que li digui ? Hauria pagat diners per conèixer-la, jo.»

ambiente de sueño, de irreabilidad e inverosimilitud de la trama. En efecto, ¿cuál es la cuota de población que puede jactarse de tener un antiguo compañero de clase actor porno? De cierta manera es un medio para Narcís de personificar un deseo suyo, adaptándose al mal recuerdo que tiene de Violeta con Puigfogós encerrados en los aseos durante la fiesta del fin de promoción. Pero más que esto, por la banalización del acto sexual y el mercantilismo del cuerpo, nos reencontramos aquí con la deshumanización de las relaciones, al aislamiento sentimental de cada uno, ya que la única relación que Narcís le conoció a Violeta no era sentimental sino sexual.

Todo lo que le queda a Doloritas de su pasado son sus famosos artículos de prensa. Sin embargo, nunca los veremos, y pedirá perdón por ello: «*Lástima que no tenga a mano mis recortes de prensa. Si quiere, los busco. Están en el fondo del baúl.*»¹⁷⁸ Son unas pruebas poco válidas a la hora de probar la objetividad de su discurso. Podemos entonces clasificarlos en los recuerdos imaginarios, en las invenciones cuyo objetivo es alegrar la vida cotidiana. La prensa representa para ella una vía de escape de lo cotidiano. Su reacción frente a la Muchacha lo demuestra: cree que es periodista, y considera que sólo vino para escribir un artículo sobre ella. Observamos entonces la imagen positiva que tiene de sí-misma así como de su pasado y la necesidad que tiene que le presten atención: «*Usted es periodista, ¿me equivoco? No me equivoco. [...] Ha venido a entrevistarme. No me equivoco... ¡Cómo no he caído antes!... Sí, dígame que sí...*»¹⁷⁹ Entonces vemos como los medios de comunicación también son vistos como métodos para triunfar y ser famosos.

Los medios de comunicación facilitan igualmente, en una vía totalmente opuesta a la que precede, la toma de conciencia de la verdad. Eulàlia descubre por la radio que escucha en el *walkman* de Pita que España es en 1985 una monarquía democrática. En la misma obra, el paso del tiempo personal de Pita se ve simbolizado por la televisión: «*Engego la televisió... i la imatge és en colors.*»¹⁸⁰

En *Aluminosi*, Sra. Dolors se entera de que el amante de su hija volvió a ser encarcelado por un artículo en un diario. Por una vez en esta obra, la verdad está transmitida por un diario. Pero los medios de comunicación sirven también para corroborar las mentiras creadas por Sra. Dolors y su hija. Al acabar la obra, un

¹⁷⁸ *Cartones*, pág. 16.

¹⁷⁹ *Íbidem*, pág. 5.

¹⁸⁰ *Tempesta de neu*, pág. 14.

locutor de radio cuenta el epílogo del falso asesinato organizado por las dos mujeres: nadie cree a Pilar cuando proclama su inocencia en estos hechos. Y al mismo tiempo, el flash informativo rehabilita la memoria de la actriz:

VEU LOCUTOR RÀDIO: “Avui, el món de l’ espectacle es guarneix de dol. L’església del carrer de l’Oblit s’ha quedat petita. Centenars de persones s’han plantat a la porta per acomiadar el cos de la popular actriu Rosita Robin, que abans d’ahir fou brutalment assassinada a mans de la coneguda periodista Pi Puig. En el moment de la detenció, l’autora del crim va negar la seva implicació en els fets. Aquestes eren les seves paraules...

VEU PILAR RÀDIO: “Sóc innocent... Jo no l’he matada... Quan vaig entrar a la casa, feia hores que la Rosa era morta... Però tot i així, va pellar-me, va insultarme... La seva mare, que va morir fa vint-i-cinc anys, també era allí... Totes dues varen lligar-me a una cadira i em van obligar a...”

VEU LOCUTOR RÀDIO: “...Les declaracions de Pi Puig corroboren el rumor de que la periodista patia alienació mental. Les ditades de l’arma del crim: un ganivet de cuina, han estat verificades i no fan sinó confirmar els fets. Més informació en el pròxim servei informatiu...”¹⁸¹

Para acabar, la imagen de fama fácil de nuestros días interviene en *16.000 pesetas*. Porque si Fina pudo huir del pequeño piso familiar, fue gracias a un concurso telefónico, *El Carrusel de Estrellas*, que ganó gracias a Dolors. Muchos años después, es una de las presentadoras estrellas de la misma estación de radio que le permitió iniciar una nueva vida. Presenta las noticias de corazón y vive de cierto modo gracias a la gente famosa. Trabaja con la antigua presentadora del *Carrusel de Estrellas*. Por su parte, Doloritas de *Cartones* tiene una verdadera obsesión por la televisión. Parece considerarla como el último escalón de la fama: «*Incluso estuvo en la televisión*»¹⁸² dirá hablando del supuesto célebre pasado del Artista.

Manuel Veiga cuenta todas estas historias y eventos con el fin de formar una memoria histórica, o por lo menos se percibe como meta en *16.000 pesetas* o *El cant de la Sirena*. Sus métodos para tratar del problema de la memoria son múltiples. Algunas veces, escribe grandes diálogos dignos de cualquier obra catalogada como «histórica», pero la mayoría del tiempo, la simplicidad, la discreción y la voluntad de dirigirse a todos (lo que llamaríamos la democratización de los sentimientos y de la condición humana) hacen que escriba discursos más

¹⁸¹ *Aluminosi*, pág. 38. En *Carrer de l’oblit*, hasta se hablaba del acoso de Beatriu: «*Diverses informacions difamatòries i una injusta i despietada crítica al debut teatral de Rosita Robin, publicada abans d’ahir a la premsa, no fa sinó confirmar la persecució malaltissa a la que fou sotmesa la víctima*», pág. 45.

¹⁸² *Cartones*, pág. 5.

cotidianos y sólo nos trasmite su ambición por la introducción de personalidades históricas en tramas o simplemente jugando con la memoria personal de los personales.

IV. Memoria y verdad

Hoy en día, la democracia española sigue siendo protagonizada por parte de los personajes políticos de la dictadura. Por ejemplo, Manuel Fraga, que hasta hace poco siguió siendo presidente de Galicia. Muchos otros son hijos o nietos de grandes actores del régimen franquista. El Rey mismo fue escogido e instituido por Franco. Poco a poco, colectividades y asociaciones, apoyadas por el gobierno de Zapatero suprimen las calles y monumentos en honor a personalidades pro franquistas. Hasta el Valle de los Caídos extenderá su homenaje a un plan más general tal y como lo sugiere su nombre y dejará de dedicarse únicamente a los caídos pro franquistas. Todos estos elementos son el objeto de una oposición radical entre las clases generacionales y entre los partidos políticos. Las personas que tenían entre veinticinco y cuarenta años cuando murió Franco aceptaron la democracia tal y como se la propusieron, casi sin emitir objeciones, ya que su único deseo era vivir libres, poder modernizar su país y olvidarse de la política. Resumiendo, querían volver a empezar. Por eso intentaron olvidar el pasado y lo trasmisieron con muchas reservas a sus descendientes.¹⁸³ Sin embargo, estos últimos hoy quieren conocer la Historia reciente de su país, su propia historia familiar, la de sus abuelos desaparecidos, etc. Empiezan a recurrir a la justicia para restablecer la verdad sobre una época considerada maldita. Haciendo esta tarea, se enfrentan no sólo con sus padres sino también tuvieron que enfrentarse al gobierno, que hoy por fin parece intentar acompañarlos en su búsqueda.

La oposición entre las generaciones está contada en *16.000 pessetes* de manera muy convencional, a través de un diálogo funcional y didáctico de Fina con su hijo Man.

MAN: Jo crec que només esperava trobar el iaio per marxar del tot.

FINA: «Trobar el iaio», parlava d'ell com si fos viu. [...] Mitja vida esperant el teu avi...

MAN: La veritat, no ha estat fàcil trobar el iaio. La majoria dels que formem part d'aquesta Associació som néts dels vençuts... no sé. Suposo que d'una manera o altra, a tots ens agradarà completar la nostra història familiar. Per això ens hem reunit. Som un grup d'arqueòlegs. Voluntaris. També hi ha forenses i antropòlegs. Ara caldrà buscar finançament per identificar les restes amb les proves de l'ADN. Però, de tota manera, el rellotge i les seves inicials són una prova... una prova irrefutable. [...] Mai no havíem parlat d'això, tu i jo, eh. Ni de la mort del iaio ni...

¹⁸³ Fina es de la generación que quiere olvidarse del pasado, como lo expresa Pep Martorell: «*Anna Güell (Fina) rebla un personatge que ens fa mal, una generació perduda.*» Martorell, Pep. *Seqüies de la desmemòria*. Barcelona: *El Punt*, 8 de marzo 2005. Artículo reproducido en los anexos.

[...] Saps, hi ha una cosa que... No és cap retret, eh, però no entenc per què durant la transició vau renunciar a exhumar les fosses. [...]

FINA: Doncs, mira, fill, perquè de quaranta anys de franquisme, l'única cosa que volíem era viure en pau. I no obrir velles ferides.

MAN: No. Les ferides no s'han tancat mai.

FINA: Potser avui costa d'entendre, però, en aquells temps, renunciar a exhumar les fosses va permetre que el camí cap a la democràcia fos tranquil.

MAN: Doncs, mira, jo penso que allò només va servir per ajudar a emmascarar posicions polítiques: feixistes disfressats de demòcrates que encara avui es neguen a retrat homenatge a les víctimes del franquisme davant del Parlament, feixistes que... feixistes que fan por. I com deia la iaia: por és la pitjor paraula.

FINA: Encara no he aconseguit esborrar-la del meu diccionari.

MAN: Ens han volgut fer creure que la guerra va acabar l'any 39. És mentida. La guerra va acabar molts anys després.

FINA: Jo era una nena quan el teu avi va desapareixer...

MAN: Va ser l'objectiu del franquisme: llençar a l'oblit damunt la gent que va quedar enterrada a les cunetes i barrancs o a les fosses comunes dels cementiris. I jo no vull ser còmplice d'aquest silenci.

FINA: Per més que remenis la sorra no aconseguiràs canviar la història, Man. El meu pare va... És curiós, fins ara mai li havia dit així... Per a mi era poc més que l'home del retrat, una fotografia, un record dins la memòria.

MAN: Necessitem la memòria per saber qui som, d'on venim. I el que és més important, mamà: on anem.

FINA: Jo només sé que la política em va prendre el pare. Ara el que vull és oblidar i mirar cap al futur.

MAN: Per mirar cap al futur, cal recordar.

FINA: No sempre. A vegades és necessari oblidar el passat per construir-se un futur, creu-me. I el meu futur ets tu, fill.¹⁸⁴

Las nuevas generaciones se organizaron en su búsqueda de la verdad. Fundaron la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de la que habla Man, la cual procedió a identificar los cuerpos con pruebas ADN a partir de noviembre del 2004.

Man representa a Manuel Veiga. Tienen la misma edad (Manuel Veiga nació en 1964, año de nacimiento más que plausible de Man). Tienen casi el mismo nombre, abreviatura evidente de Manuel. El autor expresa su propia opinión sobre la memoria histórica a través de este personaje. Su abuelo materno, Manuel Jiménez Aranda desapareció al principio de la dictadura (el abuelo de Man tenía las iniciales M. J. A.). El autor utiliza este elemento personal, regalándole la identidad de su abuelo al marido de Sole, y dota así de un aire de verdad a esta obra a quien dedica «*Al meu avi Manuel*». ¹⁸⁵ Pero tiene razón cuando dice que conocer el pasado es importante para construir el futuro. Y de cierta manera es algo recurrente en sus obras aunque con otras dimensiones: Eulàlia no puede tener futuro hasta que Pita le

¹⁸⁴ 16.000 pesetas, pág. 80-83. El autor cuenta en ABC: «Una trama de la que se desprende el dilema de si es más importante mantener vivo el recuerdo, por el contrario, reivindicar la memoria.» En *Manuel Veiga reflexiona sobre el valor de la memoria en 16.000 pesetas*. Barcelona: ABC, 25 de febrero 2005. Artículo reproducido en los anexos.

¹⁸⁵ *Íbidem*, pág. 21.

cuente por fin el pasado, Rosita no puede ni morir ni vivir hasta que se conozca el acoso de Beatriu, la Lucumí no puede tener vida real si Pepe no vuelve para acabar su historia, etc. La Transición o para ser más precisos el afán de tranquilidad que emergía de los españoles de la época, en cierto sentido les impidió hacer un verdadero luto de la dictadura franquista, luto que necesitan hoy las nuevas generaciones para poder avanzar.

Además, para marcar el futuro y la necesidad de memoria histórica, las fechas escogidas por Manuel Veiga para el desarrollo de sus acciones dramáticas son claves para la historia española y/o universal. El cambio de año interviene en dos obras: *Tempesta de neu* y *Cartones*. Es un momento del año en que la gente hace un balance de su pasado, en el que formulan proyectos para el año que se anuncia o incluso para los siguientes. Los dos años comparativos de *Tempesta de neu* fueron escogidos con mucho cuidado: 1965 y 1985, o sea diez años antes de la entronización de Juan Carlos I y diez años después. En 1965, los antifranquistas estaban fatigados de atacar en vano la dictadura y de ser castigados por ello. Sin embargo seguían con su combate. En 1985, la democracia ya había tenido tiempo de instalarse y la población de acostumbrarse a ella.

Para acabar con *16.000 pesetas*, es importante señalar que acaba con el himno de la Segunda República Española, tocado por una «*trista trompeta*».¹⁸⁶ La obra es pesimista. La muerte de Sole y la dispersión de sus cenizas simbolizan el fin de la esperanza, de la memoria y de la verdad vivida, y por la misma ocasión la muerte definitiva de la República. Man queda, pero él busca un pasado que no conoció, más como un historiador.

IV. A. Uso de la temporalidad

IV. A. 1. Organizaciones estructurales

Toda la obra de Manuel Veiga¹⁸⁷ es, desde un punto de vista estructural, como un gran juego del tiempo. Las épocas se mezclan, los tiempos de vida de un mismo personaje se sobreponen en un gran desorden organizado.

¹⁸⁶ *Íbidem*, pág. 88.

¹⁸⁷ Una vez más, nos alejamos de este estudio *El darrer esclat*, que, por su construcción aristotélica, no tiene muchas características interesantes en cuanto a la temporalidad. También alejamos *Trayecto*

Recreo es un acto único que puede ser dividido en dos partes: lo de «antes de» Violeta, y lo de «con» Violeta. La primera parte es un diálogo entre Narcís y l'Amic, en el que hablan de la vida escolar de Narcís y de lo que hizo después de haberse graduado. La segunda parte empieza cuando Violeta llega en el escenario por lo cual se instaura un diálogo de tres voces (Violeta charla con Narcís mientras l'Amic interviene de vez en cuando con inserciones que ella no puede oír.) La estructura temporal es lineal, como la de *Jar*, otro acto único del autor. Los recuerdos dan ritmo al diálogo entre Manuel y María, pero no se instauran nunca de manera independiente a la historia narrada. No obstante, observamos dos cortes de la narración que corresponden a unas inserciones de pensamiento de María y Manuel. Estos dos cortes sólo representan una relajación de la mente de los personajes traducidas dentro del hilo argumental por las siguientes preguntas: «*¿En qué piensas, prima?*» y «*¿Qué te pasa? ¿estás dormido?*»¹⁸⁸ Son disminuciones de velocidad temporal pero ninguno de los dos constituye una real ruptura.

Noche de blanco corsé es un monólogo en un acto y por lo tanto no dispone de división estructural. Sin embargo, su estatuto de monólogo hace que el receptor sea dependiente de los pensamientos de Fuensanta. De todos modos podemos localizar etapas en el orden de los actemas¹⁸⁹ que corresponderían a una primera presentación de la protagonista, a la introducción del elemento familiar, a la relación con su madre muerta, al concurso de Miss del barrio, que nos lleva a Paco Martínez López, a su vida en el teatro itinerante, a Jambo, y por fin a su último posibilidad de salir del paso gracias a la audición del *peep-show*.

La temporalidad tampoco sufre grandes alteraciones en *Carrer de l'oblit*. La estructura en un solo acto acompañado de un epílogo presenta la historia de manera lineal. Las únicas pequeñas alteraciones que pueden ser observadas se resumirían a los diferentes recuerdos que intervienen de vez en cuando, pero que, al no disponer de una escenificación propia, no perturban el orden lineal. Y finalmente, las mismas reflexiones pueden ser formuladas a propósito de *El cant de la Sirena*. Desde el principio hasta el final de la obra, la historia se desarrolla cronológicamente, sin intermedios de ninguna clase.

final, *Turisme* y *A la Bim, a la Bam, a la Bim Bom Bam* que, por la brevedad debidas a su naturaleza de guión de cortometraje o de teatro breve, no tienen una estructura tan marcada como las de las otras obras del autor.

¹⁸⁸ *Jar*, Manuel, pág. 33.

¹⁸⁹ «Actema» es la expresión del teórico José Sanchis Sinisterra para designar las etapas de las acciones dentro de una estructura dramática.

La mort dins una baralla de naips asienta su organización en continuas rupturas introducidas por la presencia de Antònia, una especie de corifeo moderno. La obra se desarrolla en dos tiempos, el presente narrativo y el pasado, puestos en paralelo porque sus situaciones iniciales son idénticas: Joe le pide a Antònia que le lea el porvenir. Los naipes que representaron su desgracia al serle atribuidos la noche de la muerte de Kiki vuelven a salirle en el presente narrativo, condenándole a volver a vivir sus recuerdos. Viendo la carta, se exclama: «*El sis de copes. Aquesta també va ser damunt la taula, aquella nit.*»¹⁹⁰ La obra empieza con Antònia y Joe en el interior de la tienda de la anciana. Este espacio-tiempo es el del presente narrativo, la referencia temporal a la cual debemos unirnos para entender la evolución de la historia contada a través de los recuerdos de estos dos personajes. La obra continúa siguiendo este modelo, alternando escenas de recuerdos –entonces del pasado– con escenas del corifeo –entonces del presente narrativo–. Las intervenciones de Antònia son regulares (casi cada diez páginas). Sin embargo, con la llegada del suspense en la trama relatada, la frecuencia de sus intervenciones se acelera, hasta llegar a aparecer tres veces en siete páginas.

En *Una hora de felicitat*, asistimos, como en *La mort dins una baralla de naips*, a la puesta en relación de dos situaciones similares, a un año de intervalo. La noche del 31 de octubre al 1^{er} de noviembre, noche de víspera de los Difuntos¹⁹¹ (en la que la leyenda dice que los espíritus de los muertos vuelven a la tierra para visitar a sus familiares), víspera del día de todos los santos y del cumpleaños de Micki, Trini está sola en el teatro donde trabaja. El ambiente mágico de la noche hace que vaya esperando la visita del fantasma de su hijo. Sin embargo, el primer año –para el decimosexto cumpleaños de Micki–, la única presencia que la acompañará será la de un actor contratado por su sobrina para darle una hora de felicidad. Trini cree en la magia y, el segundo año (entonces para el decimoséptimo cumpleaños de su hijo), espera lógicamente su visita. Este segundo año, el segundo tiempo de la trama, corresponde al presente narrativo ya que la escenificación del encuentro con el Actor es del ámbito de la transmisión de recuerdos. La estructura temporal de la obra es la siguiente: la primera escena es la escena de exposición. La segunda es una escena del recuerdo de la noche en la que vino el Actor, y luego regresamos al

¹⁹⁰ *La mort dins una baralla de naips*, pág. 29.

¹⁹¹ Mertxe cita al Tenorio, típica obra de Todos Santos: «*Pues “el Tenorio” no l’ha vist. Eso fijo.*» *Una hora de felicitat*, pág. 24.

tiempo de la escena de exposición. Las cinco escenas de la obra se suceden así, un año tras el otro.

Cartones funciona en el mismo principio de intercalación de dos tiempos (o más) de acción, partiendo del encuentro de la Muchacha con Doloritas en el tiempo de presente narrativo, y yuxtaposándolo con escenas de recuerdos de Doloritas con el Artista, en varios momentos del pasado, pero de los cuales sobresale la noche de la muerte del Artista.

16.000 pesetas recupera el mismo sistema de mezcla temporal integrado a la estructura. Soledat se deja distraer por elementos externos del pasado y se deja llevar por sus recuerdos, y por eso pasea libremente por el tiempo. Tampoco aquí la estructura se delimita de manera clara en la construcción formal del texto: se trata una vez más de un acto único. Sin embargo, los paseos temporales de Sole nos permiten recortar la trama en actemas. Desde la primera escena observamos el problema de identificación temporal de Sole. El tiempo del presente narrativo corresponde a la Sant Joan 2004 y Man se encuentra en el piso de su abuela para el cumpleaños de ésta. Pero ella le confunde con su marido, y la escena empieza con un *quid pro quo*. Las escenas de recuerdos se suceden en un desorden temporal, alternando con escenas del presente narrativo. La relación entre este presente y recuerdos es posible gracias a unos elementos externos, tales como el teléfono que suena o la cena que ya está lista, así como gracias a unos elementos conversacionales como la alusión a la cárcel. El final de la obra sobrepasa del presente narrativo, a modo de un epílogo posterior a la muerte de Sole.

Tempesta de neu tiene una temporalidad muy elaborada. La historia se divide en dieciocho actemas agrupados en cinco partes. En cada parte pueden delimitarse varios tiempos de acción, ya que Eulàlia recibe en 1965 a su amiga de 1985, interviniendo en la acción recuerdos tanto de 1965 como de 1985 o de los años intermedios. Consideramos como comienzo del presente narrativo, el momento en el que Pita entra en el bar. La primera parte introduce de manera general las dos mujeres y un lugar. Esta introducción permite una primera exposición del problema temporal: el bar está descrito como «*un vell cafè*», Eulàlia lleva «*un vestit*» y Pita «*un elegant vestit pantaló*». Es difícil imaginar a Pita llevando un traje-pantalón en los años 1960, sobre todo sabiendo que se mantiene siempre a las primeras de las modas. Además, las dos mujeres nos son presentadas con una diferencia de edad:

«una noia jove» y «una dona madura». ¹⁹² La segunda parte sería una presentación más personal de los dos personajes, que se conocen, aunque una tiene problemas a la hora de identificar a la otra, que aparenta para ella veinte años más que el día anterior. La tercera parte describe el primer nudo, ya entrevisto en la segunda parte: la problemática del tiempo, la oposición entre dos desarrollos individuales del tiempo. El segundo nudo de la trama interviene en la cuarta parte, en la cual nos enteramos de la traición de Pita durante la Nochevieja 1965, traición que podría estar en el origen del bloqueo temporal de Eulàlia. Por fin, el desenlace permite la recuperación del flujo «normal» del tiempo y la recuperación mental de Eulàlia. La cronología general es evolutiva aunque intervienen diversas épocas y diversos recuerdos escenificados o simplemente citados.

Tantas alteraciones de la temporalidad traducen una resistencia de parte de los personajes frente al paso del tiempo, que representa para ellos la desposesión de la personalidad, la perdida de un paraíso de la infancia, una evolución hacia la soledad. Casi todos son unas reproducciones de Peter Pan (en *Recreo* el paralelismo al cuento de James Matthew Barrie lo hace el propio autor, dedicando su obra al niño que no quiere crecer). Sus tácticas de resistencia, aunque variada en sus formas (cirugía estética, juego, encierro mental, creer en sus sueños, etc.), ¹⁹³ siempre tienen la misma meta: aferrarse a la juventud.

IV. A. 2. Tiempo

Las fechas escogidas por Manuel Veiga tienen fuertes cargas simbólicas por el componente mágico de varias de ellas y por el símbolo que trasmitten a nivel universal. Como lo dice María-José Ragué-Arias a propósito de *El darrer esclat*: «una obra que, como es frecuente en Veiga, respira magia y ternura a través de personajes populares.» ¹⁹⁴

¹⁹² Todas las citas vienen de las didascalías de presentación, pág. 5.

¹⁹³ Este tema ha sido destacado por Joan-Anton Benach y Andreu Sotorra para *Tempesta de neu* y por José Luís Campal Fernández para *16.000 pesetas. «Pepita (Cristina Dilla), una mujer madura que trata de ocultar su terror a envejecer tras la máscara de una sofisticada desenvoltura»*. Benach, Joan-Anton. *Enigmática pируeta*. Barcelona: *La Vanguardia*, 26 de marzo 2003. «el lifting i la cirurgia corporal com a metàfora de la cirurgia social». Sotorra, Andreu. *Tempesta de neu*. andreusotorra.com. «*Fina juega al engaño, estirándose la piel en un quirófano y construyéndose una nueva vida lejos del mar.*» Campal Fernández, José Luis. «¿En qué trabajan actualmente los dramaturgos españoles?» *La Ratonera*, núm. 13, dossier *La papelera de Eurípides (II)*, enero 2005. Los tres artículos están reproducidos en los anexos.

¹⁹⁴ Ragué-Arias, ¿*Nuevas dramaturgias?* , pág. 86.

El darrer esclat se desarrolla en septiembre. Es un mes importante para un pequeño pueblo de la cuesta española: el final de la temporada turística, la vuelta de la tranquilidad cotidiana. Además, es la Fiesta Mayor del pueblo, lo que ritualiza un nuevo principio de año. El año, por su parte, también permite instaurar un sentimiento de rutina: 1972. España todavía vive bajo la dictadura de Franco que ya va aguantando desde hace más de treinta años. Esta dictadura toca a su fin, pero ninguna señal de democracia puede adivinarse. Es entonces un sentimiento de rutina que predomina en el pequeño pueblo.

Jar tiene lugar en noviembre del 1963. Noviembre es el mes de los muertos, y el ambiente gira alrededor de la presencia aún muy fuerte de la bailaora Carmen Amaya, recién fallecida. El mismo mes de los muertos que ya habíamos visto escenificado con *Una hora de felicitat*, en la cual, ya lo dijimos, Trini espera que sus muertos bajen a la tierra a visitarla. Evidentemente, estas dos obras están cargadas de irrealidad y de recuerdos.

La noche de San Juan, protector de los marineros y pescadores, es el escenario de *16.000 pesetas*. Vemos aparecer las festividades de la San Juan en la obra con la integración de ruidos exteriores al piso de Sole, presencias imprescindibles ya que vive en el Barrio de la Barceloneta, barrio que hasta hace poco resistió como el barrio popular y marinero de Barcelona por excelencia: «*A l'exterior, petards.*»¹⁹⁵ La noche de San Juan es una noche mágica, la noche de solsticio de verano. Las creencias populares quieren que esta noche los espíritus bajen en la tierra a divertirse. Es lo que pasa con Soledat, a quien visitan los fantasmas de su pasado, fundiéndose todas las épocas. Este ambiente festivo y la referencia a una noche de verano nos hace pensar en *Recreo*, cuya acción no es delimitada desde un punto de vista de calendario, pero que, según ciertos elementos, tendría que desarrollarse alrededor a la San Juan: el año escolar ya acabó ya que los antiguos alumnos se reúnen en el recinto escolar, pasa en una noche de final de liga de baloncesto, finales deportivas que suelen realizarse hacia el final del año escolar. Y en *Recreo* el ambiente también es mágico, por la presencia de un fantasma del pasado y de un Amigo imaginario. Además, no podemos ignorar la comparación con *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, aunque la obra no fuera escrita para la San Juan, parece en parte desarrollarse precisamente ese día.

¹⁹⁵ *Cartones*, pág. 23.

Cartones se desarrolla en invierno, la peor época para los *sin techo*. Las dos principales acciones que se entremezclan se desarrollan exactamente en Nochebuena y Nochevieja. María-José Ragué-Arias identificó la noche de encuentro de Doloritas con la Muchacha como siendo la noche del cambio de siglo («*al final suenan las campanas de fin de siglo*».¹⁹⁶ Sin embargo, no se puede revelar ninguna prueba del paso al siglo XXI en el texto de la obra. Pero es verdad que situar la obra en la noche de paso de siglo la vuelve excepcional, mágica, casi irreal. El paso de un año a otro también está escenificado en *Tempesta de neu*. La Nochevieja nos está presentada en esta obra como un momento en el que todo puede ocurrir, incluso unas alteraciones en el seguimiento temporal. La magia de esta fecha trae consigo la verdad y permite a los personajes, en *Tempesta de neu* como en *Cartones*, volver a empezar de nuevo.

Aparte de la fecha misma de sus acciones, Manuel Veiga, atribuye a sus obras un carácter onírico y mágico no sólo por el período en el cual se desarrollan sino con otros elementos.

La obra en la que tanto el universo onírico como el universo imaginario están los más representados es sin duda *Recreo*. La proximidad del sueño y de lo imaginario es el tema y la meta de la obra, su punto de partida y su conclusión final. El lado onírico de la obra está personificada por Violeta, la mujer imposible que se vuelve realidad en el marco de los sueños de Narcís:

VIOLETA: [...] Per quina raó t'estic somniant?
NARCÍS: (*Amb estranyesa*) Com vols dir?
VIOLETA: Mai no havia somniat en tu. I avui...
NARCÍS: Què!
VIOLETA: Has aparegut dins el meu somni.
NARCÍS: (*Atabalat*) Quin somni?
VIOLETA: Aquest. Fa estona que somnio en tu.
NARCÍS: Sóc jo, qui somnio.¹⁹⁷

Violeta es la figura del deseo de Narcís al igual que l'Amic es la de lo que desearía ser: un chico valiente, que expresa lo que opina. Es probable que la Violeta que está soñando (es la primera vez que sueña con Narcís), sólo sea una proyección de un deseo de Narcís: le gustaría que sus sueños fueran bilaterales y se la imagina soñando con él.

¹⁹⁶ Ragué-Arias, María-José. *¿Nuevas dramaturgias?* pág. 116

¹⁹⁷ *Recreo*, pág. 13.

En *Una hora de felicitat*, el sueño es un método de salvación, de creer que lo que se vivió no existió de verdad para poder seguir viviendo olvidando el pasado:

MERTXE (*tallant*): Potser ho vas somniar.
TRINI: [...] De veres creus que ho vaig somnniar?
MERTXE: Segurament, tieta, segurament.
TRINI: Tens raó. És possible que ho somniara: fallera major per una sola nit. Una processó ben curta per a un ciri tan llarg.¹⁹⁸

En *Carrer de l'oblit*, siguiendo el ejemplo de *Una hora de felicitat*, el sueño está empleado para mostrar la improbabilidad de los hechos, porque los personajes no pueden y no quieren creer en lo que ven o en lo que viven:

ROSITA: Però... és vostè de veritat? ... No estic somniant?...
[...]
BEATRIU: Estic desperta o somnio? Què m'està passant? Somnio, veritat? Vostè va morir fa vint-i-cinc anys... [...]Això és un malson... No pot ser veritat...¹⁹⁹

TRINI: Pessiga'm a vore si estic desperta. (*Ell ho fa*) Ai, bèstia!
ACTOR: T'he fet mal?
TRINI (*que tot rient, li pega*): Sí. [...] Em costa tan de creure açò que ha passat entre nosaltres, que em fa por que sols sigues un somni.
ACTOR: Un somni que se n'anirà quan arribi el dia.²⁰⁰

La locura de Doloritas, que hace que viva en la espera de su Capitán, está interpretada por el Artista como un sueño permanente que la mujer estaría viviendo.

Se lo dice así:

ARTISTA: Tu «Capitán» no vendrá. Pon los pies en el suelo.
DOLORITAS: Que yo sepa no los tengo en el agua.
ARTISTA: Estás soñando de pie, **tía**.
DOLORITAS: Ya nadie se arriesga a vivir de sueños.²⁰¹

Doloritas prefiere vivir en sus sueños que en la realidad, espera así protegerse del mundo exterior. Por la misma ocasión reprocha a la sociedad de hoy no dejar soñar a la gente.

Hagamos una excepción para incluir momentáneamente *El darrer esclat* a nuestro estudio. Las escenas entre «Pablito de la Cruz» (Joan Pau) y Nativitat pueden ser percibidas como unos sueños de Nati. Vuelve a encontrarse con su novio que no había visto desde hace más de sesenta años, se unen de nuevo y ella decide seguirle. Ella prepara su huida con la ayuda de su amiga la Sra. Josepa, pero no cumplirá con

¹⁹⁸ *Una hora de felicitat*, pág. 24.

¹⁹⁹ *Aluminosi*, pág. 3 y 32.

²⁰⁰ *Una hora de felicitat*, pág. 20.

²⁰¹ *Cartones*, pág. 13.

su promesa y volverá como si nada hubiera pasado mientras todos la siguen buscando: «*Fa una hora i vint minuts que us esperava. Es pot saber on us heu ficat?*»²⁰² Nadie puede atestiguar lo que realmente pasó. Su tête-à-tête con Joan Pau tiene grandes posibilidades de sólo haber sido un sueño o una mentira con el fin de ver lo que pasaría si despareciera.

Para acabar, en *16.000 pesetas*, la dimensión onírica nos ayuda a entender desde las primeras páginas la mente embrollada de Sole. Mirando a su nieto, cree ver a su marido, y le habla en consecuencia hasta que Man la corrija:

SOLEDAT: [...] Perdona, perdona, però és que et miro i... Te li assembles tant, que ara no sé dir-te si et somniava a tu o a ell...

MAN: A ell, el somniaves a ell.

SOLEDAT: M'he quedat ben adormida... Per un moment m'he pensat que... Per un moment m'havia semblat tenir davant meu els seus trenta anys, els trenta anys del teu avi...²⁰³

Los sueños de Sole le permiten crearse un imaginario, un recuerdo vuelto irreal por el hecho de la desaparición de su marido del cual no se conoce la muerte con certeza.

La imagen del abuelo de Man nos lleva a otro tema del teatro de Veiga, lo imaginario. Algunos personajes no tienen vida real, sino que están presentes sea físicamente sea en las palabras de los demás personajes.

El abuelo de Man, por ejemplo, como lo sugiere su hija, sólo es el «*home de la fotografía*»,²⁰⁴ ella convivió con él muy poco tiempo y Man nunca tuvo la posibilidad de conocerle. Sin embargo, Soledat y Man hablan de él como de una presencia cotidiana para ellos. Incluso Dolors, quien tampoco le conoce, habla de él como si lo hubiera tratado. Sin embargo, para Man como para Dolors, Manuel Jiménez Aranda es del dominio de lo subjetivo, incluso imaginario.

Otros personajes pueden ser presentados en escena pero forman parte de la imaginación colectiva. Es el caso de La Lucumí y de La Sirena de *El cant de la Sirena*. La Lucumí define a La Sirena como una musa: «*La musa reina de les putas...*»²⁰⁵ La Lucumí habría inspirado Federico García Lorca para escribir *Poemas de negros en Cuba*. La Gitana también es una musa, pero mucho más discreta:

²⁰² *El darrer esclat*, pág. 15.

²⁰³ *16.000 pesetas*, pág. 25.

²⁰⁴ *Íbidem*, pág. 53.

²⁰⁵ *El cant de la Sirena*, pág. 9.

«*haguera pagat per viure una experiència com la seuva en el poeta! Estic farta de ser una musa de fira ambulant, farta de la picardia, la doble intenció*». ²⁰⁶

El amigo imaginario de Narcís (*Recreo*) tiene para función de defender, ayudar, sostener el chico. Su inconsciente lo creó para permitirle enfrentarse a una realidad mediocre pero también para permitirle olvidar esta realidad. l'Amic le permite encontrarse con Violeta ya que es él el primero en referirse a la mujer:

AMIC: Com es diu? [...]

NARCÍS: Violeta.

AMIC: Aquest nom em sona.

NARCÍS: No és un nom corrent.

AMIC: És per això que te'n vas enamorar?

NARCÍS: Però què dius!

AMIC: Violeta... [...] Aquí a l'escola, també en teníem una, de Violeta.²⁰⁷

Por fin, lo imaginario está presente con la utilización de la subjetividad de los discursos y los recuerdos inventados. Doloritas de *Cartones* es la especialista de esta particularidad. Muy probablemente inventa la gran mayoría de las historias que va contando. Esta habilidad suya se convierte, por cierto, en un tema de discordia entre ella y el Artista, quien ya no aguanta sus divagaciones: «Ay, “artista”, y luego dices que yo me invento historias...!», «Pues yo no **endiquelo** nada. Te lo inventas. Es todo mentira.»²⁰⁸

¿Dónde está la verdad cuando los personajes se engañan? Cuál es la parte de imaginación y la de realidad en lo que dice l'Actor a Trini (*Una hora de felicitat*)?²⁰⁹ ¿De verdad, para tomar un ejemplo, casi nació en un escenario? El problema de muchos personajes es que son artistas y que actúan, como ya lo comentamos, en la vida cotidiana como en el escenario. Incluso puede reaccionar el receptor expresando recelo hacia la veracidad de los discursos. Es más o menos lo que pasa con Fuensanta, *Noche de blanco corsé*, que parece haber vivido tantas desgracias que el receptor empieza a dudar de la existencia de Paco Martínez López, sobre todo si añadimos a esta sucesión de desdichas la obsesión que tiene por creer

²⁰⁶ *Íbidem*, pág. 13.

²⁰⁷ *Recreo*, pág. 7.

²⁰⁸ *Cartones*, pág. 13 y 21.

²⁰⁹ *Una hora de felicitat*, pág. 13: «La meva mare - un gran caràcter - va tenir els dolors de part enmig d'un monòleg ple de laments i crits, que jo vaig ajudar-li a interpretar segons les més estrictes lleis de Stanislavski. La mare triga una estona en parir i va ser a temps de saludar. Vaig tenir paciència. La vanitat d'una actriu, per mare meva que fos, mai no m'hauria perdonat la privació d'un reconeixement públic. El món de Tespis és així. De manera que vaig esperar que saludés i, pocs minuts després, entre caixes, una característica - estupenda - i dues dametes joves camuflades de deesses gregues, ajudaren a parir la meva mare un futur camaleó.»

verle en todas partes cuando no hay absolutamente nadie. El efecto de sorpresa final con la muerte de nuestra protagonista es un choque, el resultado de un suspense escénico muy bien construido. También es lo que ocurre con *El darrer esclat*. Finalmente Nativitat no sabrá lo que fue la verdad del pasado de Pau:

NATIVITAT. [...] N'havia sentit dir tantes, de tu! [...] N'arribaven de notícies de tots colors, saps? Quina de totes aquelles històries va succeir, veritablement? Ningú no ho sabia. Avui n'he volgut coneixer la resposta.. Comprèn-ho. [...] Voldria saber si era cert que havies triomfat a "Las Vegas", o per contra, amenitzaves les vetllades d'un cabaret del barri xinès de Barcelona... Voldria saber si festejares amb una meuca de cabells oxigenats, o per contra, vares casar-te amb una milionària... Voldria saber...

«PABLITO DE LA CRUZ». (*Interrompent*) Tu sí que vares casar-te, oi?²¹⁰

Pau no contesta, sino que, al contrario, cambia de tema, dejando la fábula de su vida deliberadamente abierta a todas posibilidades.

Todas las obras, o casi, ocurren de noche. Generalmente, empiezan al atardecer: «*Llum de capvespre*» precisa *Recreo*;²¹¹ «*Cel de ciclorama amb llum de capvespre*» para *Carrer de l'oblit*²¹² que irá «oscurciendo paulatinamente. Ahora luce una luna llena.»;²¹³ «*Capvespre de Sant Joan.*» para 16.000 pesetas.²¹⁴ Otras obras empiezan cuando la noche ya llegó: «*Nit*» dice *La mort dins una baralla de naips*; son «*un quart d'onze*» al principio de *Tempesta de neu*; Trini (*Una hora de felicitat*) describe su aventura con el Actor como «*una nit màgica*»;²¹⁵ «*Noche negra*»²¹⁶ dice *Cartones*. La noche no sólo confiere un aire mágico e irreal a los eventos, sino que es el cómplice de los actos de pequeña criminalidad, pero también de las muertes (muertes de Sole, asesinatos del Valencià, de la Maru, de la Quatre-conys). Permite que salga a la luz de la luna lo que es invisible o indeseable a la luz del día. Los invisibles y marginados se hacen propietarios del espacio nocturno. Permite también el aislamiento de los personajes y es propicia a sus viajes en memoria. El ambiente de noche y oscuridad o la presencia de la Luna²¹⁷ nos llevan a hablar del simbolismo de la naturaleza y de su estrecho papel con la temporalidad.

²¹⁰ *El darrer esclat*, pág. 13.

²¹¹ *Recreo*, pág. 2.

²¹² *Carrer de l'oblit*, pág. 4.

²¹³ *Íbidem*, pág. 22.

²¹⁴ Pág. 23.

²¹⁵ *Una hora de felicitat*, pág. 18.

²¹⁶ *Cartones*, pág. 4.

²¹⁷ La utilización de la Luna como elemento mágico remite a García Lorca, «[...] así, a la pregunta de qué momento le satisface más en *Bodas de sangre*, Lorca contesta: "aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética"». Citado en

IV. A. 3. Interacciones entre naturaleza y temporalidad

Las acciones nocturnas de los personajes inducen la omnipresencia de la Luna. El astro se refleja en muchas obras de Manuel Veiga, permitiendo a la magia operar. Pero conlleva también, para los gitanos de las tramas, un carácter de mal ojo, o un medio para leer el futuro, como pasa con Doloritas y sus advertencias. La luna será favorable a la Sra. Dolores quien quiere comunicar con los espíritus: «*Mira que luna... Luna llena, redonda y blanca como una aspirina... No podíamos pedir una noche mejor...*»²¹⁸ Para Narcís (*Recreo*), la luna es el símbolo romántico que le protegerá mientras su encuentro con Violeta Ferucci. La luna va subiendo en *El cant de la Sirena*, y en el momento en el que el diluvio se prepara, la Sirena pronuncia estas palabras: «*L' hora de la lluna és sagrada...*»²¹⁹

Otro elemento de la naturaleza cuya presencia se repite en las obras: la tempestad. En *Tempesta de neu*, la implicación es clara y evidente, incluso la lleva el título. Allí, naturaleza y temporalidad están relacionadas. La naturaleza interviene en la temporalidad, encadenando unos recuerdos en forma de vuelta atrás y dos aceleraciones temporales, la primera vivida en el pasado y contada a través de una narración integrada al discurso de Pita, la segunda sugerida en parte por las didascalías, en parte por el discurso de Eulàlia:

(La paret del cafè s'ha convertit en un ciclorama blau que projecta una orgia de trons i llamps. La Pita, aterrada, s'apropa al rellotge del cafè i se'l mira. Tot d'una, intenta donar-li corda. El rellotge funciona. Ara, les manetes del rellotge marquen les onze. Sentim les onze campanades mentre La Pita comprova que el telèfon té línia. La tempesta del ciclorama desapareix i el cafè torna a ser com abans. Sotjadament, la porta del cafè s'obra. Campaneta. So exterior de tempesta. L'Eulàlia, vint anys més vella, és a l'obertura de la porta. La seva veu sona més madura i pausada) [...] (Sentim, llunyà, un tic-tac, tic-tac)²²⁰

Las dos aceleraciones están construidas en paralelo, con las mismas imágenes, los mismos sonidos, los mismos efectos en los cuerpos y en las mentes de cada una de las dos mujeres. Podemos compararlas, aunque una de ellas es subjetiva (Pita nos cuenta los eventos de la mañana) y la otra, una mezcla de un discurso subjetivo con

Sánchez Trigueros, Antonio. *Texto de tradición y espectáculo de vanguardia (a propósito del teatro de Federico García Lorca)*. En Chicharro, Antonio; Sánchez Trigueros, Antonio. *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*. Granada: Mirto Academia, 2005, pág. 27.

²¹⁸ Carrer de l'oblit, pág. 26.

²¹⁹ *El cant de la Sirena*, pág. 24.

²²⁰ *Tempesta de neu*, pág. 26.

unas imágenes objetivas. Este paralelismo permite hacer aceptar al receptor una posible realidad de los hechos, cuando se encuentra en un momento en el que pone en duda las palabras de Pita. También permite poner en igualdad las dos mujeres, cuyos destinos se vuelven idénticos: el mismo novio, el mismo miedo a enfrentarse a la realidad.

A la hora de introducir una ruptura temporal, Manuel Veiga recurre muy a menudo a la utilización de la naturaleza. Ya no sólo se trata de la tormenta cuya utilización en *Tempesta de neu* acabamos de ver, sino más bien de un abanico de las grandes fuerzas de la naturaleza que pueden encontrarse en el oeste de Europa.

En *Una hora de felicitat*, por ejemplo, las escenas de Trini con el Actor se ven introducidas por didascalías que hablan de los eventos meteorológicos, seguidos de una indicación de luces muy particular: «*Sentim un tro. Pluja i tempesta. Llum de la memòria*» y «*Trons, pluja i vent. Llum de record*». ²²¹ La misma interacción de la luz y de la naturaleza interviene en *16.000 pesetes* cuando Soledat entra en sus recuerdos: «*la llum del capvespre ha esdevingut una llum de record, que il·lumina amb tenuïtat sèpia el quart de pis. Un tro terrorífic retruny a la casa. Llamps.*»; «*Una llum irreal de somni color sèpia surt també del lavabo. [...] A través del balcó, veiem caure la neu.*»²²² En el momento en que Sole vuelve a la realidad, el trueno vuelve a aparecer, así como el cambio de luces: «*Un tro retruny a la casa. Llamps. [...] La llum sèpia del record s'esvaeix.*»; «*L'estufa de butà s'apaga gradualment al temps que la llum sèpia del record s'esvaeix. [...] La neu ha deixat de caure darrere els vidres del balcó.*»²²³

En *Cartones*, es el mar que ritma la temporalidad: las primerísimas indicaciones de la obra precisan: «*Noche negra. Rumor del mar*». Al final de cada escena, las indicaciones describen: «*Oscuro gradual. El mar se alborota*» y después, al principio de la escena siguiente, «*El rumor del mar se tranquiliza.*»²²⁴

Por fin, *El cant de la Sirena* acaba con el diluvio provocado por la Sirena, un diluvio que había anunciado: «*Escoltaràs el xim-xim de la pluja i la tempesta retronarà pels racons...*»²²⁵ Este diluvio traerá consigo el fin del teatro, el «suicidio» de La Lucumí, y la salida de los gitanos-espectadores. Es el final de una época. Este

²²¹ *Una hora de felicitat*, pág. 6 y 21.

²²² *16.000 pesetes*, pág. 29 y 52.

²²³ *Íbidem*, pág. 37.

²²⁴ *Cartones*, pág. 4.

²²⁵ *El cant de la Sirena*, pág. 24.

diluvio está descrito como una tara eterna: «*La tempesta provocada per Sirena no tindrà fi...*»²²⁶ Para acabar definitivamente con el teatro, el mar se asociará con la lluvia: «*Ara sentim, esmorteïda, a través de les parets, l'amenaça de la pluja i el mar.*»²²⁷ En *Jar*, la tormenta aparece no con un papel de destrucción, pero aún así su aspecto amenazante permanece para Manuel que medio se burla medio lo teme: «*¡Alarma grande! Cualquier diría que llega el fin del mundo. ¡Qué trajata!*»²²⁸

La naturaleza tendría entonces un papel decisivo no sólo en el paso del tiempo sino en la mente de los personajes. Es un papel bilateral. La naturaleza puede alterar el tiempo y el tiempo puede alterar la naturaleza. Pero el uno como el otro depende de la magia de los recuerdos y épocas presentadas. *Cartones* puede ser considerada como el ejemplo-tipo del trato de la temporalidad en Veiga. Posee por ejemplo, en su construcción misma, esta característica de Veiga de mezclar diferentes niveles de historia y de narración. La utilización del tiempo nos cuenta mucho sobre la vida de los personajes, y más, sobre la categoría de la obra misma. Finalmente, el tiempo determina el suspense de la obra y por la misma ocasión la presencia del receptor implícito.

IV. B. Memoria y cultura

Además del cuidado que concede a la documentación para los eventos que cuenta y a la elección de las épocas, de los personajes y a su historia familiar, Manuel Veiga, incluyendo en los discursos de sus personajes unas referencias de personajes históricos, refuerza su testimonio de la Historia del Siglo XX. A parte de Franco, que nunca cita explícitamente, y de otros personajes políticos que aborda como lo acabamos de ver, numerosas personas famosas pasean por sus obras.

Estas personalidades históricas son personas famosas y reales, actores de una época que nos es transmitida a través de imágenes estereotipadas, unas imágenes ahora fijadas para las generaciones que no tuvieron la suerte de conocerlas vivas. Se han vuelto en cierto modo personajes míticos. Generalmente son artistas, aunque

²²⁶ *Íbidem*, pág. 25.

²²⁷ *Íbidem*, pág. 25.

²²⁸ *Jar*, pág. 35.

también aparecen personalidades de la ciencia o de una cultura que hoy se considera como general en un sentido muy amplio.

IV. B. 2. Personalidades nacionales

Carmen Amaya Amaya es la referencia artístico-histórica más representada en la obra de Manuel Veiga. Hija de una bailaora y de un guitarrista gitanos, nació en 1913 en el barrio barcelonés del Somorrostro. Con cuatro años empezó a acompañar bailando la música de su padre, Francisco «El Chino», y participó con seis, a los espectáculos estrenados en Barcelona con motivo de la Exposición Universal de 1929. Con ocho años, hizo su debut en París y se consolidó rápidamente como una de las más famosas figuras del flamenco en el mundo entero (hizo giras por Argentina, Hollywood, México, etc.). Su técnica y su talento fueron inmortalizados en varias películas, la mayoría en Hollywood, pero el film más importante de todos es español: *Los Tarantos*, una versión gitana y barcelonesa de la historia de Romeo y Julieta. Dos familias, cada una de un barrio de barracas de Barcelona, se odian. La muchacha del Somorrostro y el muchacho de Montjuïc se quieren a pesar de todo y acabarán siendo asesinados por los partidarios del padre de ella. Carmen Amaya tiene aquí el papel de la madre del muchacho. Esta película es importante porque permitió enseñar a la bailaora dentro del ambiente en el que pasó los primeros años de su vida, pero también porque Carmen Amaya murió después del rodaje, antes del final de su montaje. Y, por fin, porque algunos meses más tarde, el Somorrostro fue destruido.

La obra *Jar* tiene como subtítulo *Carmen Amaya en el recuerdo*.²²⁹ Toda la obra es una oda a la bailaora. La acción se desarrolla en 1963 en el Somorrostro, justo después de la muerte de Carmen Amaya, pero antes de la destrucción del barrio. Manuel vuelve allí años después de haberlo abandonado. Representa lo opuesto a Carmen Amaya, en el sentido en que se fue del barrio para encontrar la fama y nunca volvió a los lugares de su infancia. Su agente es una *gachí* millonaria, de la que le suponen amante. Carmen Amaya, a pesar de su fama mundial, nunca olvidó sus orígenes y volvía a menudo al Somorrostro. Incluso fue ella quien bautizó la primera fuente del barrio de barracas, fuente que se puede apreciar en la película *Los*

²²⁹ A veces este subtítulo aparece bajo la fórmula: «*Carmen Amaya in memoriam*».

Tarantos. María le reprocha a Manuel la manera en la que cortó sus lazos con el Somorrostro y sus habitantes, pero sobre todo su ausencia en el funeral de Carmen, la heroína y protectora del barrio. Parece que la muerte de Carmen Amaya marcó el fin de una época y que sólo trajo la desolación: los gitanos empezaron a separarse del barrio, a dividirse, y el barrio fue en parte destruido menos de un año después. En su monólogo, María expone el contraste entre los dos personajes, y sobre todo homenajea a Carmen Amaya:

Cuando la muerte de Carmen *pereló* de velos de luto nuestro barrio, todos creímos que volveríamos a ver a Manuel. Pero no vino. [...] «La Amaya», descansé en paz, se había portado con él como *naide*. Ella fue quien primero creyó en su arte. [...] Carmen Amaya, el Señor la tenga en su gloria, fue una gitana de ley. Recorrió el mundo, de punta en punta, con la familia acuestas: «El Chino», Diego, Micaela, Paquito, Leo... Y, a pesar de viajar por cincuenta continentes, ella jamás se olvidó del Somorrostro. Siempre tuvimos noticias suyas, y si no, el «tam-tam» de los *calós* se expandía: se corría la voz... El boca-boca, disfrazado de paloma mensajera, nos traía nuevas: «dicen que han echado a Carmen de un hotel de postín por asar sardinas en la habitación» [...] «pero, ¿sabéis que un presidente del extranjero le ha regalado a Carmen una chaquetilla bordada en diamantes?» [...] Nunca llegamos a ver la famosa chaquetilla porque, al volver a España, Carmen la rompió a cachos y la convirtió en pulseras y collares que repartió entre su familia. Ella era así. Tenía un agujero como una llaga en cada mano. (*Pausa*.) El suyo fue en un entierro muy bonito [...] Cientos de gitanos asistimos al entierro. Lloramos hasta partirnos. También los *payos* del pueblo le guardaron luto: los comercios no abrieron y las escuelas cerraron sus pupitres. Los *chinorrés* decían a gritos: «¡Ha muerto la gitana, ha muerto la gitana!». Era aquella su manera de proclamar la pena. El Somorrostro entero fue a darle su último adiós. Pero Manuel Jiménez no vino.²³⁰

Manuel se defiende de su ausencia en el funeral y también homenajea a la bailaora, alabando su arte y ofreciendo al receptor un retrato físico además del artístico. Su discurso tiene lugar de testimonio documental:

Solo el recuerdo de Carmen, que en paz descansé, permanece nuevo. Ella me ha traído hasta aquí. No pude asistir a su entierro. Hoy he venido para *chocoronar* mi falta. ¿No pude asistir...? Aquel día nefasto, ¿qué hacía yo encerrado en una jaula de luz? [...] Pero yo a Carmen no me la he arrancado nunca del alma. La llevo conmigo grabada en la memoria. (*Cerrando los ojos*.) Si cierro mis *sacais* parece que aún puedo verla bailar por *alegrías*. [...] Flaca y *chinorrilla*... Un perfil de bronce revoloteado de vientos morenos... Una lumbre inmensa encarnada en un cuerpo *caló* que cabía por el ojo de la aguja... Siempre ensimismada en el ensueño mágico de su baile, arrebolada en un lamento de sangre gitana. En todos los días de mi vida no he conocido a otra artista con esa fuerza, ese arrebato, ese misterio... ¡Cómo bailaba «La Amaya», cómo bailaba! Allá donde ponía el pie nacía un

²³⁰ *Jar*, pág. 31-33.

duende. ¡Qué arte![...] El Señor tenga en la gloria aquella candela, aquel embrujo...²³¹

Manuel también habla de la enfermedad de Carmen Amaya, una grave infección renal que la mató poco a poco. Bailar empeoraba su estado de salud, pero siguió hasta morir: «*Sabíamos que Carmen, taconeo a taconeo, se desangraba en vida.*».²³² Presentando a Carmen Amaya, los personajes hablan evidentemente también de su familia, de su padre Paco «El Chino», de su madre Micaela, y de sus fieles acompañantes en sus giras: Diego, Paquito y Leo.

En *16.000 pesetas*, Carmen Amaya es la que permite a Fina (técticamente a Dolors) ganar el dinero del concurso: las cuestiones del *Carrusel de las Estrellas* conciernen la vida de Carmen en el Somorrostro:

VEU LOCUTORA: [...] ¿En qué barrio chabolista cercano a la Barceloneta nació Carmen Amaya?

FINA: Somorrostro

VEU LOCUTORA: Correcto. Nombre de los padres de la artista. [...]

DOLORS: [...] Paco i Mikaela.

FINA: Paco i Mikaela.

VEU LOCUTORA: Bien, señorita Josefina, correcto. Y ya para finalizar: última y difícil pregunta... ¿Número de la barraca del Somorrostro en el que vivió la artista gitana?... [...]

DOLORS, *somrient, orgullosa*: Quatre-cents setanta-cinc.

FINA: Quatre-cents... Cuatrocientos setenta y cinco.

VEU LOCUTORA: ¡Tieeeeempo! ¡Increíble, la repuesta ha sido correcta! ¡La señora Josefina Jiménez, en el último segundo, ha ganado, ha conseguido erigirse como la ganadora de nuestro programa “Carrusel de Estrellas”! ¡Un succulente premio en metálico acumulado a lo largo del año, una cantidad económica importante que...!²³³

Al permitir a su personaje salir de la miseria gracias a «La Amaya», Manuel Veiga rinde un homenaje indirecto a la famosa generosidad de la bailaora.

Las personalidades españolas presentes en los discursos de los personajes relevan en mayoría del mundo del espectáculo, con más precisiones del espectáculo de café-concert tal y como existía en los teatros del Paral·lel de los años 1920 o de los espectáculos de flamenco de los años 1950. Pero, como ya lo vimos, algunas referencias políticas intervienen también: Franco, el rey Juan Carlos I, etc. Y de la misma manera aparecen otras figuras de la lucha contra el franquismo en *Tempesta de neu*. Se trata de Santiago Carrillo, Dolores Ibárruri Gómez «La Pasionaria» y

²³¹ *Íbidem*, pág. 52-54.

²³² *Íbidem*, pág. 54.

²³³ *16.000 pesetas*, pág. 66-67.

Josep Tarradellas i Joan. Los dos primeros son unos comunistas que tuvieron un gran papel en España desde la Segunda República hasta la Transición. Santiago Carrillo fue Secretario General del Partido Comunista de 1960 a 1982. Dolores Ibárruri Gómez (1895-1989), de origen vasco, se instaló a su llegada en Barcelona en el Somorrostro y se hizo miembro del PCE del barrio de barracas. Josep Tarradellas (1899-1988) fue presidente del Gobierno de la Generalitat de Catalunya exiliado en Francia hasta 1980. Fue presidente durante veintiséis años en totalidad. Estas tres personalidades políticas tuvieron que exiliarse durante la dictadura.

En *El cant de la Sirena* hallamos cuatro referencias a autores. Se cita a Alejandro Casona cuando La Lucumí cuenta cómo La Sirena la incitó a venir a Barcelona: «*En aquells temps, jo pensava que ella faria una gran carrera de musa perquè tot just acabava d'inspirar Alejandro Casona per escriure La Sirena Varada...*». ²³⁴ La alusión a los cambios de la ciudad de Barcelona y a la pérdida de la avenida de los teatros de variedades hace que La Lucumí remite a Sebastià Gasch (1897-1980) y Josep Maria de Sagarra (1894-1961): «*La ciutat de Sebastià Gasch i de Sagarra ha esdevingut una postal color sèpia que els turistes rics compren en un quiosc de la Rambla.*» ²³⁵ Estos hombres eran grandes defensores del arte del Paral·lel y de las artes consideradas durante mucho tiempo como menores del arte dramático (circo, variedades, revista, etc.).

Manuel Veiga es un admirador incondicional Federico García Lorca (1898-1936). Le dedica *Carrer de l'oblit*: «*Al «teatro de almas» de Federico G^a. Lorca que me inspiró...*» y le rinde homenaje a través del montaje de textos *Lorca y las sombras*, basado en el *Teatro de juventud*. En *El cant de la Sirena*, le consagra varias páginas para defender el interés de García Lorca hacia el flamenco y las coplas. Lo presenta a través de La Lucumí como «*El poeta del Romancero Gitano, el seu Romancero...*», lo a que responde La Gitana: «*¡El nostre poeta!*». Su imagen más extendida se refleja en las palabras de La Gitana: «*Jo només vaig vore'l una volta. En els seu monyo planxat, els seu tratje blanc, la pajarita...*» ²³⁶ La Lucumí le conoció personalmente en su primera noche en el Edèn:

²³⁴ *El cant de la Sirena*, pág. 9.

²³⁵ *Íbidem*, pág. 8.

²³⁶ *Íbidem*, misma página. Respetamos la ortografía original.

Tan bon punt vaig arribar-hi, jo que el veig entrar... Aquesta cara em sona, vaig dir-me... I de seguida vaig lligar caps perquè en aquells temps actuava aquí *La Argentinita*... ¡No m'ho puc creure! ¡Es Federico! ¡Federico García Lorca!... [...] (Una guitarra flamenca toca el "Zorongo gitano" de Federico García Lorca [...]) [...] *La Argentinita* ballava [...] quan *Federico* va arribar envoltat d'aire del Sud, perfumat de gessamí i tarongina... Totes ens delíem per treballar amb ell... [...] *Federico* picava de mans. Tot d'una, [...] m'assenyalà... [...] I de mica en mica, amb senzillesa, va traduir les meves petjades de tinta negra damunt un full de paper blanc... De mica en mica, crearem aquests versos...²³⁷

Manuel Veiga integra a su historia una anécdota para explicar la creación del poema-son *Son de negros en Cuba* de Federico García Lorca. La Lucumí recita el poema a continuación de la explicación de su encuentro con el autor:

"Cuando llegue la luna llena,
iré a Santiago de Cuba.
Iré a Santiago
en un coche de aguas negras.
Iré a Santiago.
Cantarán los techos de palmera.
Iré a Santiago.
Cuando la palma quiere ser cigüeña
iré a Santiago.
Y cuando quiere ser medusa el plátano
iré a Santiago.
Con la rubia cabeza de Fonseca
iré a Santiago.
Y con el rosal de Romeo y Julieta
iré a Santiago.
Mar de papel y plata de monedas.
¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!..."

La introducción de la referencia a García Lorca permite una comparación entre variedades y music-hall. Porque La Gitana, como lo precisa ella misma, hace music-hall:

(Música alegre de piano. La Gitana canta i balla [...])

Gitana (Tot cantant): Jo tinc un jardí en ma casa
que abans era tan florit,
però ara no tinc qui me'l regue
i és per açò que està pansit.

No s'espanten si els convide
a vindre a *currelar*
perquè com el tinc xicotet
poca cosa heu de regar

I en gitar-me i en desvetllar-me,
òmplic d'aigua la regadora i
en les faldes arremangades
jo vaig regant-me el jardí a tothora.

²³⁷ *Íbidem*, pág. 10-13.

Deixe anar gotetes
sobre els meus rosers,
però molt de compte
en els mitjonets.

I em fa tanta ràbia
haver de regar
perquè en acabar mullà
la roba m'he de canviar, ¡Ai!

(La música calla. La llum de music-hall desapareix. La Gitana llença una flor a La Lucumí, que pica de mans al temps que es posa la flor als cabells).²³⁸

Conchita Piquer,²³⁹ considerada como la reina de los cuplés, fue muy famosa en los años 1920 y hasta los años 1960. Se supone que Carmen de Lirio y Lita Claver «La Maña», dos artistas gitanas, fueron amigas íntimas de Doloritas de *Cartones*.²⁴⁰ Incluso hubieran montado un espectáculo las tres juntas, al cual hubiera asistido otra gran artista gitana: Lola Flores.²⁴¹ Lo que está seguro es que estas mujeres existieron. Lola Flores incluso cantaba a veces en dúo con Manolo Caracol, citado en *Jar*.²⁴² Su canción *Niña de fuego*, de la cual habla en *Jar*, es un homenaje a Carmen Amaya.²⁴³ La Pastora²⁴⁴ inspiró una ópera gitana, o es lo que nos cuenta Manuel Veiga. Lo que es cierto, es que cantaba en los cabarets de Barcelona. Sebastià Gasch habla de ella en *Barcelona de nit. El món de l'espectacle*. La lista de los artistas del Paral·lel no cesa aquí, aunque las personalidades de las que hablemos ahora son las más recurrentes, Veiga también cita a: El Chato, Peret, los Chocolate Coffies, Mary Mistral, La Chelito, Antoñito El Camborio, La

²³⁸ *Íbidem*, pág. 13-14. Es interesante apuntar que Doloritas, en *Cartones*, canta esta misma canción, *Vals de la regadera* (Antoni Paso y Vicente Lleó) en su versión original castellana, pág. 16:
Tengo un jardín en mi casa
que es la mar de rebonito,
no tengo quien me lo riegue
y lo tengo muy sequito..." (Ríe)

²³⁹ Por ejemplo: *Cartones*, pág. 22: «Busqué a mi «Capitán» en todos los puertos, como en la canción de la Piquer.»

²⁴⁰ *Cartones* pág. 16: «En mis buenos tiempos, Lita Claver "La Maña", Carmen de Lirio y yo, como hermanas».

²⁴¹ *Cartones* pág. 24: «Pues todavía no le he contado el triunfo glorioso que tuve la noche en que actué con "La Maña" y Carmen de Lirio... [...] Entre el público, puesta en pie, rompiéndose las manos, la mismísima Lola Flores.». *Carrer de l'oblit* pág. 18: «Servidora es más de Lola Flores.».

²⁴² *Jar* pág. 24: «Nunca has jibelaos como Manolo Caracol.».

²⁴³ *Íbidem*, pág. 54: «Y en esto va «La Niña de fuego», Lola, faraona soberana de arte impar, y como la persona que tiene que penar algo de mucha importancia, de golpe nos dice [...].».

²⁴⁴ *El cant de la Sirena*, pág. 10: «Me l'estimava la Pastora! Va ser ella la darrera musa íntegra que trepitjà L'Edèn.».

Argentinita, etc.,²⁴⁵ y a las musas La Violeta, La Cachavera, La Zarina, La Zarzamora, sin olvidar a La Sirena.

Antonio Machín y las Hermanas Benítez²⁴⁶ son de una época un poco más cercana, de los años 1950-60 para ser más precisos, pero también son cantantes. Pita lee sus nombres en la juke-box del café, sorprendida de encontrar canciones tan viejas (tienen veinte años o más para ella.)

Se menciona a Margarida Xirgu (1888-1969) en *Carrer de l'oblit* a través de la crítica de Beatriu sobre la nueva obra de Rosita. Beatriu utiliza Margarida Xirgu como referencia, medio comparativo por lo que es de la manera de actuar de Rosita. La Xirgu, gran actriz trágica, era de la generación de la declamación:

ROSITA: Rosita Robin [...] mai no havia trepitjat un escenari. I això es nota... Histèrica fins a dir prou, confon el ritme amb la velocitat... Sigui com sigui, el fet és que articula sons inintel·ligibles. Sí, aquesta dona parla estrany... La Xirgu, al costat seu, seria coronada reina de la quotidianitat...

SRA. DOLORES: ¿Quién es esa Xirgu, hija?
ROSITA: Yo qué sé, madre, alguna antigua...²⁴⁷

Se hace una alusión a La Monyos,²⁴⁸ mujer que existió y al mismo tiempo forma parte de la leyenda de Barcelona, una mujer que se volvió loca al morir su única hija y que durante décadas deambuló por las calles de Barcelona cantando y vestida de manera extravagante. Todos la conocían y su fama está al origen de la expresión «ser més famós que la Monyos».

Para acabar, una última «personalidad», otro emblema de Barcelona aparece con Copito de Nieve, el gorila albino del Zoo de Barcelona. Soledat (*16.000 pesetas*) menciona a Copito de Nieve cuando Fina demuestra una reticencia racista hacia el Somorrostro y sus habitantes gitanos:

Veig que ara els teus valors morals estan classificats per llistes. Allà un gitano, és d'una altra raça i de color fosc: por. [...] Aquí, Copito de Nieve, blanc i amb els ulls blaus: amic.²⁴⁹

²⁴⁵ Todos estos nombres aparecen principalmente en *El cant de la Sirena* y / o *Cartones*. La Chelito al igual que La Lucumí era cubana.

²⁴⁶ *Tormenta de nieve*, pág. 9. Otra alusión a Antonio Machín se releva en *Trayecto final*: «DOLORES (baja el tono de voz): Es negro.

SOLEDAD: También los quiere Dios. Ya lo dijo Machín.»

²⁴⁷ *Carrer de l'oblit*, pág. 20.

²⁴⁸ *El cant de la Sirena*, pág. 8.

²⁴⁹ *16.000 pesetas*, pág. 34.

IV. B. 3. Personalidades internacionales

Las personas reales y famosas internacionalmente reconocidas que inserta Veiga en los discursos de sus personajes son personas de la cultura general del siglo XX, generalmente de la música o del cine. Por lo que se refiere a la música, Pita y Eulàlia nos hablan de los grandes de los años 1960, los que ya eran famosos cuando eran jóvenes y que siguen siéndolo dos decenios después: The Beatles y Elvis Presley. Manuel Veiga insiste en el lado eterno de los Beatles: cuando Eulàlia se entera de la verdad sobre su retraso temporal, enciende la radio del café, y durante un tiempo, no se puede hacer una idea precisa de la época en la que se emite el programa. Las didascalías dicen: «*L'Eulàlia engega la ràdio. Música intemporal. Canvia el dial. Potser sonen els Beatles.*»²⁵⁰

Los Beatles, por la atracción y la excepción que representaba el concierto que dieron el 3 de julio de 1965 en Barcelona, sirven también para remarcar la oposición social de las dos mujeres así como para demostrar que al final no sienten amistad la una para la otra, sino compasión en un caso y envidia en el otro.

El passat juliol, *xalava* per baixar a Barcelona a veure el concert dels Beatles. Però, és clar, la feina és la feina i jo havia de ser darrera aquest taulell. Ni tan sols per una nit no vaig poder fer festa. Tampoc no tenia estalviades 75 pessetes que costava una entrada barata, de manera que... Tu en canvi en vas pagar 450, de pessetes. Tu vas ser-hi *fent gral·la* a primera fila. Aquella nit, mentre tu eres a la Monumental de Barcelona, jo m'havia de conformar a sentir «Twist and shout» en aquesta màquina de discs. El matí següent [...] El tema de conversa, evidentment, va ser el concert. «Que si l'ambient era molt «in», que si hi havia més grisos fora que públic dins...». I tot d'una, des de la teua superioritat, vares deixar anar: «I pobreta, l'Eulàlia, que no hi va poder venir!» T'hauria escanyat, t'hauria matat.²⁵¹

Elvis Presley sirve a apoyar al desinterés de Pita hacia la política. El cantante murió cuando la democracia volvía en España, pero Pita, de los dos eventos, decide recordar la muerte de Elvis Presley: «*A la meva pel·lícula no hi sortia gairebé res de tot això. La mort de l'Elvis Presley sí, pobret dia 16 d'agost de l'any 1977, me'n recordo perfectament...*»²⁵²

²⁵⁰ *Tempesta de neu*, pág. 18

²⁵¹ *Íbidem*, pág. 24.

²⁵² *Íbidem*, pág. 18.

Las referencias a actores internacionales abarcan un período más amplio, desde los años 1940 hasta los 1970. Para sus referencias, Veiga toca otro tema social, el fuerte interés de los españoles hacia la vida rosa de las estrellas. Se citan a Ava Gardner, Zsa Zsa Gabor, Gregory Peck, Brigitte Bardot. El glamour de una época se ve destruido por las reflexiones realistas de Nativitat:

CARMELA. Aquesta setmana ve allò de l'Ava Gardner. [...] Diu que està tan malalta!

AURORA. Sembla que encara la veig, passejant per aquesta platja, de bracet amb el Mario Cabré. Quins temps aquells...! Era l'any 1950 [...] Tots els homes es desfeien en veure-la. [...] es feia amb tothom.²⁵³

CARMELA. Que me'n diu d'allò de l'Ava Gardner? [...] Diuen que està tan malalta, la pobra!

NATIVITAT. No m'estranya. L'any 1950, que encara no tenia trenta anys, ja es bevia el conyac com si fos aigua

CARMELA. Què vol que li digui? Potser sí, potser no. La gent xerra per xerrar, també.

NATIVITAT. En bevia tot el dia de conyac... Ja pots pujar-hi de peus, nena. En bevia, de conyac.

CARMELA. En diuen tant d'ella...

NATIVITAT. Encara conservo en el meu cap la imatge d'aquella Ava Gardner enfilada a la barra del bar «Can Biel». Sí, no posis aquesta cara. Li agradava el mam. No en tenia mai prou.²⁵⁴

Ava Gardner (1922-1990) se enamoró de España y vivió varios años en este país. Mario Cabré fue uno de los amantes que tuvo mientras su estancia en España. Zsa Zsa Gabor (1917-) también venía al pueblito en los años 1950, pero la gente no le otorgaba el mismo interés que a Ava Gardner, por su vulgaridad: «*I no com la Zsa Zsa... Es veu que era d'allò més, aquella. [...] com «La Gardner», cap ni una!*»²⁵⁵

El nombre de Gregory Peck aparece en *La mort dins una baralla de naips* donde Lola, al igual que Carmela con Ava Gardner, la alaba, principalmente por lo que concierne a su físico:

En la primera cadena echaban uno de esos *flims* de aventuras. Gregory Peck era el protagonista. ¡Ay, ese hombre me quita el sentío! Es una pena que tipos así sólo aparezcan en las películas. En la calle yo no los veo. Y mira que me fijo...²⁵⁶

Acabemos con *Carrer de l'oblit*, donde Manuel Veiga integra las películas de Brigitte Bardot a la lista de películas que se proyectan en el Cielo.

²⁵³ *El darrer esclat*, pág. 2-3.

²⁵⁴ *Íbidem*, pág. 7.

²⁵⁵ *Íbidem*, pág. 3.

²⁵⁶ *La mort dins una baralla de naips*, pág. 20.

Claro. Esta semana ponían “Y Dios creó a la mujer” con Brigitte Bardot. Pero yo no la he visto. La Brigitte esa nunca me gustó. [...] A tu padre sí le gusta la Brigitte. De que fue lunes no sale del cine.²⁵⁷

Sin embargo, a parte de estas personalidades de las artes y de la cultura, encontramos un gran evento histórico social del siglo XX con la anécdota de los primeros hombres en haber pisado la Luna: «*Pues el 21 de julio del 69 [...] Neil Armstrong, comandante de la misión Apolo XI se convierte en el primer ser humano que pisa la luna...»*²⁵⁸

Y por fin, Manuel Veiga, en su constante *mise en abyme* del teatro que reproduce en sus obras, cita a Stanislavski, Pirandello y Molière (y aprovecha la ocasión para introducir a la corte de Lluís XIV).

L’Actor de *Una hora de felicitat* cuenta que el teatro es una vocación familiar tradicional: «*La meva mare –un gran caràcter– va tenir els dolors de part enmig d’un monòleg ple de laments i crits, que jo vaig ajudar-li a interpretar segons les més estrictes lleis de Stanislavski.*»²⁵⁹

Pirandello, ya lo vimos, sirve de referencia, al igual que Margarita Xirgu, a Pilar (*Aluminosi*) para la crítica de «*Sis personatges a la recerca d’identitat*», evidente homenaje a *Sis personatges en cerca d’autor*.²⁶⁰

Se supone que la compañera invisible de La Lucumí, Madame Malraux, vivió en la época de Louis XIV. Hubiera sido una de las musas de Molière, quien le hubiera dado su nombre: «*Madame Malraux. És la velleta guenya amb cara de dona sàvia. Parlava mil idiomes. Ella va inspirar les obres de Molière. Ell la va batejar. Madame va conèixer París i la cort de Lluís XIV.*»²⁶¹

²⁵⁷ *Carrer de l’oblit*, pág. 18.

²⁵⁸ *Cartones*, pág. 8.

²⁵⁹ *Una hora de felicitat*, pág. 12-13.

²⁶⁰ *Aluminosi*, pág. 15. Recordemos que en la versión *Carrer de l’oblit*, Beatriu ya escribe una crítica de Rosita en una obra supuestamente escrita por Pirandello, pág. 19-20: «*“Pi... ran... dello... va fer curt... La nit de l'estrena... d'una obreta... titula... da... “Extrarradi”... [...] obreta titula... da... “Extrarradi”... sis personatges cerca...ven director... diàlegs... intel...ligents... i una espurna... de... talent actoral... Qui va tenir... la desafortuna... da... idea... de contrac... tar... una decadent... starlette... dels anys 70... per a fer el paper protagonista? Rosita Robin...”*»

²⁶¹ *El cant de la Sirena*, pág. 7.

IV. B. 4. Canciones

El homenaje a una cultura occidental y sobre todo a un país en una etapa histórica como la del siglo XX se traduce también por la utilización y transmisión de canciones populares y poemas, tal y como ya aludimos con García Lorca por ejemplo con *Son de negros en Cuba*. Toda la obra de Manuel Veiga integra títulos, estrofas de canciones y poemas o incluso las canciones en su integridad.

Empecemos con la primera obra, *El darrer esclat*. En la representación del circo se menciona cantada por Pablito de la Cruz, Joan Pau, el tema musical *Soy lo prohibido*, canción de Roberto Cantoral.²⁶² Joan Pau es el ex-novio de Nativitat, el que se fue con el circo, el con quien ella sueña con huir. En esto él representa lo prohibido, el peligro en la vida bien ordenada de Nati. También parece que siempre fue lo prohibido en el sentido mismo de la canción. El hombre que ella nunca olvidó, incluso en los brazos de su marido, aunque no fuera infeliz con él: «*Porque en tu falsa intimidad, / en cada abrazo que le das / sueñas conmigo.*» dice la canción y «*Feia molt de temps que t'esperava... [...] Vaig fer sort amb aquell matrimoni, saps? Era un bon amic, aquell Enric*». ²⁶³ Y sobre todo, a la hora de la verdad, cuando todos creen que Nati marchó con el circo renegando a su familia, a la «honestidad» de su vida de viuda, podemos creer que renuncia a esta última posibilidad de cumplir con sus sueños, en parte por sus hijas, en parte por los comentarios que hubieran corrido por el pueblo, pero en todo caso recordando los últimos versos del bolero: «*soy ese amor que negarás / para salvar tu dignidad, / soy lo prohibido.*» Otra canción popular está mencionada, el bolero *Reloj*.²⁶⁴ *Reloj* remite a la noche de despedida de Joan Pau y Nati cuando éste tuvo que realizar el

²⁶² *El darrer esclat*, escena 2. Se menciona el título «*Soy lo prohibido*». Reproducimos aquí la letra de este bolero: Soy ese vicio de tu piel / que ya no puedes desprender, / soy lo prohibido. // Soy esa fiebre de tu ser / que te domina sin querer, / soy lo prohibido. // Soy esa noche de placer, / la de la entrega sin papel, / soy tu castigo. // Porque en tu falsa intimidad, / en cada abrazo que le das / sueñas conmigo. // Soy el pecado que te dio / nueva ilusión en el amor, / soy lo prohibido. // Soy la aventura que llegó / para ayudarte a continuar / en tu camino. // Soy ese beso que se da / sin que se pueda comentar, / soy ese nombre que jamás / fuera de aquí pronunciarás, / soy ese amor que negarás / para salvar tu dignidad, / soy lo prohibido.

²⁶³ *Ibidem*, pág. 13.

²⁶⁴ *Ibidem*, escena 7. «*Sonen les primeres notes del coneget tema musical: Reloj.*». Reproducimos aquí la letra, del mismo Roberto Cantoral: «*Reloj / no marques las horas, / porque voy a enloquecer. / Ella se irá para siempre, / cuando amanezca otra vez / nomás nos queda esta noche / para vivir nuestro amor / y tu tic tac me recuerda / mi irremediable dolor. // Reloj detén tu camino / porque mi vida se apaga / Ella es la estrella que alumbría / mi ser, yo sin su amor no soy nada. // Detén el tiempo en tus manos / haz esta noche perpetua / para que nunca se vaya de mí / para que nunca amanezca. // Reloj detén tu camino / porque mi vida se apaga / Ella es la estrella que alumbría / mi ser, yo sin su amor no soy nada. // Detén el tiempo en tus manos / haz esta noche perpetua / para que nunca se vaya de mí / para que nunca amanezca.*»

servicio militar, razón por la cual originalmente se iba del pueblo, aunque al poco tiempo se incorporó al circo y desapareció durante sesenta años. Irónicamente, él canta esta canción como si fuera él que hubiera sido abandonado cuando al contrario fue él quien abandonó a su novia.

En *Jar*, cuando Manuel recuerda cuando jugaba con María a actuar, canta una estrofa de *La canción del olé* de Rafael de León y Manuel Quiroga:²⁶⁵

MANUEL.– (subido a la escalera como si de un escenario se tratara, canturrea):
«Cuando un mocito no puede
Su pena cantar,
Suelta dos ¡olés! Y queda
La niña «enterá».
Y unos ojitos de almendra
Le responden: ¡olé ya!
El ¡olé! Es una pa...»
(deja de cantar.)²⁶⁶

Esta canción con aires gitanos se adapta muy bien a la situación de juego y también al carácter impetuoso y dinámico de Manuel.

La dedicatoria de *Tempesta de neu* va dirigida dos épocas que tuvieron mucha influencia en la cultura actual. Aparecen en esta dedicatoria varias alusiones musicales. *La Yenka*, canción del verano del 1965 cantada por Johnny y Charley, el *Madison*, típico baile de los sesenta, *Quando, Quando, Quando*, famosa canción creada por Alberto Testa y Tony Renis, además de nombres de artistas como Presley, Machín, el Dúo Dinámico, los Beatles. Los Beatles, ya lo vimos, son una referencia atemporal en la misma obra, perdiendo a Eulàlia que no puede identificar la época en la que está y la referencia a la canción *Twist and shout*, la preferida de Eulàlia, remite otra vez a la diferencia socio-económica de las dos muchachas.

En *Una hora de felicitat* el actor se refiere a *Parole, Parole*,²⁶⁷ canción de origen italiano escrita por Gianni Ferrio, Leo Chiosso y Giancarlo Del Re que pone en

²⁶⁵ Letra de *La canción del olé*: «Donde hay un sabio que explique / Lo que quiere decir ole / Si el ole es como un repique / De palillos Españoles / Cuando un mocito / No sabe su pena cantar / Suelta dos olés / Y queda la niña enterá / Y unos ojitos de Almendra / Le responden ole ya. // El ole es una palabra ¡ole! / Que no tiene explicación / El ole es como una rosa ¡ole! / Que sale del corazón / El ole primitivo mío / Yo no lo quiero entender / Pero quiero que me digan / Ole con ole y olé / Señor farolero que enciendes el gas / Dígame usted un ole por caridad / Por caridad. ole, ole, ole / Ay ole con ole y olé y ola. // Cuando reluce el torero / Con un quite por faroles / Mis ojos le dicen / Te quiero / Y mis labios dicen olé / Cuando una noche de luna / Yo siento de entrar / Por mi ventana los ayes de una soleá / Yo lo recibo entre sueños con un ole y ole ya // El ole es una palabra ¡ole! / Que no tiene explicación / El ole es como una rosa ¡ole! / Que sale del corazón / El ole primitivo mío / Yo no lo quiero entender / Pero quiero que me digan / Ole con ole y olé / Señor farolero que enciendes el gas / Dígame usted un ole por caridad / Por caridad. ole, ole, ole / Ay ole con ole y olé y ola.»

²⁶⁶ *Jar*, pág. 23

valor los discursos falsos y engañosos que se utilizan a la hora de seducir. Con esta referencia, el Actor, contratado por Mertxè, admite que lo que está haciendo es de cierto modo actuar, cumplir con un contrato, y en ningún caso se puede ver como algo real.

ACTOR: És una tragèdia el que he triat per acomiadarme. A la vida i a l'escena no sempre he estat el que he desitjat, per què negar-ho? M'he limitat a interpretar els papers que m'han donat. Bons o dolents, els personatges em condemnaven a matar. Però mai no vaig poder morir dalt d'un escenari. I ves per on, avui... Sí, ja sé que la glòria només dura un instant, però jo vull vèncer l'oblit amb una mort digna, una mort de teatre... (*Una llum blanca i freda il·lumina L'Actor. La Trini resta en penombra*) Ara, en aquesta hora endolada del darrer teló, quan tinc davant meu una profunda obscuritat sento que ells són a prop, asseguts... No els veig, però sé que jugant els puc portar allà on jo vulgui... Ah, un no sé què em trasbalsa! La meva ombra navega. Ai las, s'acaba el meu calendari! I les paraules també s'acaben... "Paraules, paraules, paraules..." Què són aquests planys ridículs? Mentida, tot mentida. Què puc fer sinó fingir? Què puc fer amb una vida i una mort que no són meves? No sóc més que una aparença, un prèstec entre els vius, una pantomima plena de sentiments postissons, un dibuix, un fantotxe en un carnaval continu, una puta d'exhibició, una memòria plena de frases d'altri.²⁶⁸

L'Amic de *Recreo* transforma una canción de preescolar para adaptar a la situación onírica de lo que vive Narcís. La versión original: «*El patio de mi casa es particular: / cuando llueve se moja, como los demás. / Agáchate y vuélvete a*

²⁶⁷ Una hora de felicitat, pág. 23. El texto «*Paraules, paraules*» pronunciado por l'Actor remite a Hamlet, de Shakespeare (II, 7). Sin embargo, por sus temas parecidos lo comparamos con la canción *Parole, parole*. «Hablado: Cara, cosa mi succede stasera, ti guardo ed è come la prima volta / Cantado: Che cosa sei, che cosa sei, che cosa sei / Hablado: Non vorrei parlare / Cantado: Cosa sei / Hablado: Ma tu sei la frase d'amore cominciata e mai finita / Cantado: Non cambi mai, non cambi mai, non cambi mai / Hablado: Tu sei il mio ieri, il mio oggi / Cantado: Proprio mai / Hablado: È il mio sempre, inquietudine / Cantado: Adesso ormai ci puoi provare / chiamami tormento dai, già che ci sei / Hablado: Tu sei come il vento che porta i violini e le rose / Cantado: Caramelle non ne voglio più / Hablado: Certe volte non ti capisco / Cantado: Le rose e violini / questa sera raccontali a un'altra, / violini e rose li posso sentire / quando la cosa mi va se mi va, / quando è il momento / e dopo si vedrà / Hablado: Una parola ancora / Cantado: Parole, parole, parole / Hablado: Ascoltami / Cantado: Parole, parole, parole / Hablado: Ti prego / Cantado: Parole, parole, parole / Hablado: Io ti giuro / Cantado: Parole, parole, parole, parole parole soltanto parole, parole tra noi / Hablado: Ecco il mio destino, parlarti, parlarti come la prima volta / Cantado: Che cosa sei, che cosa sei, che cosa sei, / Hablado: No, non dire nulla, c'è la notte che parla / Cantado: Cosa sei / Hablado: La romantica notte / Cantado: Non cambi mai, non cambi mai, non cambi mai / Hablado: Tu sei il mio sogno proibito / Cantado: Proprio mai / Hablado: È vero, speranza / Cantado: Nessuno più ti può fermare / chiamami passione dai, hai visto mai / Hablado: Si spegne nei tuoi occhi la luna e si accendono i grilli / Cantado: Caramelle non ne voglio più / Hablado: Se tu non ci fossi bisognerebbe inventarti / Cantado: La luna ed i grilli / normalmente mi tengono sveglia / mentre io voglio dormire e sognare / l'uomo che a volte c'è in te quando c'è / che parla meno / ma può piacere a me / Hablado: Una parola ancora / Cantado: Parole, parole, parole / Hablado: Ascoltami / Cantado: Parole, parole, parole / Hablado: Ti prego / Cantado: Parole, parole, parole / Hablado: Io ti giuro / Cantado: Parole, parole, parole / Hablado: Che cosa sei / Cantado: Parole, parole, parole / Hablado: Che cosa sei / Cantado: Parole, parole, parole / Hablado: Che cosa sei / Cantado: Parole, parole, parole, parole parole soltanto parole, parole tra noi».

²⁶⁸ *Íbidem*, pág. 23.

agachar / que los agachaditos no pueden bailar.» se transforma en «*El patio de mi escuela / es particular / llueve y no se moja / como los demás...»*²⁶⁹ Otra cancioncita aparece muy seguida, de la cual sólo cita Veiga una estrofa aunque aquí reproducimos la canción entera.

Que llueva, que llueva, / la Virgen de la Cueva, / los pajaritos cantan, / las nubes se levantan, / ¡Que si, que no, / que caiga un chaparrón!²⁷⁰ // Que siga lloviendo, / los pájaros corriendo, / florezca la pradera / al sol de Primavera. // ¡Que si, que no! / ¡Que caiga un chaparrón! / ¡Que no me moje yo!

Fuensanta canta un extracto de *Concha Veneno* de Ramon Perello, D. Montorio y L. Gómez., habitualmente cantado por Lola Flores:

...Que la lleven a galeras
y se pudra en un penal
porque aquél que está a tu vera
nunca está libre de mal.
La llaman Concha Veneno
y es un veneno mortal...²⁷¹

Luego, rinde homenaje a la Concha Piquer con *Cinco farolas*.²⁷² La presencia de esta copla remite a los amores decepcionados de Fuensanta con Jambo, el amante

²⁶⁹ *Recreo*, pág. IV.

²⁷⁰ Hasta aquí cita Veiga, pág. V.

²⁷¹ *Noche de blanco corsé*, pág. 4. *Concha Veneno* es una canción de Lola Flores «En [una cárcel] de Sevilla / cierta chiquilla de buena planta / cantaba de maravilla / por seguirilla y por taranta // Nadie sabía su historia / ni nadie la conoció / pero uno hizo memoria / y la historia recordó // Y a la vera / del tablao / [con los celos despesados] / a la gente le contó. // Ésta viene del Levante / la justicia la condena / por haber matado a su amante / en la sierra de Cartagena / Le dicen Concha Veneno / eso lo aseguro yo / por matar a un hombre bueno / con veneno que le dio. / Que la lleven a galeras / y se pudra en un penal / porque aquél que está a su vera / nunca está libre de mal. / Le dicen Concha Veneno / Concha Veneno / Y es un veneno mortal. // La infamia de este maldito / la [llenaíto] toda angustia al cantar / que todos sus sinsabores / fueron temblores en su garganta / Concha cortó el fandanguillo / que de su labio salió / y hasta la cruz de un cuchillo / le clavó en el corazón / Y gritaba en el tablao / a ese hombre lo he matado / para que digan con razón / Ésta viene del Levante / la justicia la condena / por haber matado a su amante / en la sierra de Cartagena / Le dicen Concha Veneno / eso lo aseguro yo / por matar a un hombre bueno / con veneno que le dio / que la lleven a galeras / y se pudra en un penal / porque aquél que está a su vera / nunca está libre de mal. // Le dicen Concha Veneno / Concha Veneno / Y es un veneno mortal.» Hemos reproducido la letra según lo que entendimos, deja entre [] los pasajes de los que no estamos seguros.

²⁷² *Íbidem*, pág. 7-8: «Yo no escucho lo que dicen / las lenguas de vecindona / porque de sobras yo sé / por quién está su persona. / Cinco luceros azules / alumbran cinco farolas / desde su casa a mi casa / desde su boca a mi boca. / ¡Cinco añitos que le quiero! / ¡Cinco añitos que me adora! / ¡La mala gente, qué sabe, / Qué sabe de nuestras cosas!! / Si yo sé que me quiere / como le quiero, / ¿a qué darle tres cuartos / al pregonero? / Desde su puerta misma / hasta mi puerta / la vereita, madre, / no cría hierba / no cría hierba. / Yo no quiero ni saberlo. / ¡Vecina, cierre la boca! / Y no me venga a decir / que él va a casarse con otra. / Los cinco añitos cabales / queriéndole hora tras hora, / son un cordel en mi cuello / que la garganta me ahoga. / Con carbones encendidos / que le quemen esa boca / al que juró tantas veces / que estaba con mi persona. / ¡Se apagaron las cinco, / cinco farolas, / pa que nadie me vea / llorando a solas! / ¡Ay, qué penita, madre, / madre, qué pena, / la vereita verde / cuajá de hierba / cuajá de hierba!»

que la abandonó porque estaba casado con otra. De hecho, Veiga insiste en el paralelismo con esta canción otorgándole un gran significado fatalista al número 5 en la historia no sólo de los dos amantes, sino en la vida entera de Fuensanta: Un «*Viernes 5*»²⁷³ conoce a Paco Martínez López; su padre «*había nacido el 5 del 5 del 35*»; Jambo «*Se marchó un 5 de agosto. Prometió volver por mí al cabo de 5 meses y ya han pasado 5 años...*», su padre «*murió un viernes, día 5*»;²⁷⁴ y la cabina en la que ella misma morirá lleva el número 5: «*REGIDOR. Santa, unos minutos y cabina número 5.*»

En conexión con el pasado de Doloritas en el Paral-lel, *Cartones* tiene varias citas de coplas, boleros, etc. Doloritas canta continuamente extractos de canciones. La primera de ellas, *La virgen se está peinando*, cantada generalmente por Rocío Jurado: «*La Virgen se está peinando/ entre cortina y cortina. / Los cabellos son de oro/ y el peine de plata fina....*».²⁷⁵ Escoge precisamente este aire porque es una canción de navidad: «*DOLORITAS: Vamos, cántame algo: un villancico por bulerías. Yo te hago las palmas. (Palmea) Venga, ese “artista” grande...*», para estar en armonía con la época del año en que se desarrolla la acción. Luego canta un estribillo de una canción satírica del Trío Matamoros. El trío Matamoros era un grupo cubano con algunas canciones mordaces para la república en vigor. Esta precisamente, *¿Quién tiró la bomba?* (1935) se burlaba de las preguntas inútiles que hacían los policías para encontrar el culpable de tirar una bomba mientras una huelga: «*¿Usted tiró la bomba? / ¡No! ¿Y usted? ¡No! / ¿Quién tiró la bomba? / ¿La bomba quién tiró?*»²⁷⁶ Melancólica, canta, según la didascalia, *El Lerele*. Puede tratarse de una canción de Lolita Flores, aunque por el extracto que se nos da, tampoco podemos reducir únicamente a esta canción, ya que se trata de una onomatopeya muy usada en la canción española: «*Y un lerele y un lerele / Y un lerele / Y un lerele y un lerele / Y un lerau...*» En este momento está borracha, y

²⁷³ Apuntemos que el viernes es el quinto día de la semana

²⁷⁴ *Íbidem*, pág. 6, 10, 12, 13 y 15

²⁷⁵ *Cartones*, pág. 9. Reproducimos aquí la letra completa de la canción: «*La Virgen se está peinando / entre cortina y cortina, / los cabellos son de oro / los peines de plata fina. // Pobrecita Virgen, / va pisando nieve / pudiendo pisar, / pudiendo pisar / rosas y claveles. // La Virgen se está lavando / y tendiendo en el romero, / los pajarillos cantando / y el romero floreciendo. // La Virgen lleva una rosa / en su divina pechera, / que se la dio San José / antes de que el niño naciera. // La Virgen va caminando / por una montaña oscura, / y al vuelo de la perdiz / se le ha 'espantaó' la mula. // La Virgen va caminando / va caminando solita / y no lleva mas 'compañía' / que el niño, da la manita.*»

²⁷⁶ *Íbidem*, pág. 12.

quizás por esto no puedo cantar más que estas onomatopeyas.²⁷⁷ Doloritas canta una última canción de la cual no logré encontrar ni el origen ni la letra completa:²⁷⁸

De allí cuando algún pimpollo se levantaba para ir al lavabo...
(Canturrea) «Tiene usted una banana,
Mire qué hermosa es.
Si usted quiere se la pelo
y me la como después...»²⁷⁹

Por su temática y su sentido sexual se trata más que probablemente de un cuplé de los cabarets del Paral·lel, permitiendo a Doloritas y, a través de ella, al autor, homenajear otra vez a la gran época de la avenida barcelonesa.

En *El cant de la Sirena*, la Lucumí canta una nana a Madame Malraux:

Mama, a la negrita
se le salen los pies
en la cunita.
Y la vieja **Bensé**
ya no sabe que hasé.
Si tu **drume**,
yo te traigo un manei
mu colorao
Y si no **drume**,
yo te traigo
un **babalawo**
que da **pawo-pawo**.
Dru-drume, viejita,
que yo vo a comprá
nueva cunita,
que va a tené capité,
que va a tené cascabé,
que va a tené... cascabé.²⁸⁰

Este son es de origen cubano, como el personaje de la Lucumí y se titula *Drume Negrita*. No se sabe muy bien si fue creada por Ernesto Grenet (a veces llamado Eliseo Grenet) o si este cantautor la recuperó del folklore cubano. *Drume Negrita* aparece al principio de la obra y viene apoyar a algunas expresiones caribeñas que empleó la Lucumí para la presentación del personaje inmigrante. Cuando luego quiere contar su encuentro con García Lorca, las didascalías comentan: «*Una guitarra flamenca toca el Zorongo gitano de Federico García Lorca al temps que*

²⁷⁷ *Íbidem*, pág.21: «ARTISTA: No bebas más. Te repites como el ajo.

DOLORITAS: Y el vino me pudre el hígado, ya lo sé, pero le perdonó todo el mal que me hace por lo bien que me sabe... [...] Cuando cantaba y bailaba no necesitaba beber...»

²⁷⁸ Nos informa el autor que es una versión libre de un tema del disco *Viva el Molino*.

²⁷⁹ *Íbidem*, pág. 22.

²⁸⁰ *El cant de la Sirena*, pág. 4.

la Lucumí mou les cordes dels telers.»²⁸¹ Es una canción fue cantada por La Argentinita, acompañada al piano por García Lorca en las grabaciones. De hecho, la Lucumí se acuerda de La Argentinita²⁸² y cuenta que ella también estaba presente como ya lo citamos hablando de los homenajes a García Lorca.

Por fin, una última canción de García Lorca aparece en una obra de Manuel Veiga: *Anda Jaleo, en 16.000 pesetas.*

MAN, dubta. No sap què fer. De mica en mica, comença a cantar amb accent andalús:

«Yo me arrimé a un pino verde
por ver si la divisaba
por ver si la divisaba [...]
y sólo divisé el polvo
del coche que la llevaba
del coche que la llevaba [...]
... Anda, jaleo, jaleo,
Anda, jaleo, jaleo [...]
Ya se acabó el alboroto
y vamos al tiroteo
y vamos al tiroteo. [...]
En la calle de los Muros
han matado una paloma... [...]
han matado una paloma...²⁸³

La canta mientras su abuela está muriendo, porque ella, en una última confusión, lo ve como a su marido y le pide que cante.

A parte de estas canciones, coplas, cuplés y demás introducciones musicales explícitos en la obra de Manuel Veiga, quiero subrayar tres otras canciones que no forman parte del universo sonoro pero que se adaptan a sus piezas de manera muy convincente: *Tatuaje, Carmeta y Puro teatro.*

²⁸¹ *Íbidem*, pág. 11. Reproducimos aquí la letra del Zorongo gitano: «Tengo los ojos azules, tengo los ojos azules, / y el corazoncito igual que la cresta de la lumbre. / De noche me salgo al patio y me jarto de llorar / de ver que te quiero tanto y tú no me quieres oo. / Esta gitana está loca, loca que la van a atar, que lo que sueña de noche quiere que sea verdad.»

²⁸² Buenos Aires, 1897- Nueva York, 1945

²⁸³ *16.000 pesetas*, pág. 79. Reproducimos aquí la letra original: «Yo me arrimé a un pino verde / por ver si la divisaba // y sólo divisé el polvo / del coche que la llevaba // Anda, jaleo, jaleo, // Ya se acabó el alboroto / y vamos al tiroteo. // No salgas, paloma, al campo, / mira que soy cazador, / y si te tiro / y te mato // para mí será el dolor, / para mí será el quebranto. // Anda, jaleo, jaleo! // Ya se acabó el alboroto / y vamos al tiroteo. // Por la calle de los Muros / han matado una paloma. // Yo cortaré con mis manos / las flores de su corona. // Anda, jaleo, jaleo! // Ya se acabó el alboroto / y vamos al tiroteo.»

Tatuaje de Rafael de León, Manuel Quiroga, cuenta la historia de amor desagradecida de una mujer y un capitán que la abandona. Esta historia recuerda muchísimo a la de Doloritas de *Cartones*.²⁸⁴

Él vino en un barco, de nombre extranjero / lo encontré el puerto un anochecer, / cuando el blanco faro sobre los veleros / su beso de plata dejaba caer. // Era hermoso y rubio como la cerveza, / el pecho tatuado con un corazón, / en su voz amarga, había la tristeza / doliente y cansada del bandoneón. // Y ante dos copas de aguardiente / sobre el manchado mostrador, / él fue contándome entre dientes / la vieja historia de su amor. // Mira mi brazo tatuado / con este nombre de mujer, / es el recuerdo de un pasado / que nunca más ha de volver. // Ella me quiso y me ha olvidado, /en cambio, yo, no la olvidé / y para siempre voy marcado /con este nombre de mujer. // Él se fue una tarde, con rumbo ignorado, / en el mismo barco que la conoció / pero entre sus labios, se dejó olvidado, / el beso de amante, que la enveneno. // Errante lo busca por todos los puertos, / a los marineros pregunta por él, / y nadie le dice, si esta vivo o muerto / y sigue en su duda buscándolo fiel. // Y va sangrando lentamente / de mostrador en mostrador, / ante una copa de aguardiente / donde se ahoga su dolor. // Mira su nombre tatuado / en la caricia de mi piel, / a fuego lento lo he marcado / y para siempre iré con él. // Quizá ya tú, me has olvidado / en cambio, yo, no té olvidé, / y hasta que no te haya encontrado / sin descansar te buscaré.

Los paralelismos con Doloritas son evidentes y numerosos. El amante capitán que desaparece con su barco, la búsqueda «por todos los puertos», y sobre todo el alcoholismo como consecuencia del abandono, para ahogar las penas. El final de *Tatuaje*, «y hasta que no te haya encontrado / sin descansar te buscaré» con la fatalidad de la búsqueda y la esperanza de volver a ver el Capitán recuerda a la de Doloritas en la Nochevieja:

MUCHACHA: De manera que se fue a por tabaco.

DOLORITAS: Sí, nos esperaba un largo viaje y... En barco, ¿le he dicho que el viaje era en barco?

MUCHACHA: Sí, eso ya me lo ha explicado.

DOLORITAS: Es que es verdad. Esperábamos un barco.

MUCHACHA: Ya, pero lo cierto es que usted no llegó a subir a ese barco.

DOLORITAS: No, ya ve usted que no. Pero, ¡quién sabe! A lo mejor hoy...

Es evidente el homenaje que Manuel Veiga quiso rendir a esta canción, que sin ninguna duda le inspiró.

Carmeta es una canción más reciente, de Joan Manuel Serrat. Habla de una mujer que pasea por el Raval y Poble Sec recordando la gran época del Paral·lel:

²⁸⁴ Doloritas misma señala esta comparación, como ya lo dijimos hablando de Conchita Piquer, pero extrañadamente, no canta *Tatuaje*, por lo cual este bolero no forma parte del universo sonoro de la obra.

Sola. Només li queda un gos; / trista com un "mai més" / se la veu caminar / pel barri xinès / quan no fa fred i el dia és clar... / A la Carmeta! // És, com el barri, un record / que s'esmuny pas a pas, / i en l'ahir se'n perd / com un fanal de gas / o com un tramvia obert... / És la Carmeta! // Amb un gos vell, ple de sarna / l'abric menjat per les arnes. / La boca vermella / i una flor a l'orella. // Potser, enyorant l'Edèn, / l'Arna i el Bataclan / i les nits de cal Peret, / se li ha anat doblegant / l'esquena a poc a poc / a la Carmeta! // S'ha anat pansint dia a dia / com la vella melodia / que ningú no canta / perquè els temps canvien... // Quan vegis pel Paral-lel / a la vella i el gos, / li parleu de llavors / quan per sentir el seu cos / potser tu l'hagues sis omplert d'or. / A la Carmeta!

Observamos en esta canción las referencias típicas del Paral-lel que volvemos a encontrar en Veiga: l'Arna, el Bataclan y sobre todo el famoso Edén Concert. También se resiente la misma nostalgia que en las obras de Veiga.

Y para acabar con las referencias musicales, no puede faltar *La vida es puro teatro* cantada por la Lupe.

Igual que en un escenario / finges tu dolor barato / tu drama no es necesario / ya conozco ese teatro// Mintiendo / qué bien te queda el papel / después de todo parece / que esa es tu forma de ser // yo confiaba ciegamente / en la fiebre de tus besos / mentiste serenamente / y el telón cayó por eso // teatro / lo tuyo es puro teatro / falsedad bien ensayada / estudiado simulacro // fue tu mejor actuación/ destrozar mi corazón / y hoy que me lloras de veras / recuerdo tu simulacro / perdona que no te crea / me parece que es teatro

Puro teatro resume una de las mayores teorías de Manuel Veiga. Recuerda por ejemplo a la falsedad de Pepita cuando busca la compasión de Eulàlia (*Tempesta de neu*), la teatralidad de los discursos de Doloritas (*Cartones*), la puesta en escena de Rosita y su madre (*Aluminosi*), etc.

Desde luego estos homenajes del autor a estas tres canciones completamente reconocibles para la gente de su generación por lo menos es una elección premeditada. Quiere emocionar el público con referentes que conoce.

IV. C. Memoria e historias personales

Todos estos personajes sirven evidentemente a la veracidad de las historias, a fomentar e incentivar la memoria colectiva. También es el caso para los eventos históricos. Pero, del mismo modo en que Man afirma que no se puede evolucionar hacia el futuro sin conocer su pasado, no se puede tener una memoria colectiva sin

tener una memoria personal. Y aquí reside el problema de los personajes de Manuel Veiga. No suelen tener pasado, o no quieren recordarlo. Su memoria falla y les hace falta. Por eso la historia universal sólo tiene una influencia superficial sobre estos personajes sin pasado familiar.

IV. C. 1. La ausencia de historia de una familia

Además de los personajes cuya historia familiar fue robada por elementos o eventos externos –pensamos evidentemente en la familia de Sole y de su marido desaparecido (*16.000 pesetas*) o en Dolors de la misma obra, aparentemente fruto de la profesión de su madre, y por eso de padre desconocido, y cuya única familia próxima, su madre fue asesinada cuando sólo era «*una criatura*»²⁸⁵– los héroes (o antihéroes) de Veiga no pueden formarse una historia personal. La principal causa de este impedimento son las malas relaciones que mantienen con su familia.

Si nos detenemos en las situaciones familiares de los personajes, ¿qué podemos observar? De Narcís y sus compañeros de *Recreo* no tenemos ni una alusión familiar, a parte del matrimonio de nuestro antihéroe con Violeta Puig, matrimonio que no tiene descendientes ni permite una verdadera relación íntima entre sus dos componentes. María y Manuel de *Jar* están solteros, y lo que fue su sueño común durante muchos años, casarse el uno con el otro, está aniquilado cuando descubren el abismo que los años ensancharon entre ellos. Kiki, *La mort dins una baralla de naips*, sólo habla de su madre cuando está a punto de morir. Rompe la cadena lógica de la naturaleza muriendo antes que su madre y acaba, ya que no tiene hijos, con la historia de la familia.²⁸⁶ Pita (*Tempesta de neu*) no pudo aprovechar su matrimonio para fundar una familia. Su marido la odia. Por su traición no sólo paralizó su vida y la de su marido sino también y principalmente la de Eulàlia, quien, decidiendo volver a empezar con Marc al final de la obra, es sin embargo demasiado vieja para cumplir con los sueños de hijos que había fundado con su novio antes del asunto de Pita. Sin embargo, aunque no puedan tener ningún futuro familiar, Pita como Eulàlia sí son de los pocos personajes que disponen de un pasado familiar, ya lo vimos, estrechamente ligado al pasado histórico de su país.

²⁸⁵ *16.000 pesetas*, pág. 42.

²⁸⁶ Queda Joe, pero como lo dijimos no estamos seguros de que es su hermano de verdad. Además, por su cojera es un futuro enfermizo y su novia está embarazada, pero de otro.

A veces, algunos como Fuensanta (*Noche de blanco corsé*) tienen una familia marcada por la desgracia y la mala fortuna que condicionan el presente y el futuro del personaje. Porque lo de la familia de Fuensanta no podía acabar de manera distinta a la del asesinato del último miembro con vida, de la última ramificación de su árbol genealógico.

Nativitat (*El darrer esclat*) y Rosita y Beatriu (*Carrer de l'oblit*) tienen unos cuadros familiares delimitados. Nativitat se casó, y tiene dos hijas. Sin embargo lleva diez años siendo viuda, y sus hijas parecen solteras y viven con ella. Además, principalmente en el caso de Lluïsa, la ahogan, la restringen, la impiden vivir como quisiera. No saben nada de su pasado. Ellas, tan preocupadas por las historias del pueblo o las que se cuentan en las revistas del corazón, desconocen por completo a su madre. Aunque en la versión definitiva Rosa y su madre parecen llevarse mejor, en *Carrer del Oblit* Rosita tiene muy malos tratos con su madre. Ésta la culpa:

Sra. Dolores: Como si no te hubiera llevao en mi vientre durante siete meses. Que hasta en eso fuiste rara. La mayoría de los niños tardan nueve meses en nacer. Pos tú, no. A los siete meses ya me hiciste soltar las aguas. ¡Y qué fea, qué fea saliste! Luego ya, con los años, te fuiste arreglando. Pero de recién nacia eras fea, fea, fea. Igualita que tu padre... ¿Qué, no piensas levantarte pa darmme un beso? [...]

Rosita: [...] (Apenas sin fuerzas, se levanta del camastro y da un abrazo y un beso a su madre) Madre...

Sra. Dolores: Ya has vuelto a beber. Quita, quítateme que hueles a vino pesetero.²⁸⁷

Vemos expresado el comportamiento frío y de rechazo de su madre hacia Rosita. Sin embargo, llevan muchos años sin verse, ya que la Sra. Dolores murió veinte años atrás. Su hijo y su marido murieron antes que ella. Rosita se quedó sola, sin ningún familiar para guiarla. No obstante, habla de su madre en estos términos: «*M'enganya. Mai no ha estat sincera amb mi. [...] Des que era petita em va enganyar amb allò dels Reis Mags de l'Orient.*»²⁸⁸ Otra prueba de la distancia que mantienen madre e hija, es el hecho que Rosita llame a la Sra. Dolores «*madre*» y le hable de Usted. Por fin, en la misma obra, parece que Beatriu mantiene una relación esporádica con su madre, la Sra. Remei. No conoce su vida cotidiana, y se ve obligada a pedirle las llaves a Rosita, de quien su madre es vecina. Rosita hablará del desinterés de Beatriu para su madre con estas palabras: «*I també una mare a la que per obligació visites dos cops a l'any. I ella, muda. Per a tapar la boca dels*

²⁸⁷ *Carrer de l'oblit*, pág. 5.

²⁸⁸ *Aluminosi*, pág. 11.

vells es millor un taló que un esparadrap.»²⁸⁹ Y, si Rosita tiene una historia familiar condicionada por la llegada de sus padres en Cataluña, Beatriu, no tiene pasado familiar. No sabemos nada por ejemplo de su padre, y el único pasado que se le conocemos es el que le es común con Rosita, y no es por lo tanto ni familiar ni personal. Es como si las dos mujeres que crecieron *Carrer de l'oblit* intentaran olvidar su pasado.

IV. C. 2. Los continuos juegos de la memoria

No sólo los personajes no tienen historia familiar, sino que además la memoria les falla. ¿Qué hay de estos personajes sin memoria? Se inventan, se buscan constantemente porque están perdidos. Doloritas, de *Cartones*, parece inventar todo lo que afirma. ¿Con qué fin? Para aceptar la dura realidad, la tristeza de su vida. Inventa un pasado glorioso, un amante al que quiere más que a cualquier otra persona o cosa y que hubiera buscado según sus palabras en el mundo entero. Para relativizar el abandono de su amante, el Capitán, mantiene la ambigüedad sobre la causa de su marcha: La Marina, que parece ser en un primero tiempo el cuerpo miliar de La Marina, se vuelve poco a poco mujer, Marina del Lago (que nombre más irónico, que comprime la visión de libertad y amplitud de los mares y océanos comprendidos en Marina en un Lago, espacio acuático cerrado y por tanto limitado), una nueva amante con la que se fue el capitán:

Pero un día se embarcó con la Marina [...] La Marina me quitó al “Capitán”... A mí nunca me gustó viajar. Y menos por mar... [...] ¿Oyes bailar a Marina? Te lo dije, mi “Capitán” anda por ahí con ella... [...] ¡Cállate, Marina del Lago, cállate [...]! ¡Primero me robaste el cartel y luego...! Vestida de azul, envuelta en corales, bailaba sobre el escenario de conchas Marina del Lago... Su tacón me partió la pierna... Esa golfa lo cazó en su red...²⁹⁰

También vemos cuán frágil es la memoria de Doloritas cuando sus interlocutores la corrigen. Se repite, olvida lo que ya enunció, o lo que le acaban de decir. De hecho, también es cabezota y un poco egocéntrica y se aprovecha de sus pérdidas de memoria para cambiar el rumbo de la conversación. Muchas fórmulas de La Muchacha abundan en este sentido: «*Recuerde que su historia la dejamos para el final.*»; «*Que yo también soy de allí, que te lo he dicho cien veces.*»; «*Recuerde que*

²⁸⁹ *Íbidem*, pág. 26.

²⁹⁰ *Cartones*, pág. 10.

habíamos dejado para el final su historia y sus canciones»; «No bebas más. Te repites como el ajo.»; «Sí, eso ya me lo ha explicado.»; «Hace un momento ya me contó que...»²⁹¹

El condicionamiento de la memoria aparece también en *Jar*. Los dos personajes, María y Manuel, recuerdan lo que desean, María los malos recuerdos, y Manuel los más felices. Para esto, María, prosaica y negativa, recuerda los bombardeos de Barcelona, cuando Manuel, de carácter mucho más soñador y cándido, sólo recuerda sus juegos infantiles. La memoria para Manuel representa un peso que expresa así: «Cuando una está a gusto con alguien, se olvida de todo». ²⁹² A lo que María acabará por responder: «Quizá hubiera sido mejor dejar los recuerdos en el cajón de la memoria». ²⁹³ Ambos coinciden en que la memoria y los recuerdos sólo pueden ser negativos para el presente y el futuro, aunque no reaccionan de la misma manera: María es incapaz de olvidar pero Manuel es capaz de poner orden en sus recuerdos, actitud que ella le reprocha: «Tú olvidas con mucha facilidad». ²⁹⁴

Antònia, de *La mort dins una baralla de naips*, sostiene la tesis de Manuel según la cual se tienen que olvidar las malas cosas del pasado para poder continuar viviendo. Después de la muerte de Kiki, aconsejará a Joe olvidar la violencia, la brutalidad y la tristeza de esta muerte con el fin de poder mirar al futuro.

Aquella fou una nit benigna, Joe. Oblida-la. Fes emmudir la veu dels records. [...] Però, prou de records negres. Fes callar la memòria que crida la mala sort i esperem que, avui, el presagi del futur ens sigui favorable.²⁹⁵

Aquella fou una nit benigna, Joe. Oblida-la. La mort de Kiki va ser un accident... o potser no? [...] Fes emmudir la veu dels records. Se'n podria parlar molt, de la mort de la teva petita germana, però és millor no pensar-hi. [...] No escoltis la música trista de la memòria! Si enterres el passat sota les runes, afavoriràs l'avenir.²⁹⁶

Sin embargo Joe no escucha y sólo busca vengarse, toma como excusa la memoria para sembrar la desgracia. «*El meu futur és l'herència d'un record negre...* [...] *El meu futur és un passat que torna: la mort dins una baralla de*

²⁹¹ *Íbidem*, pág. 6, 15, 17, 21 y 24.

²⁹² *Jar*, pág. 35.

²⁹³ *Íbidem*, pág. 36.

²⁹⁴ *Íbidem*, pág. 50.

²⁹⁵ *Íbidem*, pág. 19.

²⁹⁶ *Íbidem*, pág. 62.

naips.»²⁹⁷ Se supone que la venganza que seguirá no tendrá fin y le llevará de nuevo a la desdicha.

Por lo tanto, cierta memoria causa la pérdida de los personajes. Causa la pérdida física de Narcís (*Recreo*), quien, después de haber preferido durante años olvidar su pasado escolar, se ve atrapado en su inconsciente, y por eso en su locura, una vez que rememora sus recuerdos de juventud.²⁹⁸ Causa la depresión de Trini (*Una hora de felicitat*), quien, para no olvidar a su hijo muerto, espera sin descanso su regreso bajo una forma fantasmal. En el deseo de venganza que acompaña a los malos recuerdos, la memoria pierde a Rosita y a Beatriu (*Carrer de l'oblit*), matando a la primera y encarcelando a la segunda.

Sin embargo, la memoria no está considerada como un elemento negativo. Los recuerdos no deben ser perdidos, sino que acomodados para que cada uno pueda aprender de ellos y seguir su camino.

Es lo que hizo Fuensanta (*Noche de blanco corsé*), quien a pesar de los malos recuerdos de su pasado, siempre procuró seguir adelante. Su asesinato al final de la obra no es culpa de sus recuerdos, de su memoria. Al contrario, siempre conservó el recuerdo de Paco Martínez López, lo aceptó y vivió con él. La presencia del hombre en la sala de su primer *peep-show* es una coincidencia, un golpe del destino.

Para acabar, es interesante ver como La Lucumí encontró una alternativa contra la pérdida de la memoria, un antídoto que se inyecta cada vez que se da cuenta de que sus recuerdos se han vuelto imprecisos:

LUCUMÍ: (*Agafa una xeringa i una ampolla de vidre*) Em penso que ha arribat l' hora de prendre la meva dosi... L'exercici de memòria que he de fer és considerable i la meva ment funciona amb desordre... [...] Em punxo, sí. Però perquè... [pateixo de] Malalta de rutina. Necessito una injecció de record. (*Mirant l'ampolla*) I només em queda aquesta ampolla amb essència d'antany...

GITANA: [...] ¿Com passarà sense este antídoto contra l'oblit?

LUCUMÍ (*que prepara la dosi*): [...] Tot seguit l'agulla endreçarà el calaix del record, tot seguit viatjaré al fons de la memòria i... [...] (*Es punxa, [...] Per segons, caurà presonera d'un trànsit. [...]*)

GITANA: ¿Ja ha endreçat el caixó de la memòria?

²⁹⁷ *Íbidem*, pág. 63.

²⁹⁸ La dedicatoria de *Recreo* va dirigida «A Peter Pan». A la memoria como elemento negativo se añade entonces en el caso de Narcís el rechazo del paso del tiempo y las ganas de irreabilidad y magia. El conjunto de estas tres características es lo que de verdad le perderá físicamente.

LUCUMÍ (que, amb normalitat, desa la xeringa damunt el moble): Sí, ara hi veig clar.²⁹⁹

La Lucumí, como Man y Soledat (*16.000 pesetas*) entendió que sin sus recuerdos, ya no existe porque ¿quién sabrá lo que le ha ocurrido?

IV. C. 3. Reparto femenino / masculino

El teatro de Manuel Veiga es un teatro de mujeres. Sólo necesitamos pasar lista de los personajes femeninos y compararla con la de los masculinos para darnos cuenta de la descompensación de los sexos. Observamos también que su teatro es un teatro de la memoria y de la pérdida de la memoria. ¿Existe una relación entre estos dos datos, entre la memoria o su ausencia y el reparto de los sexos?

Si es el caso, las mujeres son sin duda los personajes cuya memoria es la más vulnerable, no exactamente frágil, sino alterable según las condiciones exteriores. Poseen una gran fuerza de carácter y gracias a ella pueden mejorar sus recuerdos.

Al contrario, los personajes masculinos son los que poseen un verdadero papel frente a la memoria.

L'Actor y Micky de *Una hora de felicitat* son los objetos del bloqueo mental y de la obstinación de Trini. Si Trini vive en el pasado, si su memoria ganó de cierto modo a su vida es porque se obstina a querer reencontrar estos dos seres que tuvieron un importante papel en su vida. Su historia está condicionada por hechos del pasado que rememora o quisiera actualizar gracias a la magia de la noche de Todos los Santos que debería permitir a los muertos ponerse en contacto con los vivos.

Man (*16.000 pesetas*), ya lo vimos, pelea para recuperar la memoria, no sólo para su abuela, sino para él mismo. También es el responsable de la memoria de Sole cuando ésta muere. Es él quien encuentra la carta para Dolors, y es él entonces quien conocerá toda la verdad sobre el asunto del concurso (es decir que conocerá su consecuencia, el dinero del piso que regala Sole a Dolors como pago con intereses de la deuda de su hija).

²⁹⁹ *El cant de la Sirena*, pág. 11.

Joe (*La mort dins una baralla de naips*) será el que guardará el recuerdo de Kiki, quien salvará su memoria. Deberá mentirle a su madre para que no se entere de la muerte de la muchacha, será el único que la habrá conocido tal y como era más joven, y en haber entendido en lo que se había convertido después de años de cárcel. También será él el que la vengue.

Aunque sea drogadicto, el Artista (*Cartones*) tiene la memoria mucho más clara que Doloritas. No sabe de dónde viene, ni dónde se encuentra su familia, conoce la locura de Doloritas. Conoce también sus faltas de memoria en cuanto al Capitán. También sabe que él tiene la culpa de todos los problemas internos a su familia.

Paco Martínez López se obsesiona con sus recuerdos hasta matar a Fuensanta. Con él aparece también un papel castrador del personaje masculino frente a los sueños de las mujeres.

Para acabar, Narcís y l'Amic son la prueba que la memoria es cosa de los hombres. Son complementarios ya que la memoria de Narcís está dividida en dos: su memoria de la infancia es del orden de los recuerdos de l'Amic y sus recuerdos de adulto le pertenecen. Narcís no tiene pasado histórico social y sin embargo toda la obra se funda en sus recuerdos de la vida cotidiana. Violeta no tiene memoria y ni siquiera recuerda a Narcís cuando él y l'Amic recuerdan cada antiguo alumno de la clase.

La memoria tiene un gran papel en la obra de Manuel Veiga. El autor se hace testigo histórico del siglo XX tanto desde el punto de vista de la geografía local como de los eventos del siglo. Porque Manuel Veiga trata de temas históricos en su variedad más completa. Apoyándose en la geografía y en el pasado de una comunidad, puede dar detalles de las aventuras históricas de un pueblo. Esto lado histórico es, quizás el más interesante. Es lo que da peso y veracidad a la totalidad de la obra. Pero no lo hace como una reconstrucción histórica sino como un telón de fondo a otro tema que más le interesa: los olvidados.

Conclusión

No es nuestro propósito hacer un estudio completo del teatro de Manuel Veiga. Sólo nos aferramos a unos rasgos que nos parecen describirlo y definirlo. Por lo tanto estamos echando las bases a una investigación más amplia. Pero sí lo que queríamos era intentar llevar a conocimiento una obra por desgracia poco divulgada.

Si volvemos al contenido de este trabajo, podemos afirmar que Manuel Veiga parece estar creando un universo dramático personal, una firma propia.

Con relación a los temas, apreciamos su respeto hacia las culturas del Barcelona (y de la sociedad occidental) de hoy. Las constantes apariciones en sus obras de personajes marginados por la sociedad actual, como son los gitanos, la clase social baja de los extrarradios, los *sin techo*, los inmigrantes, hacen evidente una voluntad de darle la palabra a quien no suele tener la posibilidad de tenerla. Lo que Veiga describe como una voluntad de escribir «*per a tothom, [...] que fins i tot una persona analfabeta pugui entendre el meu teatre i, si és possible, que l'emocioni.*»³⁰⁰ Desde esta perspectiva populista, son personajes atípicos. Pero de manera contradictoria, también son típicos: Veiga pone en escena anónimos pero haciendo de cada personaje una representación de un carácter, de una mala suerte, de un determinismo social que le hace típico. Son perdedores que generalmente no pueden nada en contra de la sociedad y de las cartas sociopolíticas que les fueron distribuidas. La mayoría de ellos mueren al acabar la obra.

Pero por lo que se refiere a la intención, además del de escribir para todos, aparece un anhelo por recuperar una tradición y una memoria del siglo XX tanto española como mundial. Quiere recuperar una época que últimamente fue apartada de la creación dramática cuando hace una década como máximo aún la escenificaban los dramaturgos. Le interesa rendir homenaje al Paral·lel barcelonés, a la cultura popular que abarca desde los años 1920 hasta una época muy próxima a la que estamos viviendo. Le interesa recordar a los caídos de la guerra civil, a los cambios políticos que vivió España en los últimos setenta años. Le interesa la memoria en general, su necesidad para algunos, y sus ataduras para otros.

³⁰⁰ Entrevista de Barbara Bloin al autor, julio-agosto 2008, reproducida en el Anexo.

La función de los textos más inclinados hacia la historia del siglo XX (*Tempesta de neu*, *Jar, 16.000 pessetes*, *El cant de la Sirena*), así como la de los que están más inclinados hacia temas sociales (*La mort dins una baralla de naips*, *Noche de blanco corsé*, *Cartones*, *Una hora de felicitat*, *Carrer de l'oblit*) es común: se busca la formación y la conservación de la memoria colectiva. Si añadimos a esta función la mundialización, la absorción de la individualidad por el mundo y el rechazo de las relaciones humanas, tenemos un teatro donde la colectividad es el punto de partida de toda historia, y la memoria su meta incondicional. Lo prueba la dedicatoria de *Tempesta de neu*.

A l'Empordà i la tramontana, als cafès d'antany, al vermut i la ginebra, a les revetlles de cap d'any (quina mandra!), als balls de moda, a *la Yenka*, *el Madison* i *el Quando*, als “guateques”, als talons d'agulla, a les bombetes de colors, a l'Elvis Presley, als Pic-nic i el Dúo Dinàmico, però també a les maraques de l'Antonio Machín, a tots els que van emigrar a l'estranger, a Londres, als Beatles, a la Monumental de Barcelona, a la Sala Muntaner, a la Sagrada Família (la d'en Gaudí), a la fe dels malalts de soledat, als cirurgians plàstics, als nou rics, als que viatgem en metro, als que se senten vius conduit un *Mercedes*, als que van morir a la guerra, al meu avi Manuel, a Federico, a la llibertat, a les primeres eleccions generals, al Generalísimo no, a La Pasionaria sí, a la democràcia, a la por viscuda un 23 F, als que ploren, als que riuen, als vells amors i als vells amics perduts, al futur, al present, al passat... i a la meravellosa tempesta d'aquell dia.³⁰¹

Esta dedicatoria materializa todas las preocupaciones de Manuel Veiga: el tiempo (nostalgia del pasado y apertura al futuro), la historia política (la Guerra Civil, los muertos y su memoria, la Segunda República, el antifranquismo, el 23 F), lo social (los nuevos ricos, las modas), el espectáculo –que está presente en la vida de todos– (Antonio Machín, los bailes y canciones), los flujos migratorios («*a tots els que van emigrar a l'estranger*»), y sobretodo Barcelona, la ciudad por excelencia, su ciudad reflejada en monumentos pasados, actuales y futuros («*a la Monumental de Barcelona, a la Sala Muntaner, a la Sagrada Família (la d'en Gaudí)*»).

Para escenificar la memoria, los recuerdos de cada uno, nada mejor que la temporalidad alterada y la fantasía que rigen sus obras. Sus técnicas y métodos atañen a un realismo mágico en el que lo imaginario, lo onírico y el azar son elementos constantes de una acción multitemporal y/o multiespatial. Estas características revelan un gusto por el cuento (no olvidemos que escribió dramaturgias para obras infantiles, a partir de *Las mil y unas noches* por ejemplo y

³⁰¹ *Tempesta de neu*, pág. 3.

que algunas de sus obras están dedicadas «*A Peter Pan*» –Recreo– o «*A todas las cenicientas de extrarradio...*» –Una hora de felicidad–).³⁰²

Estos temas, estas preocupaciones, estas técnicas sólo son unos telones de fondo a lo representado. Veiga expone, presenta pero no critica, no tiene un discurso propiamente sociopolítico sino que expresa sus propios intereses e inquietudes. Podemos sentir su solidaridad con los renegados, pero no expresa ninguna crítica moral ni política. Los enemigos nunca tienen cara ni nombre. No aparece nunca una acusación directa con la cita de un nombre. Es el determinismo social el gran enemigo, el que aplasta a la gente humilde sin que pueda intentar nada en contra de este destino. Veiga presenta personajes arquetípicos que le intrigan, hechos que le tocan emocionalmente, identidades que suscitan su curiosidad. No intenta dirigir la opinión del espectador sino su mirada, por eso expone pensamientos a veces contradictorios en una misma obra. Recordemos sobre este tema en particular su respuesta a la pregunta de Sonia Lagunas:

[Sonia Lagunas] Veient l'obra em va fer l'efecte que es fa una distinció entre la gent que viu arrelada al record i els que volen tallar amb el seu passat i partir de zero.

[Manuel Veiga] Són dos visions diferents, dues formes diferents d'entendre la vida. La Fina no pot es construir una nova vida sense trencar amb el passat i en canvi l'àvia té una visió semblant al nét, que per mirar cap al futur cal recordar, cal no caure en els mateixos errors. L'experiència és un grau i no sempre hem de començar de zero.³⁰³

El realismo de los temas y personajes y la importancia de la memoria hacen que el teatro de Manuel Veiga se pueda definir como un teatro testimonio de su época, que enseña la realidad agridulce, mental e históricamente, así como el pasado próximo que condiciona el presente, los problemas de la sociedad actual y el rechazo de ésta (por medios tan diferentes como las drogas, los juegos, las mentiras, la negación del paso del tiempo, todos refugios en la irrealidad).

³⁰² La versión catalana no lleva dedicatoria.

³⁰³ Entrevista de Lagunas, Sonia. *Manuel Veiga parla sobre 16.000 pessetes*. Teatralnet, sección Traient punta. Reproducida en anexo.

Bibliografía

Obras de Manuel Veiga:

El darrer esclat. Suplemento núm. 7 de la revista *Entreacte*, núm. 12, enero-febrero 1991.

Jar (Carmen Amaya en el recuerdo). Madrid: biblioteca Antonio Machado de teatro, núm. 73, 1997.

Jar. Barcelona: revista *Entreacte*, núm. 21, noviembre-diciembre 1992)

La mort dins una baralla de naips. Barcelona: biblioteca teatral de l'Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona, núm. 91, 1996.

La muerte camuflada en una baraja de naipes, versión inédita en castellano, facilitada por el autor en formato Word.

Tempesta de neu, texto facilitado por el autor en formato Word.

Tempesta de neu. Suplemento *Col·lecció Teatre-Entreacte* núm. 2 de la revista *Entreacte*, núm. 34, enero 1996.

Tormenta de nieve, versión en castellano facilitada por el autor en formato Word. El texto está publicado en la web del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. www.celcit.org.ar

Tempesta de neu. Grabación radiofónica. Catalunya Ràdio.

Una hora de felicitat, texto facilitado por el autor en formato Word.

Una hora de felicitat. Suplemento *Col·lecció Teatre-Entreacte* núm. 26, de la revista *Entreacte*, núm. 31, mayo 1995.

Una hora de felicidad. Madrid: fundación autor SGAE, colección teatro, núm. 112, 2000. El texto está publicado en la web del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. www.celcit.org.ar

Recreo (versión en catalán). Barcelona: revista *Escena*, Colección de textos, diciembre 2001-enero 2002.

Recreo (versión en catalán). Suplemento Col·lecció Teatre-Entreacte núm. 15, de la revista *Entreacte*, núm. 49, junio de 1998.

Recreo (versión en castellano). Madrid: revista *Primer Acto*, núm. 273, marzo-abril 1998.

Recreo (versión en castellano). Madrid: fundación autor SGAE, colección teatro, núm. 97, 1998.

La tienda de las mil y una noches, versión en forma de cuento de la obra para público infantil. Barcelona: Combel Editorial, 2000.

La botiga de les mil i una nits, versión en forma de cuento de la obra para público infantil. Barcelona: Combel Editorial, 2000.

Final de trayecto o Trayecto final, texto inédito facilitado por el autor en formato Word.

Noche de blanco corsé, texto inédito facilitado por el autor en formato Word.

El cant de la Sirena, texto inédito facilitado por el autor en formato Word.

16.000 pesetas. Barcelona: Proa, colección Projecte T6 del TNC, vol. 5, 2005.

L'home del retrat (monólogo extracto de *16.000 pesetas*), texto facilitado por el autor en formato Word.

«L'home del retrat». En A.A. V.V. *Maratón de monólogos 2006*. Madrid: Editorial Asociación de Autores de Teatro.

Cartones, texto facilitado por el autor en formato Word.

Cartones. Madrid: Fundación Autor SGAE, colección Teatro Autor, núm. 165, 2007.

Aluminosi, texto inédito facilitado por el autor en formato Word.

Carrer de l'oblit (o cuando Barcelona estaba más lejos que ahora), texto inédito facilitado por el autor en formato Word.

Turisme, texto facilitado por el autor en formato Word.

«Turisme». En *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals. Deu autors escriuen per als seus intèrprets*. Barcelona: AADPC, Colección Teatre-Entreacte núm. 71, 2007, Pág. 90-100.

«A la Bim, A la Bam, A la Bim - Bom - Bam...!» En AA. VV. *Dramatúrgia al País de les Meravelles?* Barcelona: A. A. D. P. C., colección patrocinada por la SGAE, 2006, pág. 144-151.

Otras obras del autor a las cuales no tuve acceso:

Lorca y las sombras, a partir de textos del *Teatro Inédito de juventud* de Federico García Lorca, [1997-1998].

Nacidas para el humor, sketches de music-hall, [1997-1998].

Diccionarios:

Diccionarios de idioma:

Clave, Diccionario de uso del español actual, edición en Cd-Rom, 1996.

Diccionario de la lengua española, Vigésima segunda edición. Real Academia Española, 2003, Edición electrónica, Versión Cd-Rom 1.0.

Diccionario electrónico español-francés / français-espagnol, versión 1.0.

Barcelona: Larousse, 1998 [edición en papel Diccionario Compact Español-francés / Francés español Larousse del 1995]

En torno a la obra teatral de Manuel Veiga. Barbara Bloin. Septiembre 2008.

Larousse Français-espagnol / Español-francés. Paris: Larousse, colección Mars, 1990.

Larousse diccionari pocket català- francès / Français-catalan. Barcelona: Larousse, 2000.

Canigó, diccionario Catalán-castellano / Castellano-catalán. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1981.

Gran diccionario del argot, el Sohez. Barcelona: Larousse, 20000

Diccionarios temáticos:

Bas, Jordi. *Diccionario de los nombres de persona*. Barcelona: Editorial De Vecchi, 2006.

Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Barcelona : Bordas, 1995, edición en dos volúmenes.

García Carraffa, Alberto y Arturo. *Enciclopedia Heráldica y genealógica hispano-americana. Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. Salamanca: Imprenta comercial salmantina, 1930.

Junceda, Luis. *Diccionario de refrances, dichos y proverbios*. Madrid: Espasa, 1998.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Edición Paidós Ibérica, 1998 [versión original francesa de 1996]

Fuentes generales sobre teatro catalán contemporáneo:

Libros y revistas:

En torno a la obra teatral de Manuel Veiga. Barbara Bloin. Septiembre 2008.

A. V. Assaig de teatre núm. 24. Monográfico *Les darreres generacions teatrals del segle*. Barcelona: AIET, septiembre 2000, pág. 9-169.

Curet, Francesc. *Història del teatre català*. Barcelona: Editorial Aedos, 1967.

Fàbregas, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona: editorial Millà, col·lecció Catalunya Teatral, Estudis núm. 1, 1978.

López Mozo, Jerónimo. «El teatro: espejo y crisol de culturas», en *Assaig de teatre*, núm. 12-14, septiembre-diciembre 1998, pág. 259-266.

Massip, Francesc. «Panorama del teatre català a finals del Segon mil·leni», en *Assaig de teatre*, núm. 32. Barcelona: AIET, junio 2002, pág. 167-180.

Ragué-Arias, María-José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel, colección Literatura y Crítica, 1996.

Ragué-Arias, María-José. *¿Nuevas dramaturgias?, Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Ministerio de Educación, cultura y Deporte, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2000.

Páginas de Internet:

Lax, Fulgencio Maria. *Reflexiones acerca de la nueva dramaturgia española* in *II Encuentro de Autores de Teatro*, actos de coloquio publicados en www.telecable.es/personales/planza/numero4n4_autores.html

Fuentes sobre los temas tratados:

Libros para el estudio de los temas:

A.A. V.V. *Nocturna y canalla*. Barcelona: *La Vanguardia*, colección Barcelona, una ciudad de vanguardia, 2006.

En torno a la obra teatral de Manuel Veiga. Barbara Bloin. Septiembre 2008.

A.A. V.V. *Els barris de Barcelona. Ciutat Vella, l'Eixample*, vol. 1. Barcelona: Enciclopèdia catalana - Ajuntament de Barcelona, 1999.

A.A. V.V. *Els barris de Barcelona. Sants-Montjuïc, Les Corts, Sarrià-Sant Gervasi*, vol. 2. Barcelona: Enciclopèdia catalana - Ajuntament de Barcelona, 1998.

A.A. V.V. *Encyclopedia de Barcelona*. Vol. 1. Barcelona: Enciclopedia catalana - Ajuntament de Barcelona, 2005, pág. 169.

AA. VV. *El llibre dels 1000 noms*. Barcelona: Ediciones Proa, colección Butxaca num. 10, 1996.

Albaigès, Josep Maria. *El gran libre dels cognoms catalans*. Barcelona: Edicions 62, 2005.

Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. París: Editions du Seuil, colección Points Histoire, 1975.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2001 [1992].

Badenas i Rico, Miquel. *Fets i gent del Poble Sec i el Parallel d'abans. Records i enyorances d'un xicot del barri*. Barcelona: Edicions de l'Ajuntament de Barcelona, Colección Memòria de Barcelona, 2006 [1993].

Badenas i Rico, Miquel. *El Parallel, història d'un mite*. Lleida: Pagès Editors, colección Guimet núm. 26, 1998

Blay i Duart, Josep Francesc; Lisbona Martín, Julia; Salinas Català, Jesús; Salvador i Jordà, Miquel. *Propuesta para un trabajo intercultural en la escuela. Libro del profesor*. Valencia: Direcció General de Centres i Promoció Educativa de la Generalitat Valenciana, 1994.

Castells, Francesc i Joan. «Pròleg», en *Teatre de gitans i de baixos fons* de Juli Vallmitjana. Barcelona: Edicions 62, 1976.

Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, colección Folio, 1992

Fabre, Jaume; Huertas, Josep Maria. *Tots els barris de Barcelona. «Els polígons: La Barceloneta, Les cases barates, Les vivendes del Congrés, El Bon Pastor, Els barris de la Vall d'Hebron»*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1976.

Gallén, Enric. *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquiste (1939-1954)*. Barcelona: Publicacions de l’Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y Edicions 62, colección Monografies de Teatre núm. 19, 1985.

Gasch, Sebastià. *Barcelona de nit. El món de l'espectacle*. recopilación postuma de artículos de Gasch. Prólogo de Joan Maria Minguet Batllori. Barcelona: Parsifal edicions núm. 1, 1997.

Gasch, Sebastià. *El Molino, memorias de un setentón*. Barcelona: Dopesa, colección Espectáculo núm. 2, 1972.

Gasch, Sebastià. *La historia del music-hall*. Barcelona: Ediciones G.P., 1962.

Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1994 [1959].

Goody, Jack. *La culture des fleurs*. Paris: Seuil, colección La librairie du 20^{ème} siècle, 1994.

Hernández, Xavier y Pinyol Josep. *L'exèrcit contra Barcelona*. Barcelona: Associació Catalana d’Estudis Republicans et Llibres de l’Índex, 2000.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial, Biblioteca 30º aniversario, 1998 [1954].

En torno a la obra teatral de Manuel Veiga. Barbara Bloin. Septiembre 2008.

Martori, Joan. *El teatre popular del Paral·lel*. En Foguet i Boreu, Francesc. *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. Barcelona: Punctum - Memorial democràtic - Generalitat de Catalunya, 2008.

Rubió i Tudurí, Marià. *Barcelona 1936-1939*. Barcelona: Institut Menorqui d'Estudis, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, 2002.

Sagarra, Josep Maria. *Memorias*. Barcelona: Noguer, 1957.

Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, colección Austral, 1990.

Sánchez Trigueros, Antonio. «Texto de tradición y espectáculo de vanguardia (a propósito del teatro de Federico García Lorca)». En Chicharro, Antonio; Sánchez Trigueros, Antonio. *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*. Granada: Mirto Academia, 2005.

Sanmartín Sáez, Julia. «La parla marginal com a recurs d'estil literari en el teatre de Juli Vallmitjana». En *Estudis de llengua i literatura catanes XXVIII “Miscel·lània Germà Colón” (1)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat: Barcelona, 1994 (pàgs. 165-177)

Sanmartín Sáez, Julia. «A propòsit d'alguns *tirosos vocables* del caló en el teatre de Salvador Espriu». En *Estudis de llengua i literatura catalanes XXXIX “Homenatge a Arthur Terry” núm. 3*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona: 1999. (pág. 179-197)

Saz Campos, Ismael. *Fascismo y franquismo*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004.

Trillas Blázquez, Gabriel. *Sobre la ruta del veneno blanco (III). Crónica*, 23/6/1935. Citado a partir de <http://perso.wanadoo.es/jcuso/autor/IGM.htm#arriba>

En torno a la obra teatral de Manuel Veiga. Barbara Bloin. Septiembre 2008.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancionero general de franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica, 2000.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Debolsillo, 2003.

Zúñiga, Ángel. *Barcelona y la noche*. Barcelona: Parsifal edicions, núm. 42, 2001 [1948].

Soporte multimedia:

Rovira Beleta, Francisco. *Los Tarantos*. Con Carmen Amaya, Antonio Gades, Daniel Martín y Sara Lezana. Valladolid: Divisa, 2003.

Fernan Gomez, Fernando. *El viaje a ninguna parte*. Con José Sacristán, Laura del Sol y Juan Diego. Madrid: Suevia Films, 2001.

Páginas de Internet:

Sobre dictadura franquista:

<http://esquerda.org/sentmenat/cat/artinfo/franko.htm>

Sobre la Transición:

<http://www.altrecastello.com/dossiers/pecufran.htm>

Sobre la demografía en España y los apellidos

<http://www.ine.es/daco/daco42/nombyapel/nombyapel.htm>, Instituto Nacional de estadísticas,

<http://www.idescat.net/cat/poblacio/poblonomast.html>, Institut d'Estadística de Catalunya,

Sobre la cultura caló:

<http://www.gitanos.org>, Fundación Secretariado Gitano

En torno a la obra teatral de Manuel Veiga. Barbara Bloin. Septiembre 2008.

Sobre la memoria histórica:

<http://www.memoriahistorica.org/modules.php?name=News&file=article&sid=1>,

Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica

<http://www.edualter.org/material/alibey/cap7.htm>

Sobre la religión lucumí:

<http://cubayoruba.blogspot.com>

Anexos

Anexo núm. 1: Entrevistas y encuentros con Manuel Veiga

Resumen del encuentro con el equipo de creación de *16.000 pesetas el 5 de marzo 2005* al TNC (a partir de los apuntes de Barbara Bloin):

Ambició/tema de *16.000 pesetas*: Recuperar contínuament tot la memòria de tot un país. Tracta de la guerra civil fins ara.

Els temes que volia tocar Manuel Veiga a l'hora d'escriure:

Barcelona

Una obra que tothom pogués entendre

Que parlés sobretot de la Barcelona obrera

Volia fer un melodrama social. Barceloneta é ideal per això: quarts de pis de 40m2, el veí Somorrostro fet de barraques.

Parlar de la memòria històrica

De la dignitat a la qual tothom té dret: educació, condicions mínims de vida

Joan Castells:

Tot el text està ple de realisme màgic: mengen a l'escena, es respecta literalment els 40m2, reproduint a l'escena uns d'aquests pisos.

És un text reivindicatiu, sobre el record més que sobre la memòria històrica.

Les persones interessen més que els personatges

La Finà està contra tothom, és la “mala” de la obra. No obstant s'entén la seva contrarietat.

A Manuel Veiga no li agrada el teatre crític i hermètic.

L'obra està plena d'acotacions

El final del text està tallat pel que fa a les explicacions entre mare i fill.

Sergi Belbel dirà que a aquesta obra, “El concret no fa oblidar el general.”

Estem en presencia de dues generacions típiques del franquisme:

La lluita de la consciència

La filla amorfa que accepta.

El realisme s’oblida al final per deixar els quatre objecte més importants per cadascú dels personatges: El Cola-Cao, el quadern d’aprentissatge, la foto del marit, la maleta de la sortida

Encuentro con Manuel Veiga y Joan Castells, 7 de marzo 2005, Biblioteca de la Barceloneta (a partir de los apuntes de Barbara Bloin)

La obra és un melodrama social barceloní, a un barri obrer, platja i quart de pis.

En els anys 62-64, el Somorrostro encara tocava la Barceloneta.

Pels 250 anys de la Barceloneta, en febrer 2003, el Periódico va publicar un quadern de records. D’aquests article, Manuel Veiga va treure frases per a la obra

Soledat fa 75anys

Fina vol fugir el mar, vol condicions de vida quotidiana normals.

La Barceloneta és un barri peculiar, típic de la vida obrera. També és un símbol de la guerra civil perquè fou un punt clau on queien les bombes.

La memòria històrica de la guerra civil és alguna cosa, que malgrat ho que pot dir la gent, no esta tractat i que encara pot sotmetre-se a estudis, a conflictes entre poder i poble, com per lo dels cossos de les fosses comunes.

Somorrostro: Més o menys començava on és l’Hospital del Mar. De fet, aquest hospital era el límit del camp de joc pels nens de la època. Cobria 5 barris: la Maquinista, els Infectiosos, La Puesta, los Arboles Calientes i Bogatell. Les primeres barraques tocaven les parets de l’escola del carrer de la Maquinista.

Carmen Amaya va donar diners per que es faci una font al Somorrostro.

Anàlisi profunda de les personalitats

La solidaritat entre Dolors i Soledat és típica de la vida a la Barceloneta on els veïns s'oferten sempre peix, inclòs en els temps més difícils compartien tot el que tenien.

Soledat és un homenatge molt clar a les dones que hi havia a la Barceloneta.

És una obra d'antiherois però on no deixa la Soledat de ser una heroïna.

La fina resulta antipàtica però s'entenen les seves raons.

Dolors aconsegueix evolucionar. Es salva.

Man és el punt de vista de l'autor. La obra no condemna sinó mostra per conèixer. Man és el símbol dels records que s'acumulen. No han viscut aquest període. Es forma sobre els records i les faltes de records de cadascú.

Joan Castells: "el teatre és l'art de les humanistes"

La transcripció és possible a tots els països on hi ha hagut una guerra civil i una dictadura: Argentina, Veneçuela

Vivien a prop del mar però no aprofitaven de les platges... És veritat això d'anar a dutxar-se al gimnàs.

El Takatà era com un tenis però a mà, sense rès i a la platja. La pilota no podia tocar la sorra. És un joc que s'adaptava a les possibilitats i a les necessites. Quan no jugaven a la platja, jugaven al carrer on no hi havia cap cotxe. Això fins a que construeixin Bogatell en els anys 50. On ara hi ha l'Aquàrium, hi havia el club on anaven a dutxar-se.

El quart de casa és igual que el de l'escena

Ara els quart de casa es converteixen en mig de casa. Estan remodelant-ho. Fa tres o quatre mesos van fer estudis a la Generalitat per veure si era possible posar ascensors a aquests edificis. "és utòpic" diu una veïna.

Al origen, el quart de casa eren en edificis de planta baixa + un pis. Després van afegir pisos. En 1968-1970, hi havia 38.000 habitants a la Barceloneta i al barraquisme instal·lat al Somorrostro

Eren els quart de casa de 8 per 8, o sigui 64m² menys l'espai de les escales, 58m²

Barceloneta és "un poble"

Encara avui, la majoria dels pisos de la Barceloneta no tenen
Telèfon
Dutxa, ni quart de bany
Aigua calenta
Hi viuen moltes persones majors

Joan Castells, d'acord amb Manuel Veiga: "El paper del teatre és tocar socialment, tocar les ferides socials"

Entrevista a Manuel Veiga, julio-agosto 2008. (Barbara Bloin)

1- Quins són els teus orígens familiars (i la teva llengua materna)?

Els meus orígens familiars són de l'Aragó per part de mare i de Galícia per part de pare, però jo sóc nascut a Barcelona. A casa parlem castellà. Però tota la meva formació a l'escola ha estat catalana des dels 14 anys.

2- De quin barri ets? Ets de Sant Martí des de sempre ?

Visc a Sant Martí, però tocant a l'Hospital de Sant Pau que és on vaig néixer. Però amb els pares vivia al barri de la Sagrada Família, tocant a l'Avinguda Gaudí.

3- Quina és la teva relació amb els gitans i amb el caló?

Tinc amics gitans. De fet, l'avi del meu avi (matern) ho era. I feia negocis pels pobles tractant amb bestiar. D'aquí el meu segon cognom Giménez, que abans de la guerra civil la família l'escrivia amb J. I després (potser per despistar ja que al meu avi i a dos germans seus els van afusellar els feixistes) van passar a escriure'l amb G.

Pel que fa al caló és una llengua, que s'ha anat perdent entre d'altres coses perquè va ser perseguida i perquè es tractava d'una cultura oral i no pas escrita. Actualment els gitans xerren la llengua del país on viuen i, de tant en tant, barregen alguna paraula caló.

4- Ets del que es diu «el foment martinenc»?

No. No hi tinc res a veure.

5- Quin és el teu procés de creació?

Normalment, he de tenir clara l'obra dins el meu cap abans de posar-me a escriure. Sóc incapaç de posar-me a escriure sense tenir clar com a mínim l'inici i el desenllaç. Com arribar-hi al final ho puc anar trobant mentre escric. Però he de tenir una mínima “escaleta” d'obra.

6- Consideres que tens alguna progressió a la teva obra (temes, valors, maneres d'implicar-te, qualitat)?

No ho sé. Les meves obres són bastant identifiables. Això em diu la gent, que les llegeixes i pots intuir que són meves. Per a mi això és positiu, doncs significa que hi ha un estil o una personalitat concreta. Els temes acostumen a ser socials i amb protagonisme de personatges perdedors.

7- Per què escrius? Per a qui? Vas ser primer actor o dramaturg (cronològicament i segons la seva percepció)?

De primer vaig fer d'actor. El fet d'escriure és una conseqüència. Jo sempre dic que més que un autor, sóc un actor que escriu. Escric per plaer, per parlar d'històries i personatges que m'interessen. A vegades quan escric penso en actors o actrius concretes. Escric per crear ficcions emocionals. Pel que fa al públic, escric per a tothom. No m'interessa l'elitisme ni el teatre fet exclusivament per a la professió o per als intel·lectuals. La meva pretensió és que fins i tot una persona analfabeta pugui entendre el meu teatre i, si és possible, que l'emocioni.

8- Ja sé que et vas formar com a actor a l'Institut del Teatre. I com dramaturg? Vas rebre classes a l'I.T., a altres llocs, vas assistir a tallers? Vas anar, per exemple, a l'Obrador de la Sala Beckett o amb el Sanchis Sinisterra?

Mai he fet un curset de dramatúrgia. No hi crec massa. Sóc, això sí, un lector de teatre i espectador de tot el que es fa i s'escriu al nostre país. Jo escric des de la meva experiència com actor, des de l'escenari.

9- Quin és l'origen del teu interès per les Coplas i les cançons de cabaret ? Com influencien la teva obra (a part de les al·lusions constants al Paral·lel i als seus artistes)? Per exemple consideres que la Violeta de *Recreo* representa la imatge de Sara Montiel a *La Violetera*? Ho buscaves?

La Copla era música del poble, encara que el feixisme va voler apropiar-se d'ella. Les coples són petites obres de teatre popular, sonava constantment a la ràdio i es cantava als patis de veïns, allà on Lorca deia que l'autor havia de mirar a l'hora d'escriure:

«...Hoy las manos de los autores sólo escriben para un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoritas... a dormirse también. Escriben para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo.... Sé muy bien cómo se hace el teatro semiintelectual, pero eso no tiene importancia. El público virgen, el público ingenuo, que es el pueblo, no comprende como se le habla de problemas despreciados por él en los patios de vecindad...»

Les al·lusions constants al Paral·lel tenen a veure amb un gènere fascinant com el music-hall on s'ajunta el teatre, la música, el ball, la màgia... I uns teatres avui desapareguts com «El Molino» o «L'Arna». Durant temps, molts pseudo-intel·lectuals ignorants consideraven que aquest gènere no era cultura. Però com diu «La Maña» (la figura màxima d'aquest gènere). «*He actuado para gente tan inculta como Salvador Dalí, Rafael Alberti, Vittorio Gassman...*», que eren espectadors d'aquests teatres. Pel que fa a la pregunta de *La violetera i Recreo*, res de res. Sara Montiel no és una artista dels meus referents. Simplement volia que el personatge tingués nom de flor, però una mica més exòtic que les seves companyes (Rosa, Margarita...).

10- Utilitzes l'idioma per donar cos al text? O sigui, esculls el català com a idioma a les primeres versions perquè t'és més fàcil escriure en aquest idioma (és com un reflex, un acte natural), perquè ho desitges així per alguna raó (és una elecció teva), o busques donar profunditat, cos i realisme al text i a la acció decidint-te per un idioma més que per un altre (és un acte quasi reivindicatiu)? Les diferents versions només existeixen de cara al públic, només les escrius en castellà per la seva difusió?

El fet de triar un idioma o un altre depèn de la història i els personatges. Per aconseguir una versemblança. De fet, hi ha obres meves que no tenen traducció. Algunes traduccions al castellà, obviament, són per aconseguir una difusió més gran.

11- Jo opino que *Aluminosi* va perdre molt amb la llengua única comparat amb el que era *Carrer de l'oblit*. Què opines tu? Era condició del premi Fundació Romea presentar una obra únicament en català?

Tens tota la raó. Perd molt. *Aluminosi* és molt més rica en bilingüe. Les bases del Premi on la vaig presentar demanaven que fos en català. Per això vaig fer una versió exclusivament catalana. Però la versió original seria la bilingüe. El títol sí m'agrada més *Aluminosi*.

12- Llegint la teva obra, hom se sent una mica desconcertat per un realisme emprat d'exotisme. És una barreja estranya. Realisme social pels temes, els llocs, els diàlegs. Exotisme pels ambients, els homenatges i sobretot per la teva separació amb la dramatúrgia catalana contemporània (Batlle, Miró, i tota la escola de la sala Beckett). Busques, a la hora d'escriure una adscripció a un realisme social, a un teatre idees? I el propi exotisme, també el busques?

No el busco, em surt. Són els temes que em busquen a mi. No m'interessa el teatre formal. Potser per això els continguts tenen aquesta característica. De tota manera, el realisme pur i dur tampoc m'agrada. Ja veuràs que sempre hi ha alguna cosa que fa distorsions d'aquest realisme. (Pluja seca i amic invisible a *Recreo*, pas del temps de ciència ficció a *Tempesta de Neu*, monòlegs interiors a *Jar*, anades de passat a present a *16.000 pessetes...*)

13- Com vius la teva vida de dramaturg en un pla econòmic? Creus que podries seguir sense els Premis que reps? Creus que la teva escriptura arriba a estar condicionada per allò que esperen de tu els jurats de Premis i els lectors/espectadors de Premis i muntatges de Premis? Creus que la teva dramatúrgia seria diferent (tant pels temes com per la escriptura en si, etc) si no hagues sis d'escriure per a Premis sinó de manera completament lliure de cadenes econòmiques i de reconeixement? Per exemple s'observen diferencies de to i tema entre *16.000 pessetes* i les teves obres anteriors: és degut al canvi de condicions d'escriptura i de públic (per al TNC i ja no per a un premi)?

De fet, jo no visc de l'escriptura. Visc de la meva feina d'actor. No escric pensant en els premis. Senzillament, un cop he escrit una obra la envio als concursos i, la veritat, és que he estat de sort. Però la finalitat d'escriure un text no és enviar-la a un premi. Referent a *16.000 pessetes* no hi estic d'acord. Té molts

lligams amb les altres obres meves. És una obra localitzada a Barcelona, personatges perdedors (fins i tot el personatge absent, perdedor d'una guerra), extracció humil on les dones tenen un paper rellevant... Mai vaig escriure pensant en el públic del TNC.

14- Quin sentit té per a tu donar el teu nom a personatges teus. (Manuel Jiménez Vega de *Jar* i Man de *16.000 pessetes*) quin sentit té? Quina mena de vincle emocional i/o intel·lectual representa amb la teva escriptura? Existeix la «Sra. Maria Victoria, del Guinardó» del *Darrer esclat*?

En el cas de *Jar* perquè Manuel el vaig escriure per interpretar-lo jo i perquè és un nom molt comú entre els gitans. En el cas de *16.000 pessetes* és un homenatge al meu avi, que es deia Manuel i que els feixistes van afusellar a la guerra civil. L'avi de la funció es deia Manuel per a ell i com el personatge de Soledat confonia el net amb l'avi vaig pensar que estaria bé que tinguessin el mateix nom, encara que el net en diminutiu Man. Aquest nom al mateix temps vol dir home en anglès. Man és l'únic home que actua a la funció. A *16000 pessetes* tots els noms tenen un significat: Soledat (l'avia que viu sola), Finà (la filla que ha pujat d'estatus social) i Dolors (tota una vida de misèria i patiment). M^a Victòria del Guinardó és una novieta que vaig tenir, je je.

15- Com esculls els noms i cognoms dels personatges? Fas recerques etimològiques, agafes noms que et sonen per freqüència d'ús, o per semblança orals i de significats amb temes tractats?

Una mica ja t'he contestat a l'altra pregunta. Acostumen a tenir a veure amb l'extracte social o el lloc d'origen. O tenen un significat.

16- Coneixies l'existència del *Carrer de l'oblit* abans d'escriure la primera versió

d'*Aluminosi*?

No. Simplement era el nom d'un carrer que feia referència a l'estat de la protagonista: una actriu i dona oblidada.

17- Hi ha alguna relació amb el fet que la majoria dels teus personatges siguin femenins i l'ambient amb el que vas ser educat?

Segurament. A la meva família hi ha moltes dones i molt fortes. Però també té a veure amb que els homes m'avorreixen més. Com a personatges les dones son més riques. I igual com a la vida, més expansives a l'hora de mostrar sentiments. I sobretot, perquè a l'hora de fer un repartiment hi ha moltíssimes millors actrius que actors. I sempre tens més possibilitats de triar.

Entrevista de De Déu Prats, Joan. *Manuel Veiga, actor i dramaturg, realizada para el estreno de Una hora de felicidad a la Sala Muntaner, 1997. (Entrevista facilitada por Manuel Veiga).*

«Fer d'actor és una professió ben difícil. En cada obra, l'actor ha de representar un personatge diferent. Això és com si cada dia haguéssim de sortir de casa amb una personalitat distinta. Si, a més a més de fer d'actor, un també escriu obres, la cosa encara es complica més. Manuel Veiga és actor i escriptor de teatre i ara ens explica les seves experiències.

Hi ha molts oficis: bomber, informàtic, jugador de futbol, oficinista... Per què vas escollir ser actor?

Perquè sempre m'havia agratrat actuar i escriure. Com que les coses estan tan malament per a tothom en qualsevol ofici, vaig decidir, almenys, intentar fer una feina que m'agradés.

On vas estudiar teatre?

A l'Institut del Teatre. Hi vaig aprendre una sèrie de tècniques d'interpretació, tallers i pràctiques. I, a l'últim curs, vam representar dues obres. A l'Institut et donen eines perquè desenvolupis la professió i el possible talent que puguis tenir.

Quines assignatures teníeu ?

Pantomima, dansa, interpretació, i començaven a fer direcció. [...]

A més d'actor, també ets escriptor de teatre . per què t'agrada escriure?

Escrir històries que m'agradaria representar o que no t'ofereixen. Aquest, potser, és el primer impuls.

Com t'ho fas per escriure teatre?

Parteixo de la idea d'un espai on pugui passar la història. Si hi ha molts espais, això complica l'obra i la producció, o sigui, els diners que s'han d'invertir per representar-la.

Aleshores faig una estructura, una escaleta del que serà l'obra. Com començarà, què passarà, com acabarà. Evidentment, després, quan vas desenvolupant tot això, la mateixa obra et va portant cap a altres camins que no tenies previstos en un principi.

També em plantejo els actors que podrien fer aquella obra. Si tinc una cara, una manera de parlar, uns gestos d'algú en que fixar-me, això em facilita la feina.

Quines obres has escrit?

He estrenat tres obres. Una que es diu *Jar*, que en idioma gitano vol dir “calor a l'ànima”. És una història sobre Carmen Amaya, una “bailaora” de flamenc, inspirada en el Somorrosto, un barri que hi havia a Barcelona on viuen gitanos. També he escrit una altra obra que me la va inspirar una conversa que vaig sentir a l'autobús. Era una dona de fer feines que tenia una vida catastròfica i desgraciada i el que deia em va semblar interessant per a fer una obra de teatre. La inspiració sempre ve a partir de coses que escoltes a la vida real, a la televisió, que llegeixes als llibres. Finalment, tinc una altra obra que es representa a Cuba i que es diu *Tempesta de neu*. [...]»

Entrevista de Carbonell, Joaquín. *El Periódico*, sección Gente de Aragón, 5 de febrero 2000.

«Manuel Veiga es uno de los nuevos autores españoles con más prestigio. Estuvo en Zaragoza para asistir a la lectura de *recreo* premio de la SGAE del 97, que fue leída en “En otras palabras”, ciclo organizado por la CAI.

Los actores se quejan de la crisis del teatro. Ya no quiero ni pensar lo que opinarán los autores...

Yo también soy actor... Sí, realmente es difícil que la gente se arriesgue a montar obras de autores noveles y en este momento tengo suerte porque ahora mismo *El recreo* está de gira por toda España, dirigida por Pedro Mar Sánchez y la compañía de Quiti Manver, Pedro y Paula Soldevila.

¿*El recreo* habla de nuestra infancia?

Pues sí. Es el punto de partida, el reencuentro de una reunión de ex-alumnos en el patio de un colegio. A partir de ahí surgen ciertas sorpresas y sobre todo habla de soledad.

¿Qué hay que hacer para hacerse autor?

La gente pide cada vez más divertimentos un tanto superficiales y la comedia y el musical es lo que da más beneficios en taquilla. El autor tiene que escribir siempre sobre cosas que le interese explicar sin dejar de vista lo que le interesa al público y conjugar un poco el contenido y la forma.

Es que muchos actores se quejan de que no hay autores.

Eso es mentira. Lo que pasa es que hay desinformación, pocas publicaciones donde publicar... También hay poco riesgo e inquietud por parte de los productores.

Ha habido autores ganadores del premio nacional que no han estrenado nunca.

Sí, porque el estar premiado no significa que te vayan a estrenar la obra. Como mucho a veces te la publican. Y el verdadero sentido de una obra es verla en el escenario.

¿Entonces qué sentido tiene la lectura de obra, como lo que se hace en la CAI?

Yo creo que es el de una primera toma de contacto con los espectadores...

Pero si los espectadores no van ni a ver las obras con actores...

Pues a las lecturas van mucha gente.

¿Le gusta que se vuelva a emitir Estudio-1?

Sí, supongo que también hay un componente sentimental en que yo lo veía de pequeño. Me da la impresión de que se está recurriendo a autores muy conocidos. Sería una buena oportunidad de promocionar a gente nueva.

Me dice que el teatro actual va por la comedia y el musical. ¿No es eso un reflejo de la televisión?

Sí, y sobre todo ahora con la tele tenemos una sobreinformación, por lo que se tiende a que las obras sean más cortas. En poco tiempo se dicen las mismas cosas. Eso es lenguaje televisivo. Y creo que tiene su peligro porque el teatro debe ofrecer su propio lenguaje.»

**Entrevista de Lagunas, Sonia. *Manuel Veiga parla sobre 16.000 pesetes.*
Teatralnet, sección Traient punta.**

«Aquesta obra està dins del Projecte T6, del Teatre Nacional de Catalunya.

La vaig escriure al desembre del 2003, al llarg de la temporada passada vam tenir reunions periòdiques.

T'avisen des del Nacional (TNC) o sou els autors els qui us oferiu per aquest projecte?

Ells tenen unes llistes d'autors, i d'entre ells estava jo, juntament amb la Beth Escudé, l'Esteve Soler, el Rodolf Sirera i el Gerard Vázquez i tota la temporada passada ens hem anat reunint. Hem anat fent lectures de textos que no eren nostres i cadascú anava dient els temes de què volia parlar o com pretenia que fos la seva obra. Treballem sols a casa, però anem fent reunions periòdiques. Aquests cinc autors i jo, juntament amb el Sergi Belbel i el Ramon Simó, que són els coordinadors del T6.

Seria una barreja de treball en grup i individual.

Sí, sempre hi ha una valoració en grup i cadascú fa cas del que l' interessa i del que creu que pot beneficiar la seva història. Actualment encara ens estem reunint perquè la propera temporada s'han d'estrenar els textos de la resta dels autors.

16.000 pesetes, és una obra que està tallada amb molts salts temporals. És una idea que ja apareix al text?

Sí, perquè aquesta és una obra que parla de la memòria i del record, aquest seria el gran tema de la funció, l'obra es situa a l'any 2002, que és l'any de l'entrada en vigor de l'euro i és la nit de l'aniversari de la Soledat, que és la protagonista de la funció i el seu nét li porta un regal sorpresa. Llavors aquesta nit de Sant Joan, la Soledat rememora moments importants de la seva vida.

És només a partir d'aquesta nit que ella rememora el passat o ja és la forma de ser de la Soledat?

Ella d'alguna manera el que no vol és oblidar una sèrie de coses del passat, és una dona que ha viscut una guerra, una postguerra, una dictadura, una transició i per a mi aquesta dona és un homenatge a aquella gent que ha viscut tots aquests fets i sobretot a les dones, que segurament tenien encara més difícil que els homes poder aconseguir el que elles volien; com en el cas de la Soledat; una dona que volia ser mestra i no ho va poder ser.

Veient l'obra em va fer l'efecte que es fa una distinció entre la gent que viu arrelada al record i els que volen tallar amb el seu passat i partir de zero.

Són dos visions diferents, dues formes diferents d'entendre la vida. La Fina no pot es construir una nova vida sense trencar amb el passat i en canvi l'àvia té una visió semblant al nét, que per mirar cap al futur cal recordar, cal no caure en els mateixos errors. L'experiència és un grau i no sempre hem de començar de zero.

Amb quina manera d'entendre la vida et quedes tu?

Amb la de l'àvia, evidentment. Tot i que entenc també la filla. És una dona que es queda prenyada als setze anys, viu a un quart de pis a on no hi ha ni dutxa i pensa en quin futur pot donar al seu fill, vol fugir de la pobresa per donar un futur millor al seu fill.

Fa l'efecte que a aquesta obra hi ha bons i dolents i la Fina seria la dolenta de l'obra. Buscaves provocar aquesta impressió en el públic?

Jo no crec que sigui dolenta, jo entenc la seva reacció, perquè ella no només està mirant per ella sinó també per al futur del seu fill: es tracta de la decisió d'una dona soltera embarassada als setze anys, a l'any 62.

La seva actitud seria molt defensable.

Jo crec que absolutament.

Faries responsable a la Fina del que li passa a la Dolors?

No, jo no la faig culpable, jo penso que no hi ha bons i dolents. La meva intenció es que ens qüestionéssim què hauria passat si aquestes 16.000 pessetes les hagués

tingut la Dolors, potser hauria obtingut un pis de protecció oficial, potser hauria pogut estudiar...

O potser no hauria sabutaprofitar aquests diners i hagués acabat de la mateixa forma que sense els diners...

Exacte, la meva intenció era deixar obertes aquestes dues possibilitats, però com no ha tingut la possibilitat de provar-ho, no sabem què hauria passat...

Però veient l'obra sembla que la Fina tingui la culpa de les desgràcies de la Dolors.

Jo no crec que tingui la culpa, en tot cas la Dolors no ha tingut aquesta oportunitat.

En realitat, sembla com si li anés millor la vida als que oblidien el passat, materialment parlant.

Sí, però perquè la Fina va tenir un cop de sort que li va permetre millorar a la vida, les 16.000 pessetes que segurament va saberaprofitar.

Va poder donar al seu fill tot allò que ella no va tenir.

Mentre que la Dolors ja va néixer amb les cartes de la vida marcades, una nena filla d'una prostituta que assassinen a la platja, que viu a un barri de barraques, que després passa d'hospici a hospici, les seves oportunitats a la vida són mínimes.

Per això demana una oportunitat a la Soledat, és la seva última esperança.

Clar, i la Soledat és una dona molt íntegra, amb un sentit de la justícia molt fort i per això la vol ajudar i de fet ho aconsegueix a través del seu nét.

Hi ha una sèrie d'elements que es van repetint al llarg de tota l'obra: el "Cola Cao", els "Juegos Reunidos Geyper"...

Estem parlant d'una família pobre, que tenen dificultats per tirar endavant i tant el "Cola Cao", com els "Juegos Reunidos Geyper" eren un objecte de luxe en aquesta època i en concret per a aquesta família. Uns objectes que no han pogut tenir elles però sí el seu nét. El Man és l'únic personatge que ha pogut gaudir d'una vida més fàcil.

Has volgut mostrar al públic les bombones de Butano que fa servir la Soledat a casa seva.

Sí, perquè aquests pisos encara funcionen amb Butano i si et passeges per la Barceloneta i mires els balcons, sempre veuràs ampolles de Butano. Hi ha un moment a l'obra en què es diu: un balcó que és un jardí amb bombones de butà. És una cosa molt típica.

Imaginaves alguna escenografia quan escrivies aquest text?

M'imaginava una escenografia com aquesta, molt realista. L'escenografia està molt a prop del que jo pensava. Tot i que jo en un principi havia pensat que tingués parets, però ells van proposar una cosa que penso que està molt bé: el balcó dins la casa, que té molta rellevància en aquests pisos.

Pensa que algú agafa el teu text i vol fer-lo sense escenografia, només amb la interpretació dels personatges.

Penso que seria més difícil, el que caracteritza aquesta quarts de casa és aquest espai petit i farcit de coses petites, perquè és un lloc a on hi viuen famílies des de fa molt de temps. L'obra demana això, els actors s'han de moure per aquest laberint de mobles. Una escenografia minimalista penso que no tindria sentit.

L'estufa té una bombeta que mostra als espectadors que està encesa, heu tingut cura de l'últim detall...

Sí, això passa a l'escena de la gran nevada i s'encén l'estufa perquè fa molt fred.

Tries el nom de la “Quatre Conys” per provocar la rialla del públic?

No, aquest nom ve perquè a la Barceloneta hi havia un personatge real que li deien la “Set Conys” i al buscar documentació sobre la Barceloneta vaig trobar això.

Estàs molt vinculat amb aquest barri o t'has documentat?

Jo no sóc d'allà, tenia un amic de petit que era d'allà i era l'enveja, perquè vivia al costat del mar. Jo m'he documentat per escriure, volia fer un melodrama social i buscava un barri que em donés peu per desenvolupar aquesta temàtica. És un barri eminentment obrer i a més amb la singularitat de tenir el mar com a protagonista del

En torno a la obra teatral de Manuel Veiga. Barbara Bloin. Septiembre 2008.

barri i al mateix temps en el passat havia existit un barri barraquista, el barri del Somorrostro.»

Anexo núm. 2: Montajes y lecturas de las obras

Obras dramáticas:

1993 y 1995. *Jar*. Directora: Isabel Rodríguez. Intérpretes: Pilar Martínez y Manuel Veiga. Lugar: Teatro Adrià Gual y Sala Triángulo (Madrid). Asesoramiento de la Federación de Asociaciones Gitanas de Cataluña.

1997. *Jar*. Compañía Mutis pel Fòrum. Dirección: Sergio Caballero. Con: Sergio Caballero y Estela Martínez. Premio a la Mejor Obra, a la Mejor Actriz y a la Mejor Interpretación Masculina en el II Certamen Provincial de Teatre de Castelló 1997.

1997. *Tempesta de neu*. Compañía de l'Art. Director: Pere Daussà. Intérpretes: Gràcia del Ruste, Ivan Campillo, Empar López. Producción: BCN TV y Mostra de Teatre Breu. Lugar: Teatro Artenbrut de Barcelona.

1997. *Una hora de felicidad*. Director: Frederic Roda i Fàbregas. Intérpretes: Manuel Veiga, Pilar Martínez e Imma Bracons. Lugar: Sala Muntaner.

1998. *Recreo*. Director; Juan Margallo. Intérpretes; Vicente Cuesta, Jesús Acaide, Gloria Muñoz, Flora María Álvaro. Ayudante técnico y de dirección: Javier Mangado. Producción: Robert Muro. Lugar: SGAE. IV ciclo SGAE de Lecturas Dramatizadas.

1998. *Tormenta de nieve*. Compañía Teatral Rita Montaner. Director: José María Coll. Intérpretes: Gina Caro, Tamara Castellanos y Unyk Anello. Lugar: Teatro El Sótano (La Habana). Escenografía, luces y vestuario: Carlos Repilado. Sonido: José María Coll.

1999-2001. *Recreo*. Proyecto Madrid Escena. Director: Pedro Mari Sánchez. Intérpretes: Kiti Manver, Paula Soldevila y Pedro Mari Sánchez.

Texto del programa de mano de Pedro Mari Sánchez: «*Recreo* es un texto, algo absurdo, divertido, tierno, irónico, sobre tres soledades, o tres mil... narciso, su

Amigo y Violeta Ferucci se van a encontrar en el patio de un colegio con motivo de una fiesta de ex-alumnos, de forma ¿casual?. Narciso, estudioso e introvertido, inventa un “amigo invisible” para combatir la soledad y el pánico a la hora del recreo (ya se sabe que el hombre necesita a Dios, y si Dios no existe, lo crea). Violeta Ferucci (todas las barandillas, todas las escaleras, todas las paredes, esquinas y bancos del colegio tiemblan todavía al recuerdo de su roce) lista, generosa, valiente, maltratada, un poco burra, lleva la carga de provocar invariablemente una zozobra de deseo por donde pasa (ya se sabe, también, que la frustración masculina hasta poseer y la autosuficiencia después de poseer –en realidad autodesprecio– han jodido la vida de bastantes mujeres) y de creerse su propia imagen.

El Amigo, Próspero, Puck, concertador de amores entre burros y Titanias, creador del cielo y de la tierra...

La verdad es que los hombres somos realmente tontos. Y las mujeres también son rematadamente tontas. Unos y otras manteniendo el tipo ante nuestros semejantes, con los zapatos llenos de cristales, convencidos de ser los únicos y decididos a guardar el mayor de los silencios.

Desesperaditos unos y otras por recibir, siquiera, una mirada inerme ¡qué ternura!, ¿no? ¡y qué leche! A veces los más cobardicas nos atrevemos a fantasear en sueños decisiones y caricias. Pero la realidad lo abarca todo y sin darnos mucha cuenta corremos el peligro de ser aún en sueños, un poquito felices y todo.»

2000. *Recreo*. Lectura. Director: Juan Margallo. Intérpretes: Vicente Cuesta, Jesús Alcaide, Gloria Muñoz y Flora María Álvaro. SGAE.

2001. *Tempesta de neu*. Adaptación radiofónica. Directora: Dolors Martínez. Intérpretes: Lluïsa Mallol, Francesca Piñón y Manuel Veiga. Catalunya Ràdio.

2001. *Recreo*. Intérpretes; Mingo Ràfols, Frank Capdet, Marta Calvó y Manuel Veiga. Cicle de lectures dramatitzades a la SGAE. Sala de actos de la Societat General d'Autors i Editors. Barcelona.

Texto del programa: «És l'hora del *recreo*. Igual que un clon de Peter Pan, he fet cap al pati amb la intenció de jugar a “metges” amb tres soledats (Narcís, Violeta i l'Amic) i fumar-me un cigarret d'amagat (empassant-me el fum, és clar). Tr. (de re i

crear) crear de nou. *Recreo* (cast.) Esbargiment. Dissipar, foragitar penes, preocupacions, etc.»

2002. *La mort dins una baralla de naips*. Director: Joan Castells. Intérpretes: Agnès Cortès, Roser Ferrando, Berta Giraut, Kevin González, Núria Olivé, Roger Sala y David Sánchez. So i llums: Jordi Gatell y Nuño. Taller de 3è d'interpretació de text de Institut del Teatre.

2002. *Una hora de felicidad*. Directora: Lucía Arbondo. Intérpretes: Gabriela Iribarren, Daniel Bérgolo y Paula Pisciottano. Lugar: Teatro Puerto Luna (Montevideo).

2002. *Final de trayecto*. Lectura bajo el título *Trayecto final*. Intérpretes: C. Machñi y Paula Soldevila. Lugar: Casa de América de Madrid. Salón del libro de teatro español y iberoamericano.

2002-2003. *Recreo*. Compañía Iluna Teatro. Director: Pablo Ramos. Intérpretes: David Larrea, Miguel Goicoetxandía y Leire Barkos.

2002-2003. *Recreo*. Grupo de Teatro Verea De Baza (Granada).

2003. *Tempesta de neu*. Director: Manel Dueso. Intérpretes: Cristina Dilla, Mariona Ribas i Samuel Quiles. Escenografía: Xavier García. Vestuario: Miriam Compte. Iluminación: David Lloris. Sonido: Amadeu Solernau. Lugar: Sala Muntaner.

2003. *Una hora de felicidad*. Compañía El Puente. Lugar: Teatro El Sótano (La Habana).

2003. *Una hora de felicidad*. Proyecto de bachillerato en Humanidades de Jesus del Valle (Puerto Rico)

2003-2004. reposición en 2008-2009. *Una hora de felicitat*. Directores: Joan Guaski i Jaume Nadal. Intérpretes: Martha Carbonell, Anna García y Jaume Nadal.

Texto del programa: «La Trini és la dona de fer feines d'un Teatre i ha tingut una vida molt avorruda i poc satisfactòria. La matinada del dia de Tots Sants, mentre feineja tot xerrant amb la seva neboda, troba un vestit que li fa recordar "l' hora de felicitat" que va viure la mateixa nit de l'any anterior. Reviu aquesta situació, en la que l'aparició d'un vell actor que ve a assajar el monòleg de la seva mort la va treure de la rutina diària. Però, el cert és que no tot és el que sembla ser, i la sorpresa final retorna la Trini, i retorna l'espectador, a la crua realitat. Escrita en clau de tragicomèdia, *Una hora de felicitat*, tot barrejant ficció, misteri i realitat, ens parla de l'amor i la solitud, de la necessitat d'estimar i de ser estimats.»

2005. *16.000 pesetes*. Director: Joan Castell. Intérpretes: Anna Güell, Francesca Piñón, Àngels Poch y Manuel Veiga. Escenografía: Xavier Erra, Xavier Saló. Vestuario: Manuel Soria. Iluminación: Josep Codines. Sonido: Ramon Campos. Lugar: Sala Tallers del TNC.

2006. *La mort dins una baralla de naips*. Compañía Cinc Més Un.

2006. *Una hora de felicidad*. Compañía La Tartana de Patricia (Navas de Riofrío). Director: Rafael González. Intérpretes: Juana Provencio, Rafael González y Marina. Decorados y vestuario: La Tartana de Patricia. Iluminación y sonido Rebeca González.

Texto del programa: «El escenario de un teatro puede ser el lugar apropiado para vivir una hora de felicidad, sólo hace falta unir los ingredientes apropiados: un teatro, la mujer de la limpieza de ese teatro, el espíritu de un actor que murió hace cincuenta años, una noche de lluvia y tormenta y un poco de ayuda externa. Pero como en el teatro todo es fantasía e ilusión, esta obra no iba a ser menos, por lo que en ella nada es lo que parece, ¿o quizás si?»

2006. *16.000 pesetas*. Traducción: Elisabet Ràfols. Lectura. Lugar: The Refinery (Toronto).

2006. *El hombre del retrato*. Lugar: La Casa Encendida de Madrid. Maratón de Monólogos.

2007. *Cartones*. Lectura. Director: Víctor Álvaro. Intérpretes: Manuel Veiga, Òscar Intente y Savina Figueras Jansana. Lugar: Auditorio de Can Fabra. Ciclo Directors i Directores de l'AADPC 2007.

2007. *Cartones*. Lectura. Dirección: Santiago Meléndez. Intérpretes: Rosa Lasierra, Leire Ucha y Juanjo Macías. Lugar: Encuentros de Magalia.

Texto del programa: «Una Muchacha, supuestamente periodista, visita el vertedero de escombros de una isla donde malvive quien cree ser una vieja gloria del espectáculo: Doloritas Reina. El presente se convierte en el recuerdo de un pasado que inventa la memoria. Las dos mujeres esclarecerán la desaparición de otro complejo ser, apodado El Artista, hijo de la miseria, pasto de la delincuencia y la heroína. Accésit al Premio SGAE 2006 y finalista del Onassis Internacional Competition Prize for the Theatrical Play.»

2007. *Aluminosi*. Lectura dramatizada. Director: Emilià Carilla. Intérpretes: Àngel Jové, Blanca Pampols, Mont Plans y Manel Sans. Lugar: Teatre Romea. Ciclo Nous autors.

2007. *El cant de la Sirena*. Compañía Jar Teatre. Director: Manuel Veiga. Intérpretes: Xus Estruch, Teresa Urroz y Imma Bracons. Colaboración especial: Santi Sans. Escenografía: Francesc Moreno. Producción: Frederic Roda (Accés). Lugar: Teatre de Ponent. Producción: Institut A, Festival de Tàrrega, Lleida.

2008. *Cartones*. Versión con Antoñito Reina. Próximo estreno. Director: Victor Álvaro. Intérpretes: Manuel Veiga, Oscar Intente y Pilar Plà. Oscar Lugar: Teatre del Raval y Teatre de Ponent. Productor: Teatre de Ponent de Granollers.

El darrer esclat. Lectura. Directora: Armonia Rodríguez. VI Cicle de Lectures Dramatitzades de la SGAE.

El darrer esclat. Director: Carles Maicas. Lugar: Sala Cabanyes de Mataró.

Recreo. Lectura. Intérprete: Ricardo Joven.

Guiones y dramaturgias:

1998. *Lorca y las sombras*. Directora: Pilar Martínez. Lugar: Sala Muntaner.

1998. *Nacidas para el humor*. Sketch de music-hall. Lugar: Teatre Goya (Barcelona).

2001. *La botiga de les mil i una nits*. Compañía Roseland Musical. Directora: Marta Almirall. Lugar. Espai de la Generalitat.

2004. *Canal Roseland*. Compañía Roseland Musical. Directora: Marta Almirall. Temporada Alta.

2008. *Turismo*. Cortometraje. Directora: Mercè Sampietro. Intérpretes: Francesca Piñón y Mónica López. Productor: In Vitro Films

Anexo núm. 3: Premios ganados por Manuel Veiga

1995: *La mort dins una baralla de naips*. Premi Salvador Espriu.

1995: *Tempesta de neu*. Premi SGAE de l'AADPC

1997: *Recreo*. Premio SGAE de Teatro

2001: *Trajecte final*. Premio Serrat i Moret de la Generalitat de Catalunya al mejor guión inédito de cortometraje.

2002: *Final de trayecto*. Premio Serra i Moret de la Generalitat de Catalunya

2003: *El cant de la Sirena*. 1er Premi Manuel Pedrolo- Ciutat de Tàrrega.

2006: *Aluminosi*. Finalista del Premio Fundació Romea.

2006: *Cartones*. Accésit al Premio SGAE 2006

Finalista del Onassis Internacional Competition Prize for
the Theatrical Play.

Anexo núm. 4: Dossier de prensa sobre Manuel Veiga

Jar

Nuria Barrios. Junco rinde homenaje a la bailaora Carmen Amaya. Madrid: El País, 7 de marzo de 1995.

«Cuentan que la bailaora Carmen Amaya decidió un día hacerse con un reloj. Salió a comprarlo, y cuando regresó traía uno para cada miembro de su compañía. "Esto para que llegueís a tiempo a los ensayos", les dijo. Anécdotas como ésta enamoraron al actor y dramaturgo Manuel Veiga. De su entusiasmo nació *Jar*, un homenaje a Carmen Amaya en particular y al pueblo gitano en general que la compañía Junco Teatro representará hoy y mañana en la sala Triángulo. "Jar significa en caló calor en el alma, un término que refleja muy bien el sentir de los gitanos", explica Veiga. La pieza relata el encuentro entre Manuel y María, dos gitanos nacidos en el barrio barcelonés de Somorrostro que no se ven desde hace diez años. En aquella barriada de chabolas, en las laderas de la montaña olímpica de Montjuïc, nació Carmen Amaya.

Manuel ha triunfado en Madrid alternando el trabajo en el cine con los ingresos de la paya con la que convive. Su desarraigo le ha valido el sobrenombre de El Bisnao: el vendido. La obra, interpretada por Manuel Veiga y Pilar Martínez y dirigida por Isabel Rodríguez, ha contado con el asesoramiento atento de la Federación de Asociaciones Gitanas de Cataluña para las costumbres y las expresiones en caló.

Si la reacción de la crítica ha sido excelente, la del público no se ha quedado atrás. "Nos han aplaudido por buferías. Hay gitanos que vienen al final a decírnos: 'Gracias, primos'; algunos lloran, otros gritan '¡Olé!' en medio de la representación...". Es la primera vez que *Jar* sale de Cataluña, donde se estrenó hace dos años, coincidiendo con el aniversario de la muerte de Amaya. La bailaora es un mito. "Cuando murió, Antonio Gades, que había trabajado con ella en la película *Los Tarantos*, cerré todos los tablaos de Barcelona en señal de luto", dice Veiga.

Jar. Sala Triángulo. Zurita, 20 (metro Lavapiés). Hoy y mañana a las 20.30. Entrada, 1.200 pesetas.»

**M. F. Reclam de Teatre de Castellón lleva 12 espectáculos por las comarcas.
Castellón: El País, 31 de octubre 1998.**

«Benicarló, Benicàssim, Castellón, Morella, Onda, Segorbe y Vila-real son las siete poblaciones que se convertirán en sede de los espectáculos teatrales incluidos en la VI Mostra del Reclam, organizada por la Universitat Jaume I de Castellón. Entre las compañías y obras seleccionadas destacan *Mandíbula afilada* (de la compañía Albena Produccions), *Titanic* (Pavana), *Sóc lletja* (Companyia Kràmpack) y *Todo Shakespeare* (o casi) (Tanttaka Teatroa), de autores como Carles Alberola, Christopher Durang o Sergi Belbel i Jordí Sànchez. Reclam contará también con la representación de las obras *El derribo*, de Gerardo Malla, *Femení singular*, de Carme Canós, *Jordiet contraataca*, de Xavi Castillo, *Pic-nic*, de Fernando Arrabal e interpretada por Totaorri, *Jar*, de José Manuel Veiga Giménez y representada por Mutis pel fòrum, entre otras. El ciclo se celebrará del 6 al 22 de noviembre.»

La mort dins una baralla de naips

Palimp (seudónimo). Reseña de Manuel Veiga. *La mort dins una baralla de naips*. 2 de Junio 2005. Publicado en el blog del Cuchitril literario: <http://lepisma.liblit.com/2005/06/02/manuel-veiga-la-mort-dins-una-baralla-de-naips/>

«El lumpen a escena

Los amantes del teatro estamos de enhorabuena. Al menos los que vivimos en Barcelona y nos defendemos con el catalán o es su lengua materna. La librería de la diputación de Barcelona ha sacado una oferta increíble; packs de 5 obras de teatro a un euro cada uno. En total son 95 obras y el precio total si se compran las 95 es de 20 euros. Ni que decir tiene que un servidor ha aprovechado la oferta y ahora tengo 95 obras de teatro en la recámara esperando a ser leídas.

Empecé con esta, una obra bastante actual, y que debo reconocer que me ha gustado. Todas las obras vienen con un excelente prólogo, lo que es de agradecer (sobre todo para los silvestres como yo, que nos gusta que nos pongan en antecedentes porque solemos desconocer todo acerca de los autores), aunque a veces uno se pregunta si se han leído el mismo libro que tú. Esperaba una obra acerca del lumpen-prostitución, y me encuentro con algo totalmente distinto.

La obra nos acerca a un ambiente de ‘los bajos fondos’. En una feria de extrarradio, donde tanto se puede conseguir heroína como los servicios de una simpática prostituta andaluza, aparece Kiki, una yonki que acaba de cometer un atraco que ha salido mal y que viene en busca de Joe, para pedirle ayuda. La novia de Joe, una traficante, el Valenciano, un chulo enamorado de la Kiki y el Perla, el otro culpable del atraco frustrado serán los protagonistas de este drama con final amargo. Los naipes de una echadora de cartas servirán de hilo conductor y oráculo de destino inapelable.

Una obra de teatro de corte bastante clásico, pero muy bien escrita, con ritmo y ‘sentido del teatro’. No romperá moldes, pero deja un buen sabor de boca y las ganas de leer -o mejor ver- alguna otra cosa más del autor. Recomendable.»³⁰⁴

³⁰⁴ Son interesantes unos comentarios a este artículo y que reproducimos aquí: «Comentario por Cristina [...]: “Recuerda un poquito a Bajarse al moro, ¿no? [...]” / Comentario por Palimp [...]: “No, es totalmente diferente, más sórdido y menos poético. [...]” / Comentario por trumbo [...]: “Y unas preguntas al vuelo: [...] 2) “Debo reconocer que me ha gustado”. Parecería que lo lamenta... [...] 5) Escribe: “de corte bastante clásico, pero muy bien escrita, con ritmo y ‘sentido del teatro’.”

Tempesta de neu

Fondevila, Santiago. Manel Dueso dirige en la sala Muntaner *Tempesta de neu*. Barcelona: La Vanguardia, 3 de marzo 2003.

«Una obra sobre la amistad y el paso del tiempo escrita por el actor y dramaturgo Manuel Veiga que se estrena esta noche interpretada por Cristina Dilla, Mariona Ribas y Samuel Quiles

Una joven en la barra de un café de algún pequeño pueblo del Empordà, un fenómeno meteorológico que hace correr el tiempo de forma inimaginable, otra mujer que busca a quien fue su amiga hace veinte años. Estas son las tres claves de la acción de *Tempesta de neu*, una historia sobre la amistad y el paso del tiempo escrita por el dramaturgo y actor Manuel Veiga (actualmente en el reparto de *El cafè de la Marina* en el Teatre Nacional de Catalunya) que bajo la dirección de Manel Dueso se estrena esta noche en la sala Muntaner. Una “comedia dramática de ciencia ficción”, según el autor, que comienza la noche de Fin de Año de 1985 con la mujer madura Pepita (Cristina Dilla) que regresa a ese café donde el tiempo no ha pasado y encuentra a su antigua amiga Eulalia (Mariona Ribas, intérprete de *El cor de la ciutat* que debuta sobre los escenarios). Veinte años que han transcurrido para la primera, pero no para la segunda. El trasfondo sociopolítico de esas dos agitadas décadas asoma en su conversación. Algo de su amistad se ha conservado aunque Pepita se muestra claramente conservadora y Eulalia progresista. Entre ellas hay un malentendido que hay que aclarar. *Tempesta de neu* recibió el premio de textos teatrales de la SGAE en 1995 y tuvo su primera puesta en escena en La Habana con dirección de Josep Maria Coll, director de la sala Muntaner.

A Manel Dueso le gusta *Tempesta de neu* porque es un texto que explica una historia, porque hay unos personajes con nombre y apellido y unos perfiles

Defina ‘bastante clásico’; ejemplifique ‘muy bien escrita’ y sobre todo ilumínenos acerca de ritmo y (oh, oh, oh), “sentido del teatro”). ¿Usted puede sentir eso leyendo? [...]” / Comentario por Palimp [...]: “[...] Mister. T., por partes: [...] 2) [...] Como dice Cristina no lo lamento. Pero ‘me ha gustado’ me parecía muy soso así que me dije “pues voy a poner ‘debo reconocer’, que mola más” [...] 5) Escribe: “de corte bastante clásico, pero muy bien escrita, con ritmo y ‘sentido del teatro.’” Defina ‘bastante clásico’; ejemplifique ‘muy bien escrita’ y sobre todo ilumínenos acerca de ritmo y (oh, oh, oh), “sentido del teatro”). ¿Usted puede sentir eso leyendo? [...] “bastante clásico”: No aparece nadie desnudo gritando ‘Tengo frío’ mientras el coro canta ‘Matarile rile rile ron’. “muy bien escrita”: Todos los acentos en su sitio, no dice perfectamente, vamos, lo habitual. “sentido del teatro”: El actor se sentirá cómodo con el texto, y es de suponer que el espectador también. Autores hay que más que teatro escriben novelas. No siento todo eso leyéndolo, sin más; me pongo en el centro de la habitación y voy haciendo todos los personajes. En esta ocasión la voz de yonqui y la de echadora de cartas me salió bordada. A lo mejor hago un podcast!!»

definidos, y porque la obra aspira a emocionar al espectador. “Espero que cuando la gente salga del café, que en eso hemos transformado la sala, lo haga algo tocado. Que hayan sentido algo. Si no es así, nuestro trabajo no tiene sentido.” Señala el director que los acontecimientos históricos actúan como telón de fondo, pero que lo importante es la relación entre las dos mujeres y un tercer personaje que interpreta Samuel Quiles, cuya participación es mejor no desvelar.

Manuel Veiga es un autor que rehúye los planteamientos realistas aunque sus personajes resulten muy humanos y contemporáneos. Con *Tempesta de neu* quiso practicar una mirada retrospectiva sobre un momento que ya es mera historia y mostrar cómo los cambios de la sociedad influyen en unas personas y en sus relaciones. Veiga, autor de una decena de obras entre las que destacaríamos *Jar* (sobre Carmen Amaya), *Una hora de felicitat y Recreo*, ha estrenado con cierta asiduidad en los países latinoamericanos.»

**Gómez, Begoña. *Estrenan una «comedia dramática» en la Muntaner.*
Barcelona: El mundo, 11 de marzo 2003.**

«*Tempesta de neu* recorre la relación de dos mujeres entre las décadas de los sesenta y ochenta

Eulàlia y Pita (versión refinada de Pepita) lo tienen difícil para ser amigas. Una es pobre y la otra rica, una trabaja en un café y la otra lo frecuenta y, sobre todo, una vive en 1965 y la otra en 1985. Sin embargo, ambas conviven en *Tempesta de neu*, la obra de teatro que Manel Dueso estrena este viernes en la Sala Muntaner.

Su autor, Manuel Veiga, define la obra como una «comedia dramática de ciencia ficción». La idea germinal se le ocurrió a Veiga cuando, en una reunión de antiguos alumnos del instituto, se dio cuenta de que uno de ellos, el que fue el líder de la pandilla, sólo llevaba fotos de aquella época en la cartera. «Seguramente aquella fue su época triunfal, en la que fue más feliz y se ha quedado algo anclado» explica Veiga. En *Tempesta de Neu* una de las protagonistas femeninas también se queda literalmente anclada en los 60, mientras que la otra, debido a un fenómeno paranormal, se acuesta en la década ye-ye y se despierta en Londres la nochevieja de 1985. En un intento por entender el cambio vuelve al último lugar que recuerda, un café de Cadaqués. Toda la obra transcurre en este establecimiento y recorre la relación que une a los dos personajes principales, interpretados por Cristina Dilla y

Mariona Ribas, rostro popular de la telenovela *El cor de la ciutat* que debuta en el teatro con esta obra. En medio, su contrapunto masculino, el actor Samuel Quiles.

«La obra no tiene nada que ver con ese teatro críptico en el que los personajes se llaman A, B, C o Mujer 1, Mujer 2...la idea es contar historias» explica Veiga, que ya estrenó *Tempesta de neu* en La Habana. Dueso la conocía y quiso llevarla a la Muntaner tras un año de ausencia de los escenarios porque la obra le parece «lo contrario de la lotería, es decir, que rascas y sale algo». Ambos, Dueso y Veiga son además de autores, actores, por lo que no tienen problemas en dejar que los actores modifiquen el texto a su manera. Estos dijeron sentirse muy cómodos con sus personajes tras seis semanas de ensayos. Dilla incluso puntuizó: «Soy Pita, no Pepita» tal y como hace su personaje, una nueva rica de Barcelona que veranea en el Cadaqués de los 60. Para Dilla, «Pita es una mujer a la que la vida ha hecho como es». De Eulàlia, Mariona Ribas destacó «su gran corazón» y la conciencia de pertenecer a una clase inferior. Ambas escenificarán su «amistad interesada» en un improvisado café de la Muntaner a partir del viernes.»

Olivares, Juan Carlos. *Tempesta de neu L'Empordà en la dimensió desconeguda*. Barcelona: Avui, 18 de marzo 2003, pág. 41.

«*Tempesta de neu*, de Manuel Veiga. Direcció: Manel Dueso. Escenografia: Xavier García. Intèrprets: Cristina Dilla, Mariona Ribas i Samuel Quiles. Barcelona, Sala Muntaner, 14 de març.

Quan un autor decideix endinsar-se en la dimensió desconeguda, el públic es prepara per a un viatge teatral que justifiqui totes les paradoxes que es plantegin en su salt cap a l'impossible. A punt per partir cap a la boira que el durà a un cafè d'un poble de l'Empordà de 1965. Acompanyarà una dona de 1985 que ha viscut vint anys en un sospir i que torna al punt de partida, la nit de Cap d'Any de 1965, el moment en què es va iniciar tota la seva dislocació temporal. Allí l'esperarà una altra dona i l'oportunitat d'una confessió. Acaba la funció i l'espectador en surt amb la idea que no calia ficar-se en un capítol de *La dimensió desconeguda* per explicar el drama personal entre dues dives i un home en discòrdia. Una piraleta innecessària, una distracció que participa només a un nivell superficial en el desenvolupament de la trama. Tot el que Manuel Veiga planteja en aquest encontre es podria explicar sense tanta fanta-ciència. Les conclusions serien les mateixes. Potser Veiga utilitzà el salt espai temporal com a metàfora, però el seu plantejament i la seva presència

dramàtica són tan dèbils que sense aquest recurs l'essencial de l'obra roman inalterable. Manel Dueso tampoc se sent atret en la seva direcció d'escena pels misteris del món físic. El seu interès se centra en el material psíquic i emocional del text, excessivament centrat en el personatge d'aquesta dona baquetejada pel temps. És possible que en *Tempesta de neu* hi vegi més un símil de gran melodrama a l'estil Douglas Sirk, en què tots els rics ploren i pateixen. Un punt de diva sobreactuada sí que hi és en l'actuació de Cristina Dilla, sobretot en els seus moments més escabellats –massa, en aquesta funció d'una hora i mitja–, abundant desplegament d'histrionisme melodramàtic que faria honor a Lana Turner en estat de turmentosa desgràcia. Davant l'opció excessiva de Cristina Dilla, la serenitat de Mariona Ribas. Aguanta molt bé la tempestat personificada per l'altra (rica, histèrica, alcoholitzada, superficial, multioperada), ferma en el seu paper de noia menestral de 1965. Encara que té el seu moment de glòria en l'última volta de cargol de l'obra, la seva funció és simplement aguantar el temporal fet dona, amiga i adversària, caiguda no solament del cel sinó d'un futur situat el 1985.»

Pérez de Olaguer, Gonzalo. *Una mirada al pas del temps.* Barcelona: *El Periódico*, 21 de marzo 2003.

«La Sala Muntaner segueix apostant pels nous autors, pels que utilitzen l'escenari per parlar de temes i actituds actuals. I això és d'agrair, encara que no sempre els resultats siguin rodons. En aquest cas, el director Manel Dueso escenifica *Tempesta de neu*, obra de l'autor i actor Manuel Veiga.

En un cafè d'un poble de l'Empordà dels anys 60 es troben Eulàlia (Mariona Ribas), la cambrera, i Pita (Cristina Dilla), que hi entra refugiant-se del temporal. Aviat s'estableix una relació de ciència-ficció entre la nit del cap d'any del 1965 i la del 1985. Les dues dones es coneixen, però hi ha dubtes de si el salt del temps és cap endavant o cap enrere. Una situació atractiva, exposada de manera confusa.

Veiga ha volgut parlar en aquesta obra de l'ahir i de l'avui, de la llibertat i de la dictadura, dels sentiments, de les esperances i de les frustracions, però ho fa amb més voluntat que encert.

Tot i amb això, *Tempesta de neu* avança i manté l'atenció de l'espectador. A això hi contribueix l'excel·lent direcció de Manel Dueso, la reproducció del bar, envoltat pels espectadors en un mateix pla, i el treball entusiasta dels tres actors, amb el

debut en aquestes tasques professionals de Mariona Ribas (El cor de la ciutat). Samuel Quiles participa així mateix en una difícil escena, que resol bé.»

Barrena, Begoña. *El paso del tiempo.* Madrid: *El País*, 22 de marzo 2003, pág. 47.

«*Tempesta de neu*. De Manuel Veiga. Intérpretes: Cristina Dilla, Mariona Ribas i Samuel Quiles. Escenografía: Xavier García. Vestuario: Miriam Compte. Iluminación: David Lloris. Sonido: Amadeu Solernau. Dirección: Manel Dueso. Sala Muntaner, Barcelona, 15 de marzo.

Día 31 de diciembre, *l'home dels nassos*, Sant Silvestre. El mundo entero, con más o menos horas de diferencia, se dispone a celebrar la llegada del nuevo año. Pero si en todas partes el año en curso es 1985, en un pequeño café ampurdanés sigue siendo 1965. La causa de este desfase temporal es una inverosímil tormenta de nieve que ha provocado, de golpe y porrazo, un salto en el tiempo de 20 años y cuyo radio de acción ha excluido, por lo visto, al pequeño café. Éste es el planteamiento de *Tempesta de neu*, la obra que en 1995 la valió a Manuel Veiga, sus autor, el premio SGAE de la asociación de autores y directores profesionales de Cataluña. Una comedia dramática de ciencia-ficción que reúne en el café a Eulàlia (Mariona Ribas), su joven camarera, y Pita (Cristina Dilla), la amiga de toda la vida que ahora regresa del futuro al último sitio que estuvo antes de la mencionada tormenta. Si ayer eran dos muchachas de la misma edad, ahora dos décadas se interponen entre ambas, un desajuste que origina confusiones chocantes, algunas divertidas, la mayoría banales.

Uno se imagina más descalabro, si se aborda la situación desde al drama (sobre todo por parte de Eulàlia cuando se da cuenta de que ella es la única que sigue en el pasado), o mucho más humor, si el acercamiento es desde el absurdo de una situación parecida. Sin embargo, *Tempesta de neu* se mueve entre una cosa y otra sin llegar a definirse y sobre todo sin sacar partido a un planteamiento que podría dar mucho más de sí. Aunque se menciona de corrido los cambios políticos que sufrió España en esos 20 años y resuenen las melodías que marcaron la transición de la dictadura a la democracia, el nudo de la obra es la relación de ambas con Marc (Samuel Quiles), novio primero de Eulàlia al que Pita engatusa precisamente durante la fiesta de fin de año que Eulàlia está todavía por vivir. Una fábula extravagante para acabar hablando de los celos entre amigas.

La dirección de Manuel Dueso tampoco ayuda a que los protagonistas encuentren el tono adecuado. Ellas están sobreactuadas y se pasan la hora y media que dura el espectáculo gritando. La corta intervención de Samuel Quiles resulta de lo más discreta e incluso sosa y, desde luego, no aporta el supuesto carisma que el tal Marc ha de tener para que las dos mujeres pierdan la cabeza por él. Resultan tres personajes que se mueven confusamente por una historia formalmente ambiciosa aunque desaprovechada.»

Benach, Joan-Anton. *Enigmática pируeta*. Barcelona: *La Vanguardia*, 26 de marzo 2003.

«Cristina Dilla y Mariona Ribas protagonizan una sencilla historia entre dos mujeres, envuelta en una atmósfera de misterio

Como actor, Manuel Veiga es un hombre moderadamente activo y en escena suele habitar personajes de reparto de una notable consistencia. Si no destaca demasiado es, precisamente, porque nunca desentonan. Se ha podido comprobar hace poco en «*El cafè de la Marina*» y en *Dissabte, diumenge i dilluns*, las dos últimas grandes producciones presentadas por el Teatre Nacional de Catalunya.

Como autor, la trayectoria de Manuel Veiga es pausada pero segura y cuatro de los siete textos que lleva estrenados han sido distinguidos con diversos premios. Es el caso de *Tempesta de neu*, que en 1995 mereció el premio de Textos Teatrals de la Sociedad General de Autores (SGAE) y también un galardón de la Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya.

Mejor tarde que nunca, *Tempesta de neu* llega ahora a la sala Muntaner de Barcelona en un montaje manufacturado por Manel Dueso, director de probada sensibilidad para abordar eficazmente una sencilla historia entre dos mujeres, envuelta en una atmósfera de misterio que, de la primera a la última escena, pone un insidioso interrogante en la mirada de cada espectador.

¿Recuerdan los episodios de la célebre, legendaria serie televisiva de intriga “La dimensión desconocida”? Pues eso..., más o menos. Y lo digo así porque, al fin, Manuel Veiga deshace con una hábil pируeta todo lo que de fantástico e irreal hay en el duelo femenino que tiene efecto en escena.

En efecto, hasta su desenlace, esto es, hasta los diez últimos minutos de la representación, las dos antagonistas viven sumergidas en un enigma que siembra de conjeturas el bar ampurdanés al que llega Pepi, Pepita (Cristina Dilla), una mujer

madura que trata de ocultar su terror a envejecer tras la máscara de una sofisticada desenvoltura.

El personaje busca a su gran amiga de la adolescencia (Mariona Ribas), la chica con la que compartió muchas andanzas veraniegas, muchas vacaciones navideñas y cuya amistad traicionó con un revolcón intempestivo con su novio (Samuel Quiles).

Sin hacer una malvada jugarreta a los posibles futuros espectadores de este montaje teatral, nada más puedo añadir sobre una anécdota que tiene el encanto de un acertijo teatral textualmente muy bien planteado y resuelto.

Fotografiar la memoria, retratar situaciones vislumbradas a través del túnel del tiempo: he aquí el propósito del dramaturgo que se traduce en un contraste de caracterizaciones, gestos y lenguajes sutilmente elaborado. Y me callo ya.

Interpretación difícil la que pide *Tempesta de neu* e interpretación resuelta de modo poco homogéneo. Cristina Dilla, muy segura, muy mandona en la figura de la muchacha metamorfosada en elegante dama londinense, fuerza en exceso los caracteres de su personaje, muy proclive a una risa histérica que acaba por resultar inconvincente.

En un papel más contenido y matizado, la joven Mariona Ribas apunta el buen estilo que hasta el momento sólo pudo exhibir en el plató de TV3.»

Sotorra, Andreu. *Tempesta de neu*. andreusotorra.com

«*Tempesta de neu*, de Manuel Veiga. Direcció de Manuel Dueso. Intèrprets: Cristina Dilla, Mariona Ribas i Samuel Quiles. Barcelona, Sala Muntaner, 16 març 2003.

Les actrius Mariona Ribas i Cristina Dilla tenen un cara a cara amb l'obra «*Tempesta de neu*», de Manuel Veiga, que Manuel Dueso ha dirigit a la sala Muntaner, després haver guanyat ja fa vuit anys el premi SGAE. L'obra, que es mou entre la sorpresa i la intriga, transcorre la nit de Cap d'Any, en un cafè de l'Empordà, del 1965. Però també la nit de Cap d'Any, al mateix cafè, vint anys després.

L'aparició d'una dona al cafè del poble, solitari, a tocar de la nit, desencadena una història que desvela què passarà aquella mateixa nit en el triangle de la noia treballadora, la noia de casa bona, i el promès de la primera.

El temps s'ha aturat. I l'obra transcorre en un temps mort. Un temps mort que és també el temps d'una època de canvis i que l'autor marca amb petites referències musicals, històriques, socials i polítiques. Els Beatles de la Monumental, el lífting i

la cirurgia corporal com a metàfora de la cirurgia social, la televisió en colors, la Yenka, el Madison, el Quando, el turisme de la costa, Londres, el boom del benestar... L'espectador, doncs, fa un viatge en el túnel del temps que va del 1965 al 1985.

Obra d'infidelitat, de desengany, de reconciliació. Obra de guanyadors i de perdedors. De guanyadora i de perdedora, més aviat. Però tots els trumfos poden canviar en un moment donat.

Ambientada escenogràficament en un antic cafè dels anys seixanta, que ha capgirat la platea de la sala Muntaner amb un encertat aprofitament de tots els seus recursos, hi ha també un element lingüístic remarcable que fa que la noia del cafè (Mariona Ribas) utilitzi trets del dialecte empordanès, que a hores d'ara ja es pot considerar gairebé desaparegut.

L'obra progressa en atracció, una mica lentament durant la primera mitja hora, i guanya tot l'interès a partir d'aquest moment. Forçar el pedal del primer tram no li faria cap mal, si aconseguís escurçar un quart i situar els dos personatges (les dues amigues que es troben en el punt del temps mort de ficció) en el moll de l'acció que, en el moment que es comença a entreveure quin és, ja no deixa de petja l'espectador fins al final.

Manuel Dueso ha elaborat un bon treball d'actrius, perquè l'únic actor (Samuel Quiles) fa una aparició fugaç i gairebé no manté cap diàleg. A la ingenuïtat de la noia del cafè (Mariona Ribas) calia oposar el paper de dona de món i a la vegada de dona fracassada de la noia de casa bona (Cristina Dilla).

I el resultat d'aquesta *Tempesta de neu* no tan sols és creïble sinó que resol el duel entre les dues dones amb un final gairebé de fair-play on el melodrama de la trama es fon com la neu per convertir-se en una mena de retrat en sèpia d'una història que, en el fons, és també la història de tots.»

Una hora de felicitat

Arias, Jorge. *Lo mejor y lo peor que se ha visto en la escena nacional, Balance 2002 del teatro uruguayo. Montevideo: La república, 12 de diciembre 2002*

«En este balance de los estrenos locales del año 2002, el número final entre paréntesis valora a la pieza en una escala de 1 a 10. El orden de los comentarios sigue aproximadamente el de la publicación en *La República* de la nota respectiva.
[...]

Una hora de felicidad, de Manuel Veiga. Obra mediocre a la que casi redime una escena de felicidad en las actuaciones inspiradas de Gabriela Iribarren y Daniel Bérgolo (2).»

Una hora de felicidad. Eltimon.com

«Trini, una mujer nada exigente ni soñadora, descubre gracias a su sobrina la magia que se oculta en la realidad.

Director: Lucía Arbondo. Autor: Manuel Veiga. Actores: Gabriela Iribarren, Daniel Bérgolo y Paula Pisciottano.

La obra de Manuel Veiga se presenta a través de una dramaturgia, cuya estructura marca una evolución compartida entre la creciente sensibilidad naturalista, que rescata valores desde lo anecdótico hasta el límite donde toma mayor imaginativo, y alcanza efectos fascinantes, múltiples y contradictorios capaces de sintetizar el drama, y la conjugación simultánea de elementos visuales y textuales provenientes de la fantasía. Es decir que, la conciliación entre el mundo ajeno a toda dialéctica, en el cual vive la protagonista, y el horizonte abstracto, aparentemente ingravido en que se mueve el personaje masculino, producen una suerte de perplejidad en la acción escénica que sostiene la commoción del desarrollo y configura un desenlace imprevisto. El autor enuncia personalidades de caracteres humanos opuestos, proponiendo el uso de lenguajes interpretativos antinómicos –la mujer debe dar el papel a través del género naturalista y el hombre empleando la abstracción alegórica–; las situaciones dolorosas y felices, retrasan los momentos claves del conflictos en sus estados brutos partiendo de la construcción de estratos interiores expresados de acuerdo a los códigos de cada naturaleza. Así, la mujer cultiva el amor hacia la memoria de su hijo muerto, y el hombre representa una suerte de

magia “preparada” para oxigenar su existencia atrapada en el recuerdo. Es una mujer tajeada por la tragedia, con un pozo sin fondo en medio del pecho, en torno a un aire tieso, irrespirable. La sensibilidad de Lucía Arbondo retrata con inspiración y sutileza la historia. Buena dirección y tratamiento de climas y de tiempos teatrales. Gabriela Iribarren, en muy difícil papel saca a luz todo su talento dramático, su flexibilidad en el desplazamiento de los ejes de gravedad estética, activando un mecanismo escénico naturalista dinamizado por movimientos sencillos que neutralizan la dimensión del drama. Gabriela simplifica el discurso, evita el desborde y la caída a un falso patetismo en una interpretación formidable. Daniel Bérgolo, asume un personaje más servido, sustancioso de por sí, mágico, seductor, que no precisa tantas destrezas. Daniel, como siempre, realiza una estupenda creación. Paula Piciattore está correcta en sus intervenciones. Excelente iluminación de Papariello.»

Recreo

Belbel, Sergi. Recreo. Texto facilitado por Manuel Veiga.

«Manuel Veiga es una de las voces más personales y sugestivas e la nueva dramaturgia catalana. Su obra, escrita en estos últimos años, ha sido, por desgracia, más premiada que representada, lo cual no ha impedido que u escritura posea una fuerza teatral inusitada, seguramente fruto de la experiencia actoral del dramaturgo (su formación en el Institut del Teatre de Barcelona fue esencialmente en el terreno de la interpretación). Veiga se introduce en la dramaturgia *desde dentro*, y domina con su peculiar estilo indefinible (se me ocurre un epíteto poco afortunado pero algo ilustrativo: *realismo mágico*) uno de los pilares de la teatralidad: el *personaje*.

Recreo (premio SGAE de teatro 1997) es una obra “de personaje”, de personajes. Una mirada adulta y sincera al mundo del recuerdo, de los sueños, de las “ilusiones cómicas” de un individuo, Narciso, que podría muy bien ser cualquiera de nosotros. Una mirada tierna y compasiva pero también ácida y crítica de un pequeño mundo en un espacio singular (el gimnasio de una escuela) que funciona perfectamente como metáfora de un universo desencajado y caótico, en el que el sueño y la realidad rebotan incansablemente sobre la cama elástica de la nostalgia y de los anhelos pero también de la rabia y de la frustración.

Recreo es, sobre todo, una obra sobre la soledad. Y está construida con unos diálogos ágiles, directos, teñidos de una poesía sin un atisbo de retórica, con la fuerza, a veces perversa y misteriosa, de la simplicidad. De la *sinceridad*.»

Manuel Veiga guanya el premi SGAE de teatre. Barcelona: Avui, 5 de febrero 1998.³⁰⁵

«Manuel Gutiérrez Aragón, president de la Societat General d’Autors i Editors (SGAE), va entregar ahir els VI Premis de Teatre de la Societat al guanyador, Manuel Veiga, i al finalista, el valencià Josep Bea. Veiga va obtenir el primer premi, dotat amb un milió de pessetes, per l’obra *Recreo*. L’autor, que té en cartell *Una hora de felicitat*, ja va endur-se fa 3 anys el premi Salvador Espriu per l’obra *La muerte duerme en una baraja de naipes*. [...]»

³⁰⁵ Cuando varios artículos tratan de la misma noticia, reproducimos el que nos parece más pertinente, señalando los demás artículos en nota. *Luís Martínez-Falero, de 32 años, gana el Premio Adonais*. Madrid: *El País*, 17 de diciembre 1997.

Kiti Manver, Pedro Mari Sánchez y Paula Soldevila estrenan en tarifa Recreo. Europa sur, 26 de noviembre 1999, pág. 2.

«Los actores protagonizan una obra escrita por Manuel Veiga, que fue merecedora del premio de la Sociedad General de Autores

Los actores Kiti Manver, Paula Soldevila y Pedro Mari Sánchez pondrán el broche final al programa de teatro preparado por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de tarifa. Los tres son los protagonistas de la obra *Recreo*, cuya unción en el Teatro Alameda será el estreno nacional del texto escrito por Manuel Veiga, que es también actor. Kiti Manver habla de esta obra –premio de la Sociedad General de autores de España (SGAE) 1997– como algo mágico y relacionado con el mundo de los sueños.

“No podemos desvelar su argumento porque es una función mágica, que tiene que ver mucho con el mundo de los sueños, y si se cuenta parte de ella pierde todo su sentido. Lo único que puedo decir es que trata sobre tres personas que van a una fiesta de ex alumnos y se encuentra en un patio de recreo”, explicó la actriz.

Aunque han hecho varios ensayos generales desde que comenzaron con la obra, hace unos dos meses, la representación en tarifa será la primera que se haga frente al público.

Recreo ha sido producida por los propios actores y Pedro Mari Sánchez ha sido el encargado de dirigirla. Para su puesta en escena han contado con la ayuda de la Fundación Autor, de la SGAE y del Ministerio de Cultura. Además, la Comunidad de Madrid ya le ha preparado una gira por la provincia.

“Este es un proyecto que nos permite que sigamos unidos al mundo del teatro, a pesar de que cada uno de nosotros estamos rodando alguna película o series, como es el caso de Pedro Mari Sánchez, que volverá a interpretar aquella que le hizo famoso de niño, *La gran familia*, y que también va a ser adaptada a una serie”, comentó Kiti Manver.

La actriz invitó a todo el público del Campo de Gibraltar a que asista a la función de *Recreo*, entroncada con el teatro del absurdo.

La representación es la última de las incluidas en el programa tarifeño. [...]»

Medina, Marina. El público del Alameda recibió con gran júbilo el estreno de Recreo. Europa Sur, 29 de noviembre 1999.

«El Teatro Alameda acogió con gran éxito en la noche del sábado el estreno nacional de la obra interpretada por Kiti Manver, Pedro Mari Sánchez y Paula Soldevila, *Recreo*, dentro del ciclo Días de Teatro, llevado a cabo por la delegación de Cultural del Ayuntamiento.

Numeroso público se dio cita desde mucho antes de la obra prevista para el comienzo de la función, las nueve y media de la noche, para conseguir una entrada, ya que se preveía que iba a ser difícil conseguir una. No obstante, finalmente quedaron algunas butacas del teatro sin llenar, aunque apenas se notaba.

La función comenzó casi con un cuarto de hora de retraso, cuando ya había llegado todo el público, los invitados por Cultura, la corporación municipal en pleno y los concejales de Cultura de todos los municipios.

La trama de la obra, cuyo texto original es de Manuel Veiga, gira en torno a Narciso, un hombre que acude a una reunión de antiguos compañeros de colegio con la intención de poder ver al que fue y aún sigue siendo el amor de su vida, Violeta, personaje interpretado por la actriz Kiti Manver. Allí, Narciso, que durante su etapa escolar era un niño marginado por los demás, se encuentra con sus viejos recuerdos, unos recuerdos que surgen en el patio de este colegio un lugar en el que durante los recreos disfrutaba de sus juegos infantiles junto a su amigo invisible, personaje interpretado por Paula Soldevila.

A lo largo de la función, el argumento se sitúa en dos planos, el de la realidad y el de los deseos, lo cual hace que *Recreo* está muy cercana al teatro del absurdo, tal y como lo señaló el propio Pedro Mari Sánchez el día de la presentación a los medios de comunicación de la obra el pasado viernes. [...]»

Ferrández Casares, José. *Los puntos extremos del amor y la soledad. Información*, 26 de noviembre 2000, pág. 71.

«*Recreo*. Autor: Manuel Veiga. Compañía: Proyecto Madrid Escena. Dirección: Pedro Mari Sánchez. Lugar: Teatro Principal de Alicante.

Como lo expone el autor Manuel Veiga con su obra representada el pasado día 24, que ha sido traducida del catalán al castellano por Primer Acto y Sociedad General de Autores de España y ofrece Proyecto Madrid Escena, los estudios juveniles constituyen un hito imborrable.

Los tres personajes que dan aliento a esta pieza teatral, dos mujeres y un hombre, lo significan de una manera categórica a través de un diálogo donde quien escucha pocas veces admite plenamente cuanto se termina de decir.

Los protagonistas aparecen celebrando una fiesta de ex alumnos, y sus palabras revelan el efecto humano perdurable. Incluso mientras jugaban durante el recreo, surgía en la mente la estima a la compañera que nunca dejaba de prestar su auxilio, así como la incitación perturbadora de la condiscípula hermosa, cuya belleza inducía a componer un poema.

El lugar para las digresiones presentes es adecuado: el recinto deportivo que contribuye al desarrollo físico mediante una empinada escala o la malla del baloncesto, conexión útil para señalar que la esposa del antiguo estudiante no cenará con él esa velada, pues rinden esa noche un homenaje a las del equipo del barrio.

Todo el texto gira en torno a los punto extremos del amor, la soledad, el desprecio, la indiferencia y la tentación; y adquiere un sólida base expresiva en la dirección del también actor Pedro Mari Sánchez y la interpretación de éste mismo y las actrices Kiti Manver y Paula Soldevila. Las dos labores conjuntas pusieron bien de manifiesto la eficacia que sólo otorga la expresión teatral.»

Barea, Pedro. *Recreación sin nostalgia*. El Correo, 8 de diciembre 2000, pág. 66.

«Título: Recreto. Autor: Manuel Veiga. Director: Pedro Mari Sánchez. Escenario: Alonso Barajas. Intérpretes: Kiti Manver, Paula Soldevila y Pedro Mari Sánchez. Lugar: Teatro Ayala, Bilbao. Fecha: 6.12.2000

En *Recreo*, de Manuel Veiga, se cuenta una historia de recuerdos colegiales. Sin más, amores, fracasos, cosas menudas del protagonista Narciso. Una venganza contra el colegio como maqueta para el ensayo general de la vida entera. Narciso recuerda a Violeta, su primer mito de posesión y éxito, y su fracaso. Al paso del tiempo un “quimérico amigo” va a recrear para el perdedor la imagen de aquella mujer como en un sueño vivido en el patio de juegos. Ese enredo de palabras –y teatral– es el del *Recreo*.

Algunas constantes del teatro de Manuel Veiga están en la obra: temas para muchos públicos, el diálogo creíble en situaciones inusuales, irrealidad, vaivenes con el tiempo que engaña, trucos de efecto que parecen radiofónicos: tormentas y

lluvias que son estados de ánimo. Y mucho peso escénico. Con cosas así se dijo que se hacía teatro moderno.

Veiga cuenta bien, dialoga con habilidad, y es capaz de decir lo que se ha dicho siempre, con otro lenguaje. En cierto modo es un signo generacional. Está llegando un grupo de autores inéditos al grito de ¡abran paso, nosotros también sabemos hacerlo! Algunos han sido premiados asiduamente: Veiga con el Salvador Espriu y por la SGAE. El decorado de Barajas es interesante, sintético y sugerente. Los intérpretes saben lo que tienen entre manos. La iluminación es manifiestamente mejorable.

Cuestiones relacionadas con las fechas de coeducación en España, la edad que se supone a un hombre casado con una mujer de 46 años, descolocan el tema, pero en el Instituto del teatro de Barcelona donde se formó Veiga no había este problema, no sabían quien era Villar Palasi ni falta que hacía.»

Oliveira Lizarribar, A. *Iluna Teatro estrena Recreo el viernes en la Casa de Cultura de Multiva Alta. Diario de Noticias, 3 de octubre 2001.*

«El grupo inicia una nueva etapa con esta comedia de personajes que juega con la idea de realidad y sueño.

Tras hacer reír al ritmo de las palabras de Woody Allen con *No te bebas el agua*, el grupo Iluna Teatro estrena nuevo montaje, *Recreo*, el próximo viernes en la Casa de Cultura de Multiva Alta.

El juego entre la realidad y la irrealidad, la vuelta a un pasado de nostalgia, la reflexión sobre lo que pudo ser y no fue o los sueños son algunos de los asuntos que trata esta obra con la que su autor, Manuel Veiga, ganó un premio de la SGAE en 1997. Dirige el montaje Pablo Ramos, quien, además de aportar su amplia experiencia en el mundo teatral de Navarra, reúne unas facultades “imprescindibles” para este montaje: la confianza y la complicidad. Así lo cree Miguel Goikoetxandía, actor de *Recreo* y miembro de Iluna. “Ésta es una obra de sentimientos en la que los intérpretes no parten de un personaje ya previo, sino que tienen que hacerlo surgir. Por eso, queríamos contar con alguien que nos conociera bien”, comenta. Y es que, con *Recreo*, Iluna Teatro da un giro a su trayectoria y se adentra en una obra con un trasfondo repleto de personajes complejos a la vez que de arquetipos reconocibles, en una “comedia más humana” que las anteriores. “[...] *Recreo* nos pide mucha más

atención a los personajes, que son mucho más que dos trazos sobre el papel”, cuenta Goikoetxandía.

En concreto, el texto de Veiga, declarado seguidor de Sanchis Sinisterra y, por lo tanto, de Samuel Beckett, habla de Narciso (David Larrea), un cuarentón que acude a la reunión en su antiguo colegio. Allí se reencuentra con *Amigo*, un personaje que jugó un papel muy esencial durante su adolescencia, y Violeta (Leire Barkos), la chica de sus sueños que nunca le hizo caso. A partir de este reencuentro con el pasado, Narcisa se asoma a lo que pudo ser su vida y lo que es y a un pasado lleno de sueños en un recreo mitad onírico, mitad real. “Éste es el juego que se le presenta al espectador, que en ocasiones no sabrá muy bien si Narciso está en el mundo real o en el sueño”, apunta el intérprete de Iluna. Una propuesta que, además, quiere ser universal, ya que “cualquiera se puede sentir identificado con lo que le ocurre al protagonista entre los 14 a los 18 años”. No en vano, el cartel de la obra, que se volverá a representar el domingo en el mismo lugar, presenta una antigua foto escolar con los rostros difuminados y adaptables a todos los recuerdos.

La escenografía, a cargo de Juan Pedro Juanmartiñena, trata de reflejar esas diferencias entre el mundo de los sueños y el espacio de la existencia real de Narciso. En este sentido, el suelo aparece totalmente blanco a excepción de una franja negra, que es por donde se pasa de un mundo a otro. El resto de elementos componen un patio de colegio con sus espalderas, bancos de gimnasia y otros objetos de recreo. La iluminación, de Pablo Salaberry, y el sonido, labor de Pablo Ramos, Pablo Salaberri y Ana Hernández, desempeñan también un papel fundamental en este montaje con el que Iluna inicia una nueva etapa en su andadura como grupo aficionado. Después de las dos citas de esta semana en Multiva Alta, el viernes a las diez de la noche y el domingo a las ocho de la tarde, les esperan otras localidades de dentro y fuera de la Comunidad Foral y varios certámenes de teatro.»

Zaralza, Pedro. *Beckett vuelve al colegio*. Diario de Noticias, 11 de octubre 2001.

«*Recreo*. Autor: Manuel Veiga. Compañía: Iluna Teatro. Dirección: Pablo Ramos. Intérpretes: David Larrea, Miguel Goikoetxandía, Leire Barkos. Lugar y fecha: Casa de Cultura del Valle de Aranguren, 5 y 7/10/01. Público: un centenar de espectadores (en la función del 7).

Hay una película del gran Woody Allen que contiene una genial escena en la cual varios niños angelicales (o adultos con rostro de tiernos infantes) van levantándose por turno y confiesan ante la cámara las tropelías que cometen cuando son mayores. El efecto es inquietante, a la vez que cómico. Cuando se observa a un niño, sea un desaprensivo o un modelo de virtud, resulta imposible prever si el tronco va acrecer derecho o va a enderezarse en el futuro. Por eso, las típicas reuniones escolares, en las que uno se reencuentra con aquel energúmeno que nos robaba el bocadillo en el descanso o con el melifluo “pelota” del profesor de matemáticas, tienen algo de ajuste de cuentas con esas amarguras del pasado. Siempre, claro está, que podamos alardear de un presente cargado de dulzuras.

No es éste el caso de Narciso, el protagonista de *Recreo*, la nueva propuesta de Iluna Teatro. La acción inicial de la obra de Manuel Veiga nos lo presenta en el patio de sus antiguo colegio, tan ignorado por los demás ex alumnos (llamarlos compañeros sería casi un sarcasmo) como en sus tiempos escolares. Y, como entonces, la materialización imaginaria de su amigo invisible supone la única posibilidad comunicativa. El desarrollo del argumento acaba por demostrar que la ficción de Narciso supera con creces a su realidad. Así que, ¿con qué quedarse?

En Narciso y su amigo hay ciertas resonancias de unos Vladimiro y Estragón con bata de colegio y mochila cargada de libros. Como los personajes de Beckett, los de Veiga tienen personalidades similares y casi intercambiables (nada de extrañar, si tenemos en cuenta que uno es producto de la imaginación del otro); sus diálogos dinámicos, con abundancia de interrogaciones, que se vuelven a veces soliloquios entrecortados conservan también ecos beckettianos; del mismo modo que la inexistencia de una acción definida o la oscura imposibilidad de abandonar el escenario o un vago sentimiento de espera. Una relectura de *Esperando a Godot* podría aportarnos más similitudes, pero nos mostraría asimismo una serie de diferencias importantes. Veiga intenta corregir el absurdo nihilista de Beckett mediante una lógica onírica, cuadrando al final de la obra las piezas de un puzzle que el irlandés se limitaba a arrojar sobre la mesa.

Recreo puede resultar beckettiana en las formas, pero no tanto en el fondo. No es una obra tan descarnada como *Godot*, pese a que su final tampoco puede calificarse precisamente de feliz. Todo viene matizado además por un humor más accesible, que los actores de Iluna saben transmitir a la perfección. Un buen trabajo de la

compañía navarra, apoyado además por una escenografía atractiva y por un apropiado trabajo de iluminación.»

**O. L., A. Iluna y Micomicón presentan sus propuestas en el Mira y en la ENT.
Diario de Noticias, 9 de diciembre 2001.**

«Dos propuestas dramáticas llegan hoy, domingo, a los escenarios de Pamplona. Se trata de *Recreo* de Iluna Teatro, y de *Atra Bilis*, de Producciones Micomicón, que se representarán esta noche en el Teatro Mira y en la Escuela Navarra de Teatro, respectivamente.

Por un lado, el grupo navarro Iluna presenta *Recreo*, después de su estreno en Multiva Baja a finales del verano. Este montaje, basado en el texto de Manuel Veiga, plantea un viaje. Un trayecto por los recuerdos de la adolescencia, por esos recuerdos que provocan alegría amarga, dolor dulce y risa nostálgica. Recuerdos que, en definitiva, cada cual distorsiona a su antojo con el fin de revivirlos de manera distinta, nueva, hasta convertirlos en sueños.

Nostalgia

Y es que esta historia habla de Narciso, un hombre con una vida aparentemente estable y acomodada, pero gris. Una reunión de antiguos alumnos le hace regresar al instituto donde pasó sus años de adolescencia, cuando su única compañía era un amigo invisible de su invención.

De este modo, la cita sólo sirve, en principio, para rememorar el dolor que producía ser rechazado por sus compañeros; pero, a la vez, provoca el reencuentro con ese acompañante tan especial como ficticio. Junto a él, Narciso recupera la alegría, la diversión y la evasión. Pero no sólo se acuerda de él, sino también del amor que sentía por Violeta, cuya reaparición da lugar al nacimiento de sentimientos que entremezclan recuerdos y anhelos. El enfrentamiento entre realidad, sueños y deseos da lugar a una importante reflexión acerca de la memoria, de cómo superarla y hacer frente a lo que uno quiere. [...]»

**Bustamante, Juana. *Enotraspalabras*, ciclo de lecturas dramatizadas.
Barcelona.lanetro.com**

«No es algo usual, pues estamos acostumbrados a grandes decorados donde actores que han estudiado y trabajado su papel, nos muestran aquello por lo que están frente a nosotros, como si en realidad estuviera pasando, como si nosotros no

estuviéramos allí, como espectadores fuera de la cúpula de cristal que es a veces el escenario. Pero hay otros teatros, otras maneras de interpretar y sentir un personaje. Teatro experimental, títeres, mimo, musicales... y como vamos a tratar en este caso, lecturas dramatizadas.

La lectura dramatizada es aquella en la que ambos, espectador y el actor, son conscientes de la presencia del otro, y muchas veces, el que lee sobre el escenario se dirige a su interlocutor en la lectura, que se encuentra observando la acción. No hay escenarios grandilocuentes, quizás algún atril, algún decorado minimalista que nos hace acercarnos un poquito más a lo que nos es contado, pero hay un elemento imprescindible en este tiempo de recreo, la imaginación, se trata de un teatro poético, que no pretende reproducir la vida, sino producirla, es, como dice su título, una representación enotraspalabras. Este ciclo, que lleva funcionando desde octubre de 1999, y que dará por concluida su andanza en mayo del 2000, nos presenta, de forma mensual, y con una única oportunidad de disfrutarlo en cada ocasión, un conjunto de obras en las que la dramatización se lleva a cabo con la particularidad del texto escrito y leído, una particularidad que da una visión diferente a la propia obra. Hasta el momento se han podido ver obras como *SITIOS death Saragosse* de Mariano Anós o *Mercier y Camier* de Samuel Beckett; durante este 2000 que acaba de empezar han pasado por el escenario de Cai *La mirada* de Antonio Álamo, en enero, o *Recreo* de Manuel Veiga, el 4 de febrero, en la que Ricardo Joven vuelve a estar en escena (al tiempo que tiene otros trabajos en cartel). [...]»

Frías, Daniel. *Recreo*. Madrid.lanetro.com

«*Recreo*, una obra de Manuel Veiga en cuyo texto se dejan ver apuntes irónicos, tiernos y sobre todo divertidos.

Los actores Kiti Manver, Pedro Mari Sánchez y Paula Soldevila interpretan un ocasional –o quizás no tan fortuito, encuentro en un patio de colegio cualquiera-. Los tres son antiguos alumnos y comienzan recordar diferentes momentos de su pasado común. En esa atmósfera también deambula una especie de fantasma, el amigo invisible del personaje interpretado por el único actor masculino de la representación.

Pedro Mari Sánchez se encarga también de la dirección teatral de esta historia cuyos personajes son Narciso, su particular Amigo y Violeta Ferucci. En el escenario del Cervantes aparecen pasiones que se levantan, provocaciones infantiles

En torno a la obra teatral de Manuel Veiga. Barbara Bloin. Septiembre 2008.

y desesperaciones en una obra que contiene ciertos tintes que rememoran el «teatro del absurdo».»

Cartones

**Alex Mañas y Juan Luís Mira Candel ganan los Premios SGAE de Teatro.
Bilbao: Artezblai, 21 de diciembre 2006.³⁰⁶**

«[...] El accésit del premio -3.000 euros, trofeo y la publicación en la misma colección editorial- ha recaído en el dramaturgo y actor Manuel Veiga Giménez (Barcelona, 1964) por su texto *Cartones*. Por su parte, el Premio SGAE de Teatro Infantil y Juvenil 2006, con igual dotación económica que el certamen genérico de teatro, recayó en el escritor alicantino Juan Luís Mira Candel (Orihuela, 1955), mientras que el accésit de esta modalidad recayó en el autor y director Alberto Iglesias González (Sancibrán, Cantabria, 1975) por *Descubriendo*, que es gerundio...

El jurado del Premio SGAE de Teatro en esta XV edición estuvo integrado por la presidenta de la SGAE, la actriz y dramaturga Ana Diosdado; el director de Artes Escénicas de la entidad, Alfredo Carrión; los dramaturgos Ignacio Amestoy, Santiago Moncada, Domingo Miras, Rodolf Sirera, Jerónimo López Mozo, José Enríquez, el pasado Premio SGAE de Teatro, Juan Carlos Rubio, y Óscar Millares, jefe de área de Artes Escénicas de la Fundación Autor, como secretario sin voto. Los miembros del jurado eligieron a los ganadores entre el total de 150 originales que concurrieron al concurso. [...]

Editados en la colección TeatroAutor

Los ganadores del Premio SGAE de Teatro de este año, Alejandro Mañas y Manuel Veiga Giménez, verán sus textos publicados próximamente en la colección Teatro Autor de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), una serie dedicada a la publicación de obras teatrales. Bajo este sello se ha editado a autores noveles; así como a escritores de gran prestigio tales como Francisco Nieva, Juan José Alonso Millán, Adolfo Marsillach, Albert Boadella, Alfonso Sastre, Salvador Távora, Alberto Vázquez Figueroa, María Zambrano, Sergi Belbel, José Sanchis Sinisterra, Angelica Liddell, Paloma Pedrero, entre otros.»

³⁰⁶ *Ella por su papel en nina y él por En cualquier otra parte*. Madrid: *El Mundo*, 23 de diciembre de 2006. *El català Àlex Mañas guanya el Premi SGAE de Teatre 2006*. Barna21.com. 27 de diciembre 2006. *La SGAE premia a Emilio Aragón, Laia Marull, Ángeles Caso y Ramón García*. Sevilla: *El País*, 18 de enero 2007.

La SGAE distingeix l'ICIC en la celebració de la Nit dels Autors. barna21.com.

15 de abril 2007.

«L'ICIC rebrà el guardó amb motiu de les seves activitats professionals en matèria de polítiques de suport i desenvolupament a les empreses i els productes culturals

Serà una gala de marcat caràcter català ja que, a més de l'ICIC, també es distingeix l'actriu Laia Marull (Premi Miguel Mihura 2006); l'actor, autor i director Àlex Mañas (Premi SGAE de Teatre 2006), i el dramaturg i actor Manuel Veiga (Premi SGAE de Teatre 2006)

La Societat General d'Autors i Editors (SGAE) ha decidit distingir l'Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC) per la seva tasca en la promoció i vertebració del teixit empresarial públic i privat en el sector cultural. Amb aquest guardó, que s'atorga per primer cop, la SGAE vol reconèixer la importància d'aquest tipus d'iniciatives per part de l'Administració pública, que contribueixen en gran mesura a l'ordenació i la consolidació dels agents i el sector professional de la cultura, així com el seu important paper de defensor i tutelador en el compliment i la defensa dels drets d'autor. L'entrega tindrà lloc el pròxim dimecres 17 de gener, a les 21 hores, al Casino de l'Exposició de Sevilla (av. María Luisa, s/n), en el marc de la IV edició de la Nit dels Autors. [...] A més, l'actor, autor i director català Àlex Mañas (Barcelona, 1974) ha obtingut el Premi SGAE de Teatre 2006 pel text *En cualquier otra parte*, mentre que l'accèssit del premi ha estat per al dramaturg i actor Manuel Veiga Giménez (Barcelona, 1964) pel text *Cartones*. Assistiran a l'acte el conseller de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Joan Manuel Tresserras; el director de l'ICIC, Xavier Marcé, i la gerent de l'ICIC, Eva Borràs.»

Dieciocho autores protagonizan los II Encuentros en Magalia. Bilbao: Artezblai, 4 de julio 2007.³⁰⁷

«Diez autores y ocho creadores de teatro no textual verán estrenadas sus obras más recientes en formato de lectura dramatizada y pre-producciones durante el II Encuentros de Creación Contemporánea en Magalia, una iniciativa de la Red de

³⁰⁷ Lejarza. Avila: "Encuentros de Magalia" Red de Teatros Alternativos. Blog: argelaguer.nireblog.com. 10 de julio 2007. Iriarte, Victor. Julio Álvarez: «Magalia se ha convertido en la capital de la escena española contemporánea». Blog «aquí muere hasta el apuntador», 19 de julio de 2007. La Red de Teatros Alternativos "encierra" hoy a 24 intérpretes en Magalia para estrenar 13 obras en 4 días. Blog aquímuerehastaelapuntador.blogspot.com, 13 de julio 2007.

Teatros Alternativos que se desarrollará en el Palacio Castillo de Magalia, en Las Navas del Marqués (Ávila), del 18 al 21 de julio.

Las nuevas creaciones serán exhibidas ante un público muy selecto: el integrado por los responsables de las 33 salas alternativas integradas en la red, así como por directores de escena, distribuidores, productores privados, programadores, autores y críticos teatrales invitados, procedentes de todo el Estado español. [...]

Entre los autores que verán escenificadas las propuestas hay cinco catalanes (Carles Batlle, Laura Freijo, Tays Samplabio, Manuel Veiga y Lidia G. Zoilo), cuatro valencianos (Antonio Cremades, Paco Zarzoso, Cristina Núñez y Vicente Arlandis), tres madrileñas (Paloma Calle, Claudia Faci y Amalia Fernández), dos vascos (Iñaki Garz y Maite Castro), dos andaluces (Paco Bezerra y Tomás Afán) y dos navarros (Víctor Iriarte e Itziar Markiegi). [...]

Diez lecturas dramatizadas

Las obras de teatro textual seleccionadas son:

[...] *Cartones*, de Manuel Veiga (Catalunya), dirección de Santiago Meléndez (Aragón) y escenificada por Rosa Lasierra (Ara), Leire Ucha (Eus) y Juanjo Macías (And). [...]»

Aluminosi

Aleixc. Carles Canut, al capdavant del Romea. Barcelona, lafinestraldigital.com, 19 de septiembre 2006.³⁰⁸

«L'actor Carles Canut ha assumit avui la direcció de la Fundació Romea per a les Arts Escèniques després de la mort el mes de juliol passat del seu anterior responsable, Miquel Lumbierres. En la seva primera compareixença davant els mitjans després del seu nomenament, Canut ha explicat que vol fugir "d'una fundació endogàmica, centrada només en el teatre".

L'actor català, que porta més de deu anys vinculat al teatre, ha explicat els projectes programats per a aquesta temporada, en què el centre recordarà Lumbierres amb la publicació de la memòria commemorativa del cinquè aniversari de la Fundació.

[...] La fundació també representarà, el 28 de juliol, l'obra *El cementiri*, de Gerard Guix, que va guanyar l'última edició dels premis Romeo, mentre que les dues obres finalistes, *Emergència*, de Marta Buchaca, i *Aluminosi*, de Manuel Veiga, es llegiran l'11 i el 18 de juny, respectivament.»

³⁰⁸ *El Romea también estrena un espacio de encuentro para sus más fieles espectadores*. Noticias del Ayuntamiento de Barcelona (www.bcn.es). 18 de septiembre 2006. *Carles Canut dirigirá la Fundació Romea per a les Arts Escèniques*. Bilbao: Artezblai, 19 de septiembre 2006.

El cant de la Sirena

Comunicado de Efe, *Manuel Veiga gana I premio de Teatro Tárrega Manuel de Pedrolo. 14 de septiembre 2003.*³⁰⁹

El autor y actor teatral barcelonés, Manuel Veiga Giménez, ha ganado el primer Premio de Teatro Manuel de Pedrolo-Ciutat de Tárrega con la obra escénica *El cant de la sirena*.

La obra premiada, según ha explicado a EFE su autor Manuel Veiga, "habla de los inmigrantes que siguiendo el canto de la sirena llegan a occidente para encontrar un nuevo mundo de ilusiones y posibilidades, hallando muchas veces otra cruda realidad con la que enfrentarse".

Veiga ha comentado que "con esta pieza teatral, cuya acción sitúa en el desaparecido Edén Concert -después Cine Edén de Barcelona-, con unos personajes que son musas, quiero rendir un pequeño homenaje a la Barcelona que hemos hecho desaparecer, la Barcelona bohemia y también al mundo del music-hall".

Manel Veiga, de 39 años, ya había estrenado en la Fira de Tárrega sus montajes *Jar* y *Una hora de felicitat*, está última también representada en Madrid, La Habana y Montevideo.

Tiene en su haber el premio SGAE de 1997, por *Recreo*, así como el premio Salvador Espriu de Teatre por *La mort dins d'una baralla de naips*, que aún no se ha estrenado.

Juan Amézaga, alcalde de Tárrega, junto con el Director de la Fira de Teatre, Llorenç Corbella, han entregado el premio a su autor coincidiendo con la Feria del Teatro en la Calle.

El alcalde ha señalado que "este nuevo premio es la segunda fase del trabajo emprendido por el ayuntamiento para potenciar y divulgar la figura del prestigioso y conocido escritor tan ligado a Tárrega, como es Manuel de Pedrolo.

Llorenç Corbella, director artístico del certamen, ya ha confirmado el estreno de *El cant de la Sirena* durante la 24 Fira de Teatre del próximo año.

³⁰⁹ *Valoración satisfactoria de la 23^a Fira de Tárrega*. Bilbao: Artezblai, 15 de septiembre 2003. Teatrebcn.com/noticies. 15 de septiembre 2003. *Tárrega otorga el premio Manuel de Pedrolo al actor Manuel Veiga*. Tárrega, *El Mundo*, 15 de septiembre 2003. *S'instaura un guardó en el marc de la Fira de Teatre al carrer de Tárrega: Manuel Veiga guanya el I premi de teatre Manuel de Pedrolo*. Informatius de COMRàdio. 14 de septiembre 2003.

El jurado del "I Premi de Teatre Manuel de Pedrolo-Ciutat de Tárrega" estaba formado por Joan Lluis Tous, concejal de cultura de Tárrega; Xavier Albertí, director teatral; Gonzalo Pérez de Olaguer, crítico teatral de *El Periódico*; Iago Pericot, escenógrafo, y Llorenç Corbella, escenógrafo y director artístico de la Fira de Teatre.

Una gala presenta nueva temporada teatral de Barcelona. Artezblai, 7 de septiembre 2004.

«El Barcelona Teatre Musical (BTM) acogió anoche la tercera edición de la gala Barcelona aixeca el teló, la fiesta impulsada por Adetca (Associació d'Empreses de Teatre de Catalunya) con la que se abre y se presenta la temporada 2004-2005 y en la que participan todos los teatros de la ciudad.

[...] La fiesta del BTM reunió a la mayor parte de la profesión teatral catalana y transcurrió entre aplausos, abrazos y brindis. Albertí, coordinador del acto, estructuró un guión abierto en el que, más que presentarse todos los espectáculos que se verán en la nueva temporada, se apostó por los autores y los artistas que los protagonizarán.

En la gala Barcelona aixeca el teló se interpretaron monólogos escritos especialmente para la ocasión y, por supuesto, números y actuaciones musicales. Así, Carles Canut protagonizó un texto de Marc Rosich (autor de *Surabaya*, que se estrenará en el Romea). Paco Morán interpretó un fragmento de Manel Veiga (dramaturgo de *El cant de la sirena*, que se verá en Artenbrut), y Montse Guallar escogió un monólogo de Jordi Galcerán, que este mes de septiembre estrenará en el Poliorama *El mètode Grönholm*, obra en la que participa el actor Jordi Boixaderas.
[...]

Barrena, Begoña. David y Danny Ronaldo tocan el cielo con un gran montaje. Madrid: El País, 12 de septiembre 2004, pág. 45.³¹⁰

«[...] No tan logrado fue el montaje de Jar Teatre y Teatre de Ponent *El cant de la sirena*, dirigido y escrito por Manuel Veiga. El texto ganó en la pasada edición el primer premio Manuel de Pedrolo. Sin embargo, y aunque funcione sobre el papel,

³¹⁰ Dos circs. *El Punt*, 25 de junio 2004. Fondevila, Santiago. *La Fira de Teatre presentará, en su vigésima cuarta edición, obras de 85 compañías, entre los días 9 y 12. Barcelona: La Vanguardia, 2 de septiembre 2004. A un espectáculo por hora. Bilbao: Artezblai.*

lo cierto es que sobre el escenario la pieza se convierte en un batiburrillo de personajes espirituales, entre musas e inmigrantes, que se dan cita en el desaparecido local de *music-hall* Edén-concert, del carrer Nou de Barcelona. Una tragicomedia contemporánea confusa por la mezcla de temas, géneros e intenciones, cuyo objetivo final se me escapa.»

Presenten les bases del 2n. Premi de Teatre Manuel de Pedrolo - Ciutat de Tàrrega, dotat amb 12.000 euros. Noticia de Regidoria de Cultura. 15 de septiembre 2004.

«[...] L'acte de presentació de les bases fou presidit per Joan Lluís Tous, regidor de Cultura, acompañat per Teresa Garcia, tècnica del departament, i Llorenç Corbella, director artístic de la fira. Tous va explicar que s'accentuarà la difusió del Premi de Teatre Manuel de Pedrolo dins el món teatral perquè tingui més ressò i poder superar la xifra de treballs presentats l'any passat. Per la seva part, tant Garcia com Corbella van coincidir en afirmar que el premi ha començat "amb bon peu", ja que la primera obra guanyadora, "*El cant de la sirena*" de Manuel Veiga, té prou qualitat com per representar-se en molts escenaris, a la vegada que exporta arreu el nom de Tàrrega.

Estrena d'*El cant de la sirena*

La presentació de la segona edició del premi coincidí amb l'estrena davant el públic d'"*El cant de la sirena*", obra guanyadora de la primera convocatòria. Tal i com ja indicaven les bases, el treball de Manuel Veiga s'havia d'escenificar durant la fira d'engany per a percebre la totalitat del premi, i així fou. "*El cant de la sirena*" va rebre una bona acollida i fou vista per un nombrós públic durant les dues sessions que s'oferiren a l'escenari de l'IES Manuel de Pedrolo.

Sota la producció del mateix Veiga i de Frederic Roda, antic director de la fira targarina, "*El cant de la sirena*" continuarà girant i es representarà el proper mes de novembre a Barcelona, i seguidament a la població balear de Manacor. El muntatge és una tragicomèdia ambientada al "barri chino" de Barcelona, concretament en un local de varietats anomenat Edèn Concert, tancat i abandonat. Una troupe d'immigrants encapçalada per una gitana arriba a l'edifici, i només hi troben una musa, una altra immigrant d'origen cubà que temps enrere inspirà una obra teatral inacabada. Segons Veiga, l'obra és una metàfora en clau surrealista sobre la problemàtica de la immigració.»

Jar Teatre presenta *El cant de la Sirena* al Teatre de Ponent. barna21.com, 30 de diciembre 2004.

«Autor: Manuel Veiga. Intèrprets: Xus Estruch, Teresa Urroz i Imma Bracons i la col·laboració especial de Santi Sans en el paper de Pepe. Direcció: Manuel Veiga. Altres professionals: Coproducció Teatre de Ponent

1er Premi Manuel De Pedrolo - Ciutat De Tàrrega

Els immigrants dels països pobres, tot escoltant *El cant de la Sirena*, esperen creuar l'Oceà per trobar un "Edèn" que faci realitat els seus somnis. Així és com una musa Gitana i la seva "troupe", cercant els lluentors, arriben a un vell local de music-hall anomenat "Edèn-Concert" no és més que una postal color sèpia. Allà trobaran Lucumí, una immigrant cubana i musa inspiradora d'un conte inacabat. Ella espera fa anys que l'autor del conte posi punt i final a la seva història. Lucumí, per poder viure amb dignitat, necessita regularitzar la seva situació i tenir els papers en regla... *El cant de la Sirena* pren com a metàfora "L'Edèn-Concert" del carrer Nou de la Rambla (local de music-hall també conegut més tard com a "Edèn-Cinema"), que esdevé el símbol d'un paisatge de llum i fantasia on la platea era una prolongació de l'escenari, un paisatge d'antrany dins una Barcelona canalla i oberta. Barcelona era "L'Edèn", sí, i "El Molino", i "El Bataclà".... Descansi en pau.

Manuel Veiga.»

Torío, Marcos. *El cant de la sirena mezcla inmigración y music-hall en el Teatre del Mar.* Mundocio.es.

«Las compañías Jar Teatre y Teatre de Ponent representan desde hoy y hasta el domingo *El cant de la sirena* en el Teatre del Mar. La obra está planteada como «una metáfora sobre el canto de la sirena que los inmigrantes escuchan cuando viajan a países en los que sueñan con hacerse ricos, algo que no es verdad», explicó ayer su autor y director, Manuel Veiga.

Cuenta la historia de esos desarraigados, de una musa gitana y de su grupo que llegan a un viejo local de 'music-hall' llamado 'Edèn-Concert', que «contiene en su nombre otra metáfora de lo que buscan».

En ese sitio se encuentran con una musa cubana, La Lucumí, papel interpretado por la actriz Xus Estruch, para quien «el ambiente que predomina en la obra es el

misterio». Veiga la ve más bien como «una mezcla de estilos» en una «tradicomedia con momentos de 'music-hall'».

En ese sentido el texto del autor es también «un homenaje a la Barcelona perdida, la más golfa y canalla, llena de espectadores y lugares míticos del cabaret que se han ido perdiendo» en favor de «una ciudad de diseño sin identidad».

Veiga no cree que vaya a recuperarse ese espíritu: «Eran lugares sin subvención. Se autoalimentaban de las taquillas y nunca fueron considerados cultura». Estruch tampoco confía en una vuelta atrás, aunque ve otro motivo en la desaparición. «Tienen un regusto rancio, de repetir lo que se había hecho siempre. El género no evolucionó y se había convertido casi en una pieza de museo», dijo la actriz que trabajó en míticos locales como el Molino Rojo.

A pesar de las referencias al musical, *El cant de la sirena*, sólo incluye dos canciones y se basa, sobre todo, en el texto de Veiga.

Teresa Urroz, Imma Bracons y Santi Sans completan el reparto de este espectáculo estrenado con éxito en la última edición de la Feria de Teatro de Tárrega y que se ha alzado con el premio Manuel de Pedrolo Ciutat de Tárrega 2003.»

El cant de la Sirena Jar Teatre. Programa de mano de las representaciones al Teatre de Ponent.

«Autor: Manuel Veiga. Intèrprets: Xus Estruch, Santi Sans, Imma Bracons, Teresa Urroz

Direcció: Manuel Veiga. Altres professionals: *Jar Teatre*

El Cant de la Sirena és una tragicomèdia de realisme màgic ambientada al Barri Xinès de Barcelona, més concretament en un vell local de music hall que fa anys que és tancat. L'acció del text s'inicia quan La Gitana (una musa immigrant de raça calé, especialista en variétés) es cola per les esquerdes del sostre buscant artistes als que inspirar. Després d'un llarg viatge descobrirà que l'abans sumptuós i exitós local, ara no és res més que una ruïna. Allà trobarà La Lucumí (una musa immigrant cubana) que va servir d'inspiració a un autor de contes i que, tancada al cabaret espera que l'autor torni a acabar el seu conte i així poder ser lliure. Però a vegades, el destí és cruel... La Sirena, una musa prostituta de port, serà qui inspiri a l'autor per acabar el seu conte i fent ús de la seva xarxa mafiosa, vendrà les lletres a l'altre costat del mar... papers mullats, cants de sirena...»

16.000 pesetes

Veiga, Manuel. Texto de presentación. Dossier de prensa de *16.000 pesetes*.

«Com cada any, per Sant Joan, Soledat rep la visita del seu nét Man que li porta un regal molt especial per celebrar el seu 73è aniversari. Mentre preparen el sopar i conversen de tot i no res, Soledat convoca els records més punyents: les relacions conflictives amb la filla, el deute contret amb la seva amiga Dolors, el misteri al voltant de la desaparició del seu marit Manuel. Amb salts en el temps i presències irreals, *16.000 pesetes* traça la biografia de Soledat i el gran enigma –personal i històric– que amaga. Veiga porta a escena la Barcelona obrera que ha de fer front a les dificultats per sobreviure, la misèria i la solitud de la vellesa, la implacable especulació urbanística o la presència de nouvinguts, però també a la seva història col·lectiva silenciada, invisibilitzada, enterrada per l'oblit imposat pels vencedors.

“*16.000 pesetes* vol ser una obra sobre la memòria: la memòria d'una família, d'un barri, d'una ciutat, d'un país. La meva intenció ha estat escriure un melodrama social on (igual que a la vida) sovint els diners i el passat condicionen el destí dels personatges. L'avia Soledat ha esborrat la paraula amnèsia del diccionari. Ella mai no oblidarà, malgrat que avui passegi pel seu barri de la Barceloneta i ja no el reconegui. Potser és per això que tradueix els euros a pesetes: per no despistar-se. Dolors, filla del barraquisme del Somorrostro, va néixer amb les cartes de la vida marcades. Així que el passat és el seu present i, si ningú no hi posa remei, serà el seu futur. Fina juga inútilment a l'engany. Ni estirant-se la pell de la cara i dissenyant-se una nova vida lluny del mar aconseguirà esborrar el pas del temps. El passat sempre torna. Man ho sap. I sense trucs d'il·lusionisme farà aparèixer noms, dates i objectes, que despertaran la memòria de l'oblit... Encara hi ha un cinquè personatge que tampoc no vol ni pot oblidar: el meu avi Manuel. La funció és per a ell.”»

Castells, Joan. *La força dels records*. Dossier de prensa de *16.000 pesetes*.

«Cada vegada més la gent del nostre temps releguem la memòria a les màquines informàtiques. El disc dur ha superat el cervell pel que fa a la capacitat d'emmagatzemar informació. Però no ens enganyem, si comparem la categoria

d'aquesta eina binària amb la d'aquest òrgan neuronal, allò que en diem vida supera amb escreix allò que coneixem amb el nom de *software*.

La vida humana es fonamenta en la cultura del record i no en les dades memorístiques. *16.000 pessetes* és, precisament, una obra sobre el record. Els seus personatges tenen molt desperta la capacitat de reviure experiències passades i això és un dels estímuls principals del present. Finalment la vida d'una persona té el seu suport en el pas del temps. Però, tal com deia Appia, el temps d'un personatge necessita l'espai. Per això l'obra de Manuel Veiga juga també amb l'espai.

Els personatges de *16.000 pessetes* són concrets, estan arrelats –o desarrelats– a la Barceloneta i els podem observar en els moments més importants de la seva biografia. Estableixen un joc amb el rellotge del temps que els permet de viatjar del present –2002, any de l'entrada de l'euro– al passat –1962, any de la gran nevada. Al mateix temps, la força del record de la Soledat ens evoca espais diversos: un quart de casa i la presó de Can Brians. Tot això fa que *16.000 pessetes* tingui un peu al realisme i un altre al realisme màgic.

La Soledat, la Fina, la Dolors i el Man us resultaran personatges familiars perquè formen part del paisatge barceloní i la seva història pot ser la de qualsevol de nosaltres. Tots mostren amb apassionament la seva manera d'entendre la vida i defensen amb vehemència les seves dèries. En definitiva, personatges normals alimentats per la gran humanitat que desprenen les tres actrius i l'actor.

En aquesta obra el record funciona com un imant que atrau diversos temes: la família, la malaltia, el sexe, la misèria, la justícia, l'urbanisme, la cultura, l'economia i la memòria històrica.

Al final, una pregunta: és més important mantenir viu el record o reivindicar la memòria?

16.000 pessetes de Manuel Veiga. Barcelona; revista del Club del Teatre, núm. 15, diciembre 2004 - febrero 2005, pág.11.

«A partir de l'1 de març

Acostumats a veure el seu nom a la cartellera dins dels intèrprets, Manuel Veiga pertany a la generació de dramaturgs apareguda els anys noranta, amb obra estrenada, premiada i publicada a Espanya, Cuba, Argentina i Uruguai. Ara ens presenta dins del projecte T6 una obra sobre la recuperació de la memòria històrica. La Soledat, ja en la seva vellesa, recorda el dia que 16.000 pessetes van entrar per

atzar a casa seva i van canviar el destí de la seva família. Avui és el dia que un misteriós regal d'aniversari trasbalsarà la seva vida.

Direcció; Joan Castells.»

Bordes, Jordi. *Els dramaturgs que intervenen enguany en el projecte «T6» del TNC ocuparan la sala Tallers fins al 2006.* Barcelona: *El Punt*, 30 de enero 2004.³¹¹

«El valencià Rodolf Sirera destaca entre els cinc autors que participen en la tercera edició.

Alguns dels autors que intervenen enguany en el projecte T6, que organitza el Teatre Nacional de Catalunya per tercer cop, no estrenaran obra fins al curs 2005/2006. Dimarts es va estrenar la primera producció del T6 de l'edició anterior (*Almenys no és Nadal*, de Carles Alberola) i quedaran en espera per a l'any vinent els textos de Carles Batlle i Isabel Díaz. Els autors residents d'aquest curs són Beth Escudé, Rodolf Sirera, Esteve Soler, Gerard Vázquez i Manuel Veiga. [...] Per l'actor i autor Manuel Veiga, és un al·lificant saber que s'escriu un text que s'estrenarà amb seguretat. En aquesta edició, encara no s'hi ha inscrit cap autor estranger: la sisena plaça queda vacant, per ara. La intenció de Domènec Reixach és donar prioritat a les obres dels autors catalans; més endavant es podrà convidar algun autor estranger al projecte. També es planteja cedir la sala Petita per desbloquejar el calendari de la Tallers.»

Campal Fernández, José Luís. «¿En qué trabajan actualmente los dramaturgos españoles?» *La Ratonera*, núm. 13, dossier *La papelera de Eurípides (II)*, enero 2005.

[...] Manuel Veiga Giménez (1964) se licenció en Arte Dramático por el Instituto del Teatro de Barcelona. Actor de teatro, cine y televisión, como dramaturgo ha estrenado, entre otras, las piezas: *Trayecto final*, *La tienda de les mil i una noches*, *Recreo*, *Una hora de felicidad*, *Tormenta de nieve*, *El cant de la sirena* y *Jar* (*Carmen Amaya in memoriam*), de la que Pérez de Olaguer escribió que era «un texto muy bien trabajado en su lenguaje». Ha recibido varios premios, como el

³¹¹ Sirera, Escudé, Vázquez, Veiga y Soler estrenarán obra en el TNC. Barcelona: *La Vanguardia*, 30 de enero 2004, pág. 51. Ginart, Belén. *Sirera, Vázquez, Escudé, Veiga y Soler, en la nueva edición del programa T6 del TNC*. Barcelona: *El País*, 2 de febrero 2004.

«Nacional SGAE» en 1997, el «Manuel de Pedrolo» o el «Salvador Espriú» por *La muerte en una baraja de naipes*. Actualmente, es uno de los autores residentes en el Proyecto *T6* del Teatre Nacional de Catalunya.

Manuel Veiga nos habla de su creación más reciente.

«Mi última obra se titula *16.000 pesetas*. Es un texto que se ha escrito dentro del proyecto *T6*, del Teatre Nacional de Catalunya. Dicho proyecto es un apoyo a la dramaturgia contemporánea. El teatro encarga cada curso la escritura de una nueva obra a cinco dramaturgos con el objetivo de estrenar dicho texto en la Sala Tallers del Teatro Nacional. El proceso de escritura incluye reuniones periódicas con los otros autores del proyecto en curso (Rodolf Sirera, Beth Escudé, Gerard Vázquez, Esteve Soler y yo), juntamente con el autor y dramaturgo Sergi Belbel y el director Ramón Simó. Allí cada uno exponemos ideas, leemos fragmentos de escenas, respetando la libertad de géneros, formas y contenidos. Así hasta que el texto, poco a poco, toma forma definitiva. Escribir acostumbra a ser un acto solitario, así que ha resultado sumamente enriquecedor el proceso de confrontar el trabajo con otros compañeros.

16.000 pesetas es una obra sobre la memoria: la memoria de un barrio, de una ciudad y un país. Mi intención ha sido escribir un melodrama social donde el dinero y el pasado condicionen el destino de los personajes. El decorado: un pequeño piso del barrio obrero de la Barceloneta. Soledat, Fina, Dolors y Man no pueden o no quieren olvidar. Todos ellos llevan una losa de antaño en la conciencia. La abuela Soledat ha borrado la palabra amnesia de su diccionario, aunque pasee por su barrio y ya no lo reconozca. Tal vez por eso traduce siempre los euros a pesetas: para no despistarse. Dolors nació con las cartas de la vida marcadas, así que su pasado es su presente y, posiblemente, su futuro. Fina juega al engaño, estirándose la piel en un quirófano y construyéndose una nueva vida lejos del mar. Ni siquiera Man quiere ni puede borrar el tiempo. Él sabe que tarde o temprano aparecen nombres, fechas u objetos que nos devuelven la memoria... La memoria histórica es importante. Hay que conocer de dónde venimos para saber hacia dónde queremos ir.»

16.000 pesetas. Barcelona: Guía del ocio, semana del 24 de febrero al 2 de marzo.

«Autor: Manuel Veiga. Director J. Castells. Intérpretes: Anna Güell, Francesca Piñón, Àngels Poch. Fecha de estreno: 01/03/2005. Hasta el: 20/03/2005

Manuel Veiga nos habla de la memoria histórica y de cómo la vida puede cambiar sin darnos cuenta

Como cada año, por San Juan, Soledat recibe la visita de su nieto Man que le trae un regalo muy especial para celebrar su 73 aniversario. Mientras preparan la cena y conversan de todo y de nada, Soledat convoca los recuerdos más íntimos que le evoca el presente de su nieto: las relaciones conflictivas con la hija, el deuda contraída con su amiga Dolors, el misterio alrededor de la desaparición del su marido Manuel... «16.000 pesetas' traza la biografía de una mujer que nos sirve para recordar algunas cosas que nunca se deben de olvidar escrita por Manuel Veiga, dirigida por Joan Castells e interpretada por Anna Güell, Francesca Piñón, Àngels Poch, además del propio Veiga.»

Manuel Veiga reflexiona sobre el valor de la memoria en *16.000 pesetas*.

Barcelona: ABC, 25 de febrero 2005.

«El dramaturgo y actor Manuel Veiga estrenará el 1 de marzo en la sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) *16.000 pesetas*, una obra sobre la recuperación de la memoria personal e histórica que el autor escribió el año pasado durante su residencia en el TNC. Dirigido por Joan Castells, el espectáculo estará en cartel hasta el próximo 20 de marzo y es el primer texto de la tercera edición del Projecte T6 de creación textual contemporánea del teatro público catalán. Veiga, de 40 años, es un autor y actor perteneciente a la generación de dramaturgos aparecida en la década de 1990 con obra estrenada, premiada y publicada en España, Cuba, Argentina y Uruguay.

El montaje contará con las interpretaciones de Anna Güell, Francesca Piñón, Àngels Poch y el propio Manuel Veiga en el papel de Fina, Dolors, Soledat y Man, respectivamente. En *16.000 pesetas*, el personaje de Soledat vive su vejez entre el presente y el pasado y recuerda cómo años atrás entró por azar en su casa del barrio obrero de la Barceloneta esa cantidad de dinero, hecho que confirió un vuelco inesperado al destino de la familia.

En busca de la memoria

Según explica el autor, *16.000 pesetas* quiere ser «una obra sobre la memoria: la memoria de una familia, de un barrio, de una ciudad y de un país». Con saltos en el tiempo que llevan al espectador de la gran nevada de 1962 a la entrada del euro de 2002, la obra aborda la biografía de Soledad y el gran enigma -personal e histórico-

que esconde. Veiga coloca sobre el escenario de la sala Tallers la Barcelona obrera que tiene que afrontar las dificultades para sobrevivir, la miseria y la soledad de la vejez, la implacable especulación urbanística o la presencia de recién llegados, pero también las de su historia colectiva silenciada, hecha invisible, enterrada por el olvido impuesto por los vencedores. Una trama de la que se desprende el dilema de si es más importante mantener vivo el recuerdo, por el contrario, reivindicar la memoria.»

Teatro en Barcelona: del melodrama social de 16.000 pesetas al suspense de La soga. Barcelona: La Vanguardia, 25 de febrero 2005, pág. 56.

«Àngels Poch, Anna Güell y Francesca Piñón protagonizan la última obra de Manuel Veiga que se estrena el martes en el TNC

Un nuevo texto de Manuel Veiga en la sala Tallers del TNC, *16.000 pesetas* [...] Recordando la Barceloneta.

Manuel Veiga, actor, director y, sobre todo, autor con una buena y fructífera trayectoria, estrena en el marco del proyecto T6 del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) su última obra, *16.000 pesetas*. Es una mirada sobre una mujer ya mayor, Soledad (Àngels Poch), que ha tenido una vida dura pero que sigue luchando. Una mujer que vive en la Barceloneta desde toda la vida y a la que las circunstancias le impidieron ser lo que quería: maestra. Pero ha encontrado una solución educando a Dolors (Francesca Piñón), una joven crecida en las barracas del antiguo Somorrostro. Un melodrama, pero no en el sentido clásico, porque los personajes no están presos de sus sentimientos, según el autor y el director, Joan Castells. Un homenaje a todas esas mujeres que no vieron cumplidos sus sueños, pero que siguieron luchando, añade Manuel Veiga y, en fin, un homenaje a un barrio obrero que está cambiando y pasando “a manos de los ricos que quieren ver el mar”.

El título expresa la naturaleza de esa mujer, Soledad, que sigue pensando en pesetas. La obra, según Castells, mezcla realismo y realismo mágico y aunque transcurre en el 2002, introduce recuerdos anclados en la memoria de esta mujer que cumple 73 años y a la que su nieto Man (Manuel Veiga) trae un regalo la noche de San Juan. Un momento para evocar la memoria familiar, las difíciles relaciones con su hija Fina (Anna Güell), la extraña desaparición del marido de Soledad, Manuel (el autor dedica la obra a su abuelo Manuel), la memoria de un barrio, de un país.

En suma, un melodrama social comprometido.»

Monedero, Marta. *Manuel Veiga reivindica el melodrama a 16.000 pessetes.*
Barcelona: Avui, 26 de febrero 2005.

«L'autor i actor estrena al TNC un exercici teatral sobre la memòria, ambientat a la Barceloneta.

En algun moment desprestigiad, el melodrama és el gènere que Manuel Veiga vol reivindicar en la seva última obra, «16.000 pessetes», on recorda la Barceloneta d'ara i la de quan encara no hi havia els euros.

Es tracta d'un text dramàtic que "no s'assembla al *30 minuts* quan observa la realitat, sinó que hi posa un punt de màgia i de curiositat", exposa Joan Castells, que és el director de la nova estrena que té com a escenari la Sala Tallers del Teatre Nacional.

16.000 pessetes és una obra "d'actrius", com la defineix Veiga. De fet, ell n'és l'únic protagonista masculí i comparteix escenari amb Àngels Poch, Anna Güell i Francesca Piñón. "Aquesta és una obra sobre la memòria, sobre la Barceloneta, un barri obrer, de pescadors, que s'està transformant molt i que aviat costarà de reconèixer, perquè s'està convertint en una zona per a rics, per a estrangers que hi venen a viure uns mesos". *16.000 pessetes* també és un "homenatge a una generació de dones que han viscut la guerra, la postguerra i la Transició", continua l'autor.

Record del Somorrostro

La idea de Veiga ha estat "escriure un melodrama social on, com passa a la vida, sovint els diners i el passat condicionen el destí dels personatges". De fet, qui empeny l'obra, el seu motor, és l'àvia Soledat, una dona que continua passant els euros a pessetes per no oblidar el seu passat. "Ella volia ser mestra i no va poder assolir el seu somni, per això dóna classes a una noia del Somorrostro, la filla d'una prostituta, que a l'obra he batejat com la Quatre Conys", comenta l'autor. Un nom que no s'ha tret de la màniga. En realitat, al Somorrostro "hi havia fa anys una prostituta que li deien la Vuit Conys, una dona que traficava amb tabac i que, en alguna ocasió, fins i tot s'havia venut la sang, que era l'únic que tenia". Com sempre, la realitat supera la ficció.

A parer del director, Manuel Veiga aconsegueix transmetre amb aquest text les olors de la Barceloneta, tot i que ell no és fill del barri, "però hi tenia un amic de petit i sempre vaig envejar que tinguessin el mar a tocar", afegeix l'autor-actor, una

figura no gaire comuna en el panorama escènic català, on hi prolifera més la dicotomia autor-director.

Aquesta obra s'emmarca en el T6, un projecte que, a mig termini, patirà grans transformacions. A més a més de la inclusió de les sales alternatives, també en formarà part la Societat General d'Autors, a través d'un conveni que encara està per concretar. De moment, però, el T6 avança segons la idea primigènia.»

Ginart, Belén. *Manuel Veiga estrena en el TNC «16.000 pesetas», una obra sobre el recuerdo. Barcelona: El País, 27 de febrero 2005.*

«"Un homenaje a una generación de mujeres que vivieron la guerra, la posguerra y la transición y no pudieron hacer aquello que deseaban". Así es como el actor y dramaturgo Manuel Veiga (Barcelona, 1964) define *16.000 pesetas*, la obra gestada en el marco del proyecto T6 del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) que se estrena el 1 de marzo en su Sala Tallers. Joan Castells es el director del espectáculo, que gira en torno al recuerdo. Esta "obra de mujeres", con trazos de realismo mágico, está interpretada por Àngels Poch, Anna Güell, Francesca Piñón y el propio Veiga.

Uno de los típicos *quarts de casa* del barrio de la Barceloneta es el escenario de esta historia que enlaza el presente de 2002, el año de la entrada en vigor del euro, con el pasado, 40 años atrás, cuando 16.000 pesetas eran una fortuna. En el minúsculo piso vive una mujer luchadora -"con un gran sentido de justicia y que se niega a olvidar", dice el autor- que ha hecho de todo en la vida para sacar adelante a su familia. Es el día de San Juan, su cumpleaños, y la visita de su nieto le hará revivir su difícil relación con una hija ansiosa por cambiar de aires y de vida, su deuda con una mujer de familia marginal. "Es un homenaje a un barrio eminentemente obrero que corre el riesgo de convertirse en un barrio de ricos", apunta Veiga. En la pieza, "los tres personajes femeninos son muy fuertes, y el único hombre que aparece actúa en función de ellas", señala.»

El TNC propone recuperar la memoria histórica. *Diari de Barcelona, 28 de febrero 2005*

«La Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya (TNC), en el marc del projecte T6 de nous creadors, estrena «16.000 pesetas», un muntatge escrit per Manuel Veiga sobre la necessitat de recuperar la memòria històrica d'aquest país. A través d'un personatge central, una dona que va viure la guerra, la postguerra, la dictadura i

la transició, l'obra explica les frustracions d'aquesta generació, que van haver d'adaptar-se a les circumstàncies com van poder, deixant de banda anhels, il·lusions i somnis a la vora del camí. Al voltant de la protagonista giren els altres quatre personatges, mentre ella contempla com la Barceloneta, un tradicional barri obrer, és envaït progressivament per gent amb més recursos econòmics. Joan Castells s'ha encarregat de la direcció del muntatge, que interpreten el mateix Veiga junt amb Àngels Poch, Anna Güell, Francesca Piñón i Pilar Martínez.»

Puche, Carme. *Manuel Veiga, lluitant contra l'oblit.* Barcelona: TeatreBCN, núm. 61, marzo 2005, pág. 48-49.

«Al seu avi, a qui dedica l'obra, segurament li hauria agradat saber que Manuel Veiga no oblidaria. La memòria en totes les seves vessants –històrica, col·lectiva i personal– pren forma a *16.000 pesetes*, text que l'autor presenta a la Sala Tallers del TNC, sota el paraigua del Projecte T6. el dia del seu aniversari, la Soledat rep la visita del seu nét, i, en el transcurs de la nit, deixarà entrar al seu petit pis de la Barceloneta records d'un passat que s'anirà teixint al voltant de tres personatges femenins. Joan Castells dirigeix Anna Güell, Francesca Piñón, Àngels Poch i el mateix Veiga en un muntatge que pretén lluitar contra l'oblit.

La memòria

El tema principal de l'obra és la memòria; de la família, de la història, d'un barri com la Barceloneta, que corre el perill de perdre la seva identitat... La memòria del personatge protagonista, la Soledat, és la de la gent gran que per llei de vida va desapareixent. Han viscut una guerra, una dictadura, una transició... i és ara quan els hem d'escoltar, si no, d'aquí a uns anys ja farem tard.

Una obra de dones

Els noms ja les defineixen; Soledat, Fina i Dolors, i Man, l'únic home. Soledat (Àngels Poch) és una àvia que tenia unes inquietuds, però a qui les circumstàncies la van portar a fer de tot per sobreviure. La seva filla, la Fina (Anna Güell), vol oblidar el passat, fugir de la pobresa i s'ha reinventat una vida lluny del mar. La Dolors (Francesca Piñón) ha nascut amb les cartes de la vida marcades; es va quedar òrfena de petita, la seva mare era una prostituta i actualment compleix una condemna per tràfic d'heroïna. Són perdedores. Man, el fill de la Fina, és l'únic que ha pogut estudiar i canviar la seva vida. Però està desubicat, necessita reconstruir la història

familiar. I dins de tot això un conflicte; 16.000 pessetes que van canviar la vida d'uns i van convertir-se en un remordiment de consciència per als altres.

Entre el contingut i la forma

A vegades hem abusat molt d'exercicis teatrals i ens hem oblidat del continguts. A mi m'agrada crear ficcions emocionals I tractor temes que ens toquen de prop. No és que oblixi la forma. Per exemple, sempre intento que els personatges tinguin un llenguatge propi, que no hi hagi un nivell de llegua estàndard. Per mi, la Dolors, que s'ha criat al Somorrostro i que ha estat tancada a la presó, no pot parlar igual que una iaia. També m'he documentat pel que fa al contingut, jo no sóc de la Barceloneta, però és un barri que sempre m'ha atret per la seva marcada personalitat.

L'autor en mans del director

És la tercera vegada que sóc actor en una obra meva. Amb el Joan Castells vam parlar molt abans de començar els assaigs, perquè tots dos anéssim cap al mateix lloc. La primera setmana d'assaigs, no ho pots evitar, estàs entre dues visions, la seva i la teva. Però a la segona setmana has de fer un canvi de xip i entendre que estàs fent d'actor. Quan ja has parlat amb el director i estàs d'acord amb el que vol fer, l'obra ja és a les seves mans. En aquest sentit, el Joan ha fet un treball molt respectuós amb el text i sempre amb la voluntat d'explicar la història sense farcir-la de coses banals com audiovisuals, micròfons.... només la paraula, les emocions i les actrius.»

J. B. L'autor Manuel Veiga intervé d'actor en el seu muntatge 16.000 pessetes al TNC. Barcelona: El Punt, 1 de marzo 2005

«Manuel Veiga és el primer autor del projecte T6 que participa com a actor en un text seu. 16.000 pessetes s'estrena aquest vespre a la Sala Tallers del TNC. Sota la direcció de Joan Castells, un repartiment liderat per Àngels Poch i Anna Güell, el muntatge apostà pel melodrama i la recuperació de la memòria històrica. Manuel Veiga pertany a la generació de dramaturgs del 1990 amb obra estrenada i publicada tant a l'Estat espanyol com a Cuba, l'Argentina i l'Uruguai. La peça té continus salts en el temps que serveixen perquè la protagonista Soledat recordi una anècdota crucial en la seva joventut a la Barceloneta. Avui, la dona que interpreta Poch té 73 anys i prefereix traduir els euros en pessetes (100 euros són unes 16.000 pessetes): trasllada l'actualitat als moments de la seva joventut. El director Joan Castells

remarca que el text de Veiga remet a un temps i a un espai concrets (des d'un quart de casa fins a la presó de Can Brians) i que la combinació d'aquestes dues dimensions comporta que el muntatge fluctui entre escenes reals i altres d'un realisme màgic. El viatge que proposa Veiga (en l'obra, el personatge que involuntàriament provoca el record) va del 1962 -l'any de les nevades- al 2002 -el de la implantació de l'euro-. Veiga planteja a l'escenari la Barcelona obrera que ha d'afrontar les dificultats per sobreviure, així com la soledat de la vellesa i l'especulació urbanística.

El «T6» i la Tallers [...]»

Lladó, Marçal. *El TNC torna a cobrar en pessetes*. Lamalla.net, 1 de marzo 2005.

«La sala Tallers del Teatre Nacional (TNC) ofereix des d'aquest dimarts l'obra *16.000 pessetes*. Es tracta d'un melodrama social escrit per Manuel Veiga i que s'emmarca dins el projecte T6, destinat a promoure la creació de textos teatrals en català. La protagonista de l'espectacle és Àngels Poch, que encarna una veïna de la Barceloneta que viu les transformacions del seu barri, una atracció per a nous rics.

16.000 pessetes és la història de Soledat, que encara la seva vellesa i mira amb enyorança al passat a través de l'evolució del seu barri. La Barceloneta d'avui té poc a veure amb aquell barri mariner i popular de fa unes dècades. Ara els xiringuitos són de disseny i la renovació de la façana marítima ha servit de crida per a molta gent que abans mai s'hi hauria acostat. S'està convertint en un barri de rics.

A més d'aquest caràcter social, l'obra també és un homenatge a les dones lluitadores. El text de Veiga dóna veu a aquelles supervivents que han superat una guerra, una dictadura i una transició. Els sacrificis quotidians els han deixat poc temps per fer el que realment els hauria agradat.

A més d'Àngels Poch, en aquest muntatge també hi actua el propi autor del text, Manuel Veiga, en el paper de Man. Completen el repartiment actrius de diferents generacions com Anna Güell, Francesca Piñón i Pilar Martínez. *16.000 pessetes* està dirigida per Joan Castells i és la primera obra que es representa en la tercera edició del projecte T6.

El muntatge s'estrena aquest dimarts a la sala Tallers del TNC, on es pot veure fins al 20 de març. Les entrades costen 15,5 euros. El dijous, dia de l'espectador, l'espectacle es pot veure per 11,50 euros.»

Massip, Francesc. *Memòria urgent*. Barcelona: Avui, 3 de marzo 2005, pág. 46.

«*16.000 pesetes*, de Manuel Veiga. Intèrprets: Francesca Piñón, Àngels Poch, Manuel Veiga, Anna Güell. Direcció: Joan Castells. Barcelona, Sala Tallers, 1 de març.

La tercera edició del Projecte T6 s'obre amb bon peu amb una peça sobre la memòria històrica i humana tan maltractada per l'ominosa abixa de pantalons de la Transició i la consegüent construcció d'una democràcia anorèxica i baldada com la que ens tutela, on es conculca des del mateix Congrés el dret d'expressió més elemental. Manuel Veiga ha elaborat un melodrama amb potents ingredients de fons, amb uns diàlegs de nivell i un llenguatge esponerós, que inclou un elaborat treball de català col·loquial, carcerari i marginal. Les escenes flueixen ben engalzades, amb naturalitat, tot i els continuats salts temporals enrere i endavant que agilitzen la presentació d'una trama sense grans complicacions que posa el dit al forat negre del franquisme, de les seves víctimes silenciades, de l'asfixiant herència dels vencedors que encara treuen pit amb total impunitat, de la misèria dels barris marginals com el Somorrosto o la Barceloneta i la seva actual transformació especulativa. Una sòbria i enèrgica Àngels Poch encarna l'avia protagonista, aferrada als seus escarits 30 metres quadrats de piset vora la platja de Sant Sebastià, que s'enfronta als plans de la filla de dur-la a l'asil, que s'emmiralla en el seu nét tan semblant al seu marit desaparegut i que ha trenat una llarga amistat amb una *sense sostre*. Representa la generació de les víctimes directes de la dictadura, que es resisteix a oblidar i que, mentre somica, recrea una realitat altra d'allò a què no vol renunciar. Anna Güell incorpora la filla, que va fugir de la pobresa aprofitant els fàcils tobogans del sistema, i representa la generació dels amnèsics, dels que volen esborrar aquella època ignominiosa que se'ns està podrint a dintre i que serà una amenaça constant fins que no passi pels tribunals. El mateix autor es dobla d'actor i encarna el nét, la jove generació que ha pres consciència del passat i l'investiga amb tenacitat per rescatar de l'oblit la veritat negada i permetre que es faci justícia d'una bona vegada. El diamant de la funció, però, és Francesca Piñón, una actriu monumental que, des de la calidesa i la humilitat, fa dels seus personatges éssers lluminosos, propers i plens de veritat. En aquest cas, obre el ventall a l'amiga i confident de la iaia, una criatura òrfena que l'adversa fortuna ha situat als marges de

la societat i l'ha escombrat a la presó. A la fi hi ha justa i solidària reparació, com un clam dirigit al nostre present històric, tan procliu a la desmemòria col·lectiva. Potser hi haurà qui consideri que el to de la peça rancieja, segurament pel gènere triat que condiciona la seva presentació, però el que es diu és encara urgent i necessari d'insistir-hi, i la forja de la peça és poderosa i ben resolta.»

Benach, Joan-Anton. *En el laberinto de los tópicos.* Barcelona: *La Vanguardia*, 3 de marzo 2005, pág. 52.

«16.000 pesetas. Autor: Manuel Veiga. Intérpretes: Àngels Poch, Francesca Piñón, Anna Güell y Manuel Veiga. Director. Joan Castells. Estreno: Sala Tallers. TNC. 1 de marzo 2005

Joan Castells ha resuelto cada escena con suma corrección y la interpretación funciona como es debido

Con diez o doce obras en su haber, muchas de ellas premiadas, Manuel Veiga (Barcelona, 1964) es el tipo de dramaturgo discreto y constante que acaba disponiendo de un amplio repertorio para satisfacción de gustos muy diversos. El hombre pasa de uno a otro género con una soltura admirable e imagino que es el autor –también un buen actor– que tiene el ordenador permanente dispuesto a la obra siguiente.

Teniendo en cuenta que la primera (*Tempesta de neu*) es de 1995, Veiga hace suyo el principio bananero de ningún año sin texto nuevo. Por lo menos. Enrolado en el último ciclo T6 del Nacional, el dramaturgo, el director, Joan Castells, y tres relevantes actrices han trabajado en el montaje de *16.000 pesetas*, obra ambiciosa y comprometida, fiel a la salutífera aunque muy, pero que muy, manoseada consigna de *recuperar la memoria histórica*.

Me consta que a mucha gente el sonsonete le tiene ya hasta el gorro. Siempre será necesario contar con *la força dels records*, como dice Castells, pero a esas alturas uno recupera y calla. Uno recupera, pero no lo pregoná. El *hay que* es un incordiante imperativo que parece delatar la ignorancia supina del torrente de literatura histórica y periodística que ha aireado las fechorías del franquismo; los programas televisivos y los documentos que han roto los silencios impuestos; las iniciativas públicas y privadas que, aquí y allá, persiguen el balance e identificación de los muertos y desaparecidos a causa de la guerra... Ciento: es necesaria una continuada operación rescate, pero no el afán de descubrir la sopa de ajo a cada paso que se da.

En *16.000 pesetas* se respira esa militancia imberbe. Y, también, la que trata de preservar la memoria de un barrio, la Barceloneta, rendido a los cambios derivados de la transformación urbanística del entorno. O sea que el texto de Veiga reincide, asimismo, en el ramalazo nostálgico o la crítica abierta que han suscitado algunas reformas de Ciutat Vella y que inspiraron, entre muchos otros, textos de Vázquez Montalbán y de Benet i Jornet.

También por ello, el *ya visto* planea sobre *16.000 pesetas*, en cuyo argumento está la anciana que no quiere abandonar su cuchitril, por el que le dan una millonada; la hija que ha roto amarraras y es una brillante profesional, siempre ausente; el nieto erigido en soporte moral de la abuela, y el afecto de ésta hacia una marginada del barrio a la que trata de proteger y educar. Un argumento muy rebuscado, algunos tópicos clamorosos y unas constantes idas y venidas temporales que llegan a fatigar, eliminan de la obra la frescura que admiramos en *Una hora de felicidad* (1997), del mismo autor.

16.000 pesetas es, en cambio, una hora y media de torturado laberinto, del que la ambición del autor no ha querido excluir un final frontalmente político. El nieto descubre que el abuelo desaparecido fue fusilado por los franquista, noticia que provoca el patatús de la anciana, cuya agonía se ve amenizada por una canción de trinchera y rematada por las notas del *Himno de Riego* (!). Seguramente la facilidad de Manuel Veiga para imaginar situaciones y articular buenos diálogos ha traicionado el interés de su último texto. Con todo, el trabajo del autor, director y actrices en el T6 ha sido estimable. Joan Castells ha resuelto cada escena consuma corrección y la interpretación funciona como es debido. Brillan sobre todo las de Àngels Poch y Francesca Piñón, bien acompañadas por Anna Güell y el propio Veiga, madre e hijo literalmente increíbles, dados los poquísimos años de diferencia que habrá entre ambos. Pero la convención teatral está para eso y nos tragamos el imposible, así como los que se dan en la atinada escenografía de Xavier Erra y Xavier Saló.»

Barrena, Begoña. A vueltas con la memoria. Madrid: El País, 6 de marzo 2005, pág. 41.

«De Manuel Veiga. Intérpretes: Àngels Poch, Anna Güell, Francesca Piñón, Manuel Veiga. Escenografía: Xavier Erra, Xavier Saló. Vestuario: Manuel Soria.

Iluminación: Josep Codines. Sonido: Ramon Campos. Dirección: Joan Castells. Teatre Nacional de Catalunya, sala Tallers. Barcelona, hasta el 20 de marzo.

Está claro que la memoria y su pérdida es un tema que nos preocupa a todos, llegada una edad. El bombardeo de información que satura nuestros discos duros ha puesto el tema en el aire y los dramaturgos nacionales plasman esta preocupación en varios montajes recientes. Dejando al margen a Sanchis Sinisterra, que explora el tema más allá de sus límites para rozar la filosofía con su poética pieza *Flechas del ángel del olvido*, el empeño por desempolvar unos hechos históricos a los que hay que hacer justicia parece ser lo que más concierne al resto de los dramaturgos que abordan el tema. Fue el caso de Jordi Prat i Coll en *Obra vista*, y es el caso de Manuel Veiga con *16.000 pesetas*.

La nostalgia por unos años pasados en el recuerdo parecen mejores que la actualidad y la reivindicación de una justicia póstuma sobre sucesos que marcaron la historia son un hilo conductor de *16.000 pesetas*, montaje que se inscribe en el proyecto T6 del Teatre Nacional de Catalunya dedicado a la nueva dramaturgia. Manuel Veiga (1964) demuestra tener muy buena memoria con este melodrama social que dedica a su abuelo y ambienta en la Barcelona que dio paso al euro y, al mismo tiempo, en la de 1962 con sus nieves, una trama de estructura saltarina que va de una época a otra para explicar las cuitas y los malentendidos entre los miembros de una familia. Es un texto excesivo que abarca mucho de entrada y que a medida que discurre va incorporando más y más recuerdos para remontarse hasta la Guerra Civil.

La acción y su evocación se sitúan en un piso del barrio de la Barceloneta para el que no ha pasado el tiempo, lo que sin duda facilita estos vaivenes temporales. Las diferencias entre una madre anciana (Àngels Poch) y su hija (Anna Güell) quedan expuestas a través del hijo de ésta (el propio Manuel Veiga) y nieto, por tanto, de aquélla. Tres generaciones, pues, que se ven vinculadas a otra familia del barrio, una prostituta y su hija (Francesca Piñón). Cada uno defiende su postura y sus necesidades, y el hijo y nieto será el que buscará la concordia. La balanza, sin embargo, no queda equilibrada, sino inclinada hacia la necesidad de recordar, frente a la apuesta única de la hija por la amnesia liberadora. El reparto, homogéneo y convincente –en el que destacan por su desenvoltura Francesca Piñón y por su firmeza Àngels Poch–, es lo mejor del montaje.»

Pérez de Olaguer, Gonzalo. *16.000 pesetas, recuperación de la memoria histórica*. Barcelona: *El Periódico de Catalunya*, 7 de marzo 2005, pág. 50.

«Obra sin fisuras que recupera parcelas de la memoria histórica de los perdedores.

Autor. Manuel Veiga. Teatro: Sala Tallers (TNC). Estreno: 1 de marzo.

Manuel Veiga (Barcelona, 1964) no es un autor desconocido. Tiene media docena de títulos estrenados, los últimos *Tempesta de neu* y *El cant de la Sirena*. En todos, más allá de su valoración final, destacan una excelente escritura, un buen tono coloquial y un interés por la tradición y la memoria histórica. *16.000 pesetas* sigue en esa línea y tal vez sea uno de sus textos más sólidos y mejor acabados. Se ha estrenado dentro del Projecte T6 del Nacional, con una rigurosa y eficaz dirección de Joan Castells.

Una abuela (Àngels Poch), su hija (Anna Güell) y su nieto (Manuel Veiga) con los personajes sobre los que el autor edifica, dentro del género del melodrama con coartada social, una historia que busca recuperar la memoria histórica en varios niveles. El mundo cerrado y oprimido de una familia de la Barceloneta, la incidencia directa de la represión franquista, el compromiso social y una humanidad que se extienda sobre los personajes marcan una sólida representación. Hay un interés por hablar, desde la óptica de los sufridos ciudadanos de a pie, de cosas importantes que hoy no aparecen por lo general en nuestro teatro, aunque sí en la literatura histórica y en programas documentales.

16.000 pesetas incide en el melodrama tradicional pero con buena factura, mimando la escritura y los diálogos, buscando la emoción de las situaciones y con un final político. Nada de nuevas escrituras, es cierto. Poch está sobria y convincente, Veiga y Güell están bien, sin fisuras, y Francesca Piñón está formidable, iluminando un personaje que duele.»

Martorell, Pep. *Seqüeles de la desmemòria*. Barcelona: *El Punt*, 8 de marzo 2005.

«Autor: Manuel Veiga Intèrprets: Àngels Poch, Anna Güell, Francesca Piñón, Manuel Veiga Direcció: Joan Castells Lloc i dia: Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya. 5 de març (fins al 20 de març) Explica l'historiador Joan B. Culla que entre els pactes informals de la transició espanyola n'hi ha un de l'amnèsia, que ha produït, rere la idea que tots som iguals -entengueu Plaza de los Caídos, plaça a Tots els Caiguts-, una absolució pòstuma i neutralització del franquisme i les seves

conseqüències. Aquesta constatació esperona aquells que no han conegit ni patit aquest règim en pròpia pell a parlar-ne. També des dels enfustats. Recordo com em va impactar Nascuts culpables, dirigida per Carles Alfaro, sobre els testimonis del genocidi nazi. I com es troba a faltar aquest alè vigorós a casa nostra, tot i que el tema ja no és tan tabú. 16.000 pessetes, l'obra de Manuel Veiga (1964) que s'acaba de presentar en el projecte T6 del TNC ens endinsa també en la restitució de la justícia. I ho fa des de dos eixos, un de material, possible, i l'altre d'humà, impossible. La figura d'una dona, la Soledat, en serà el nexe. Un dinar entre Man, el nét, i Soledat, farà que anem conequent, per mitjà d'una sèrie de retrospeccions, les injustícies del passat revestides d'una crítica social actual. La pèrdua de poder adquisitiu de la gent gran, l'especulació urbanística en barris com la Barceloneta, on se centra l'acció, per exemple, i l'herència en són mostres. Fina i Dolors, filla i afillada respectivament de la Soledat, hauran tingut una vida ben diferent. L'una viu a Madrid, ben situada, paternalista respecte de la seva mare; l'altra, prostituta, entre la presó i el carrer. Un concurs radiofònic en què va participar Fina, i va guanyar 16.000 pessetes gràcies a Dolors, n'ha estat el motiu d'aquest present tan allunyat. Soledat expiarà aquesta injustícia més material. Però n'hi ha una altra de pendent: l'avi, víctima del franquisme. Una figura que es manté latent, silenciada al llarg de gairebé tota l'obra, però que es revela com a clau en un final que en restitueix la memòria. Un rellotge recuperat de Manuel, l'avi, i una carta de la Soledat a Dolors, coneguda pòstumament, en desllorigarán la trama. Manuel Veiga construeix una història atractiva, en què els conflictes van fluïnt i amaren l'espectador a poc a poc. Els diàlegs són frescos, vius. L'autor dibuixa uns personatges propers. La posada en escena de Joan Castells, molt neta, resol perfectament el vaivé espacial i temporal amb bones solucions tècniques, mentre que el conjunt d'intèrprets fa un treball seriós. Àngels Poch (Soledat) ens regala detalls, matisos, entranyables. Anna Güell (Fina) rebla un personatge que ens fa mal, una generació perduda. I Francesca Piñón (Dolors) i el mateix Manuel Veiga (Man) creen identificacions. Una proposta, en definitiva, que combat l'amnèsia de la nostra història contemporània, però també la injustícia social. Tot plegat des d'una bona ficció.»

Ragué Arias, Maria Josep. 16.000 Pesetas. elcultural.es, 17 de marzo 2005.

«Autor: Manuel Veiga. Director: Joan Castells. Intérpretes: Àngels Poch, Anna Güell, Francesca Piñón, Manuel Veiga. Tallers. En catalán. Barcelona

El teatro de Manuel Veiga (1964) se interesa por mundos marginales en los que habitan la vida y la muerte, en los que la meteorología adquiere valor semántico. Su lenguaje tiene un bilingüismo natural que incluye jergas marginales. La búsqueda de los orígenes es una de sus preocupaciones. *16.000 Pesetas* se sitúa en un habitáculo de la humilde Barceloneta donde vive la protagonista, Soledad, –magnífica y potente Àngels Poch– con 16.000 Pesetas semanales de pensión, en una noche de tormenta en la que su nieto –Manuel Veiga– aparecerá para festejar su cumpleaños y para recuperar para ella la memoria del abuelo, fusilado durante la guerra. La hija –Anna Güell–, sin ser feliz, ha conseguido una apariencia de triunfo gracias a las 16.000 pesetas que ganó en un concurso. Y Dolores –vivaz y graciosísima Francesca Piñón–, hija de quien tuvo que dedicarse a la prostitución para sobrevivir, es amiga y protegida de Soledad. Son personajes humanos que consiguen llenar el escenario de un ambiente de mágica ternura para crear un mundo que une el hoy con el ayer y recuperar una memoria demasiado próxima para ser olvidada. Acaso Castells en su dirección debía haber cuidado con mayor habilidad los efectos de luz y de sonido, pero estamos ante un espectáculo importante que gustará a todos los públicos.»

J. B. El dramaturg Rodolf Sirera mostra al TNC una societat desenganyada a «Raccord». Barcelona: *El punt*, 10 de abril 2005.

«El veterà dramaturg Rodolf Sirera torna dimarts a escena després de tres anys de silenci amb *Raccord*. L'autor, que ha intervenit en la tercera temporada del cicle de promoció d'autors contemporanis del TNC, T6, presenta una obra en què els actors interpreten tres personatges, tots d'èpoques diferents (1929, 1969 i 2009) i en què apareixen persones desenganyades que es veuen superades per la inèrcia de la societat. La peça, dirigida per Carme Portaceli, es podrà veure a la Sala Tallers fins al 8 de maig. Si Manuel Veiga parlava de la joventut de Soledat a *16.000 pesetes* - una vídua de la Barceloneta que va aixecar la família gràcies a la col·laboració d'una prostituta-, Sirera opta perquè el denominador comú sigui la platja de la Malva-rosa de València. L'obra, explicada des del segle XXI, manté continus salts enrere al 1929 -en uns anys que es confia en la prosperitat després de la Primera Guerra Mundial- i el 1969. La directora, Carme Portaceli, pren aquest any com el de després del Maig del 68, que, a l'Estat espanyol, es tradueix en res perquè el franquisme ha adormit qualsevol sensació de revolta. *Raccord* presenta una societat actual individualista. Sirera admés que l'estrucció dificulta la comprensió de la

trama i que no és fins a la darrera escena que totes les peces del trencaclosques acaben conformant un quadre complet.»

Bloin, Barbara. *Un concurs, una guerra: unes vides.* Barcelona: Assaig de teatre, núm. 46, junio 2005, pág. 219-221.

«*16.000 pesetes*, Manuel Veiga. Direcció: Joan Castells. Repartiment: Anna Güell (Fina), Francesca Piñón (Dolors), Àngels Poch (Soledat), Manuel Veiga (Man) i la veu de Pilar Martínez. Escenografia: Xavier Erra i Xavier Saló. Producció: Teatre Nacional de Catalunya, Projecte T6. Sala Tallers. Del 1 al 20 de març 2005.

A poc a poc, Manuel Veiga intenta recobrar la memòria històrica col·lectiva. Ja a *Tempesta de Neu*, ensenyava dues maneres de viure la dictadura franquista, la dels que s'hi oposen i la dels que s'hi acomoden. En aquesta ocasió es pregunta per la recepció de les lluites republicanes i l'oblit massa evident que està ocorrent. Com poden afrontar, les noves generacions, el seu quotidià si no poden conèixer la veritat completa del seu passat familiar, regional i fins i tot nacional?

És el dilema de Man, únic home de l'obra, que intenta connectar-se amb la veritat sobre la desaparició del seu avi, de qui no se'n sap res. En aquesta recerca es beneficia de l'ajuda i de l'encoratjament de la seva avia, Soledat, dona perduda en els seus records, veritable personatge central de *16.000 pesetes*; i pateix del desinterès i de la desesperació de la seva mare, Fina. A més de parlar de la memòria republicana, el text tracta del sentiment de culpabilitat, de la necessitat de la generació dels 60 d'anar cap endavant, sigui quin sigui el preu. I sobretot ens parla, de manera més pròxima, del barri de la Barceloneta i del seu germà el Somorrostro.

Fina només volia viure. Per això va participar en un programa de ràdio que li permetés guanyar diners per poder fugir del minúscul quart de casa familiar de la Barceloneta. Guanyarà els diners del concurs, respondent una pregunta sobre Carmen Amaya —una altra obsessió del Manuel Veiga— gràcies a la participació d'una protegida de la seva mare, Dolors, veïna del Somorrostro. I encara que en els fets Dolors en sigui la guanyadora, Fina marxa amb la totalitat dels diners, 16.000 pesetes. Soledat, que s'oposa a aquesta acció de la seva filla, en tindrà remordiments tota la seva vida. Fina se'n sortirà en un sentit econòmic i social. Va educar sola el seu fill, tindrà èxit en la seva vida professional. No obstant això,

fracassarà en el terreny personal: mai no tornarà a obtenir la comprensió i l'atenció de la seva mare.

Tota la acció transcorre en el traspàs d'una nit de Sant Joan, aniversari de la Soledat, última nit de la seva vida. L'acompanya en aquest aniversari el seu nét. Però Soledat viu més en els seus records que en la realitat. Com a la majoria de les obres de Manuel Veiga, assistim a un joc temporal, unes anades i tornades entre temps real de l'acció i temps passats, subjectius, dependents d'una memòria que pot fallar. I apareix una caixa. Un regal de Man per la seva àvia, una capsula de Pandora que canvià les seves vides futures en revelar-se un fet del passat. El Manuel, l'estimat marit de la Soledat, no les va abandonar sinó que, com ja ho suposava ella, va morir lluitant per la República.

A més de l'ambigüïtat dels salts entre realitat escènica i records d'uns personatges, presenciem aquí altres trets típics de l'obra de Manuel Veiga. És tracta d'una obra de dones, ho diu l'autor mateix³¹², com gairebé la totalitat dels seus escrits: *Tempesta de neu*, *Carrer de l'oblit*, *Cartones*, *Noche de blanco corsé*, etc. Apareixen conflictes d'idees o de desigs. Ocorre en ambients populars. La llengua s'adapta al personatge, català popular o familiar, on sorgeixen paraules castellanes segons qui és l'intèrpret. I sense oblidar la importància de l'entorn socio-polític en la vida i destins dels personatges.

Àngels Poch, magnífica, semblava una avia de veritat; semblava tenir l'edat de Soledat; semblava sola, perduda, isolada en els seus records, era molt emotiva. El seu joc superava de lluny el de les altres actrius en escena, que no era dolent però sí una mica sobreactuat. Massa freda l'Anna Güell per fer sentir la complexitat de la personalitat de Fina i de la seva situació. L'odiàvem de seguida. Massa nena i ingènuia la Francesca Piñón —i això que segons unes intervencions del públic a la trobada³¹³ semblava que la seva actuació era perfecte en naturalisme i realisme, copiant exactament les accions i reaccions de les preses barcelonines. I, parlant de realisme i naturalisme, la posada en escena i l'escenografia també s'han deixat anar en l'excés. La proposta escenogràfica era interessant: a l'escena estava reproduït en la seva quasi exactitud un quart de casa, una sala d'estar-menjador oberta sobre la cuina, una habitació i un bany. Amb parets obertes o transparents per facilitar la

³¹² «Los tres personajes femeninos son muy fuertes, y el único hombre que aparece actúa en función de ellas.» Manuel Veiga citat per Belén Ginart, *El País*, 27 de febrer 2005.

³¹³ Trobada amb l'autor, dissabte 5 de març 2005 després de la funció. Hi assistien Manuel Veiga, Sergi Belbel (director del projecte T6), Joan Castells, Àngels Poch, Anna Güell i Francesca Piñón.

visibilitat de l'espectador. Un balcó que dóna al carrer d'on se senten les celebracions de Sant Joan. Un pis minúscul de quaranta metres quadrats on els personatges acostumen parlar fort d'una habitació a l'altre, potser per fer creure que és més ampli del que és realment. Però el realisme de l'escenografia impedia la total adequació de l'espectador, fent-lo sentir com un ratolí espiant la memòria d'aquesta dona, un intrús xafardejant. Era una sensació estranya, ja que això és la meta mateixa del teatre, però per bé que ens podíem sentir integrats a la història explicada, a la vegada sentíem rebuig pel que passava a escena. La direcció de Joan Castells respectava les indicacions originals de Manuel Veiga, potser massa. En la trobada a la Barceloneta, el director va justificar-se argumentant que, quan és la primera posada en escena d'un text, se'n ha de respectar la totalitat (diàlegs, didascàlies, proposicions meta textuais) per ensenyar en un primer temps la força de l'obra i que si s'ha d'interpretar ja hi haurà temps de sobra en el futur.³¹⁴ Però en aquest cas no era una direcció escènica de Joan Castells sinó una reproducció detallada del que havia escrit l'autor.

En fi, una obra de Manuel Veiga on es troben totes les seves preocupacions i ambicions i una posada en escena molt convencional.»

Bordes, Jordi. Àcida comèdia de pares desheredats. Barcelona: El Punt, 8 de julio 2008.

«[...] Mestres destil·la un teatre d'intencions, amb un gust per la paraula i una forta càrrega d'intuïció, que ha de saber llegir tant el director com l'actor. Ben pròxim a l'univers de Brossa. En aquest sentit, Joan Castells i els dos actors amb paper (Teresa Urroz i Jaume Bernet) saben divertir amb els tocs col·loquials, i emocionar amb les diverses veus paral·leles a l'anècdota. La sublimació definitiva, aquest cant a la multiculturalitat amb aires paròdics, els posa Mestres quan idea cançons populars catalanes amb ritmes d'altres països. I l'oportunitat l'aprofita el director per portar a l'extrem la broma i fer un homenatge al gust pel fregolisme del mateix Brossa. També original i captivadora és la imatge del balcó, al fons de l'escena. Una referència que recorda els quarts de casa de la Barceloneta. El muntatge de Manuel Veiga (16.000 pessetes, TNC 2004) també donava veu a la soledat d'aquests veïns, però ho feia portant la dramatúrgia al melodrama. Metres dóna un cop de timó i

³¹⁴ «Dilluns de teatre» a la biblioteca Barceloneta La Fraternitat, 7 de març 2005 a les 19.00. Trobada amb Joan Castells i Manuel Veiga.

desdramatitza el panorama. Atorga als protagonistes la possibilitat de revoltar-se, d'apropiar-se del que volen de les cultures que arriben i anul·lar la resta. És, en realitat, una mirada desesperada, clarivident, que ajuda a entendre (sense dogmatismes) perquè les onades de nouvinguts es miren amb recel. I el pakistanès? Guarnit amb jaqueta de venedor de bombones de butà, talla les entrades i saluda fent una sardana. Mètic, críptic, formidable!»

A la Bim, a la Bam, a la Bim - Bom - Bam

Sotorra, Andreu. *Pas endavant per al teatre infantil. Avui, 30 de noviembre 2006, Pág. 16.*

«Infantil i juvenil. *Dramatúrgia al País de les Meravelles*. Diversos autors Pròleg de Joan Font Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya Barcelona, 2006

En un moment en què els textos teatrals per a infants i joves no són precisament la prioritat de les editorials -a excepció de Bromera, que s'hi manté força fidel-, la iniciativa de publicar un llibre amb catorze peces breus, després del I Simposi de Teatre Infantil i Juvenil de la Universitat Autònoma de Barcelona, es pot considerar un pas endavant. El més destacable del recull és que els catorze autors (Àngels Aymar, Araceli Bruch, Toni Cabré, Joan Cavallé, Guillem Clua, Lucía de la Maza, Jordi Faura, Rosa M. Isart, Josep M. Jaumà, Josep M. Miró, Gemma Rodríguez, Helena Tornero, Gerard Vázquez, Manuel Veiga) són professionals: intèrprets, directors o dramaturgs. I que tots tenen una experiència viva del gènere, cosa que els dóna una visió més positiva a l'hora de crear unes peces pensades per a un públic jove.

De ben segur que l'estrategia de vincular-los a l'àmbit infantil i juvenil ha de reconduir el divorci que hi ha entre espectacles per a adults i espectacles per a infants. Els textos proposats són un punt de partida que fuig dels tòpics del teatre infantil i juvenil i que obre una porta per fer créixer els joves espectadors i fer créixer també els joves aspirants a intèrprets.

En les catorze propostes, hi ha un ventall de registres teatrals que, com passa amb la narrativa, tracten temàtiques socials, familiars, fantàstiques o surrealistes. El llenguatge és directe. Hi predominen els diàlegs, tret d'un breu monòleg, però cal tenir en compte que les obres, si bé s'adrecen a un públic jove, en alguns casos han de ser interpretades per actors experimentats.

Es tracta d'una edició amb una distribució limitada, és clar. Per això l'AADPC, si no ho ha fet, hi hauria de vincular el departament d'educació per fer-ne una distribució a tots els centres. La solució és senzilla: una reedició de 4.000 exemplars. El cost, gairebé simbòlic, tenint en compte el gruix dels pressupostos institucionals.

En torno a la obra teatral de Manuel Veiga. Barbara Bloin. Septiembre 2008.

Perquè, tal com diu Joan Font en el pròleg, el llibre és una mostra que "en teatre per a joves alguna cosa està canviant".»

Lorca y las sombras

Ginart, Belén. La sala Muntaner presenta "Torito bravo", con música de Jaume Sisa. Barcelona: El País, 19 de octubre 1998.

«[...] Simultáneamente, en las sesiones de tarde, la Sala Muntaner alberga el espectáculo Lorca y las sombras, una selección de las obras de juventud del poeta granadino. En él, el actor Manuel Veiga encarna a un Lorca ya fallecido que espera en una especie de limbo que la luna vaya a recogerlo para llevarle al cielo. [...]»

Las mil y unas noches

La rebelión de las letras. Bilbao: Artezblai, mayo 2002.

«*Las mil y una noches*. Guión: Manuel Veiga. Bailarines: Pepo Blasco, Barbarana Pons, Susana Egea, Marta Medina, Mónica Monge, Marta Bou. Música: José Manuel Pagán. Vestuario y escenografía: Montse Ginesta. Dirección artística y coreografía: Marta Almirall

Los personajes del célebre cuento de origen árabe *Las mil y una noches* son protagonistas de una rebelión particular contra el mundo que no cree en la utilidad de los libros ante la supremacía cada vez más destacable de los ordenadores o la tecnología en general.

Este particular desafío a través de la imaginación, con motivo de salvar las letras y cierres de las librerías es el punto de partida del espectáculo infantil de la compañía catalana de danza-teatro Roseland musical, grupo que nace en 1983 por iniciativa de Marta Almirall como directora y coreógrafa, y formada por bailarines y actores.

Hasta el momento todos sus espectáculos han partido de una música y un guión original con el objetivo de crear obras con un tono divertido y festivo pero con la misma calidad y rigor que las de un montaje para adultos. Sus trabajos hablan de sentimientos y situaciones propias del día a día, de la vida cotidiana de cualquier individuo.

Anterior a *Las mil y una noches*, Roseland Musical ha estrenado los montajes *Ballaven i Ballen*, *Blau Marí*, *Flit Flit*, *Cara, calla!* y *La casa por la ventana*, siempre dirigidos a un público más bien familiar.

A lo largo de estos casi veinte años en los escenarios han colaborado con profesionales de la talla de José Manuel Pagán, David Cirici, Perico Pastor, Manuel Veiga, Montse Ginesta y Rosa Vergés entre otros.»

Galindo Frías, Daniel. *Las mil y unas noches*. Madrid.lanetro.com

«Llega a Málaga *Las mil y unas noches*, un cuento para los más pequeños estos días de fiesta, pero que entretendrá también a los mayores. Un clásico adaptado al paso del tiempo.

La compañía Roseland presenta en el malagueño Teatro Cervantes la obra *Las mil y unas noches*. Esta pieza escénica, en una adaptación del autor teatral Manuel

Veiga, retoma la idea original expuesta en el clásico cuento de cuentos orientales. Dentro del ciclo «Navidades de Teatro» se programa esta obra recomendada para todos los públicos.

En la ciudad únicamente queda una librería, la Librería Magín, pero sus días están contados. Su pervivencia se ve amenazada por la inminente creación por una tienda de artículos informáticos. Los protagonistas de *Las mil y unas noches*, uno de los libros que ocupan los estantes del vetusto establecimiento, idearán una estrategia mediante la que intenten poner freno a ese trágico desenlace.

Los personajes del libro de cuentos por excelencia comenzarán a distraer a la librera de su equivocado propósito, al igual que hiciera la cautiva Princesa Sherezade.

La coreógrafa Marta Almirall dirige a un grupo de bailarines integrados por Pepo Blasco, Barbarana Pons, Susana Egea, Marta Medina, Mónica Monge y Marta Bou. Todos ellos danzarán al son de la música compuesta por José Manuel Pagán. La compañía teatral Roseland se propone acercar el mundo de los cuentos tradicionales a los más pequeños de la casa en una época tan propicia como es la Navidad.»

Un artículo que prueba el interés de Manuel Veiga para la canción española

Digital+ descubre las mil caras de Lola Flores en el décimo aniversario de su muerte. Unsat, 14 de mayo 2005.

Canal+ estrenará *Mil y una Lolas*, una perspectiva distinta de La Faraona desde las declaraciones de Miguel Bosé, Javier Riyo, Empar Moliner, Félix Grande, Falete, Rafael Amargo y Alaska, entre otros.

[...] *Mil y una Lolas* (Canal+, 16 mayo/23,40h)

Desprovisto de los tópicos habituales que rodearon a esta mítica figura de la historia artística española matriarca del clan de los Flores, *Mil y una Lolas*, espacio de producción propia dirigido por Pilar Pérez Solano, nos descubre esas otras Lolas escondidas en esta mujer adelantada a su época en muchos momentos y dueña absoluta de su vida y su destino.

Alrededor de su figura y para hablar de ella, *Mil y una Lolas* cuenta con las declaraciones de una gran número de amigos, músicos y admiradores cercanos a La Faraona como, Miguel Bosé, Javier Ryollo (subdirector del televisivo Sabor a Lolas presentado por la artista junto con su hija Lolita), la autora Empar Moliner (actriz de teatro y cabaret antes de dedicarse a la escritura), el escritor Manuel Veiga; Carmen Caballero (amiga de la bailaora), Juan Golosina (artista y también amigo de Lola), Tomás (su modisto), Macanita (bailaora jerezana), Salvaora y Antonia (amigas de Jerez), el joven cantaor, Falete; el crítico de flamenco, Ángel Caballero; Félix Grande, Premio Nacional de las Letras Españolas 2004; el polifacético Boris Izaguirre, la cantante Alaska y el bailarín Rafael Amargo entre otros. [...]