



LA REPRESENTACIÓN DE LA ACELERACIÓN DE LA MODERNIDAD TARDÍA EN *FICTIONALITY SHOWS* DE DIANA I. LUQUE Y *PUNTO MUERTO* DE BLANCA DOMENECH

*THE REPRESENTATION OF THE ACCELERATION OF THE LATE MODERNITY IN FICTIONALITY SHOWS BY DIANA I. LUQUE AND IN PUNTO MUERTO BY BLANCA DOMENECH*

Manuel García Martínez

Universidad de Santiago de Compostela

([manuel.garcia.martinez@usc.es](mailto:manuel.garcia.martinez@usc.es))

<https://orcid.org/0000-0003-0277-239X>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.04

ISSN 2444-3948

**Resumen:** *Fictionality Shows* de Diana I. Luque y *Punto muerto* de Blanca Domenech son dos piezas de teatro breve que presentan metafóricamente la aceleración de la sociedad actual en su acción y en sus diálogos. Este artículo pretende, tras exponer los principales rasgos de la aceleración de la Modernidad tardía según las teorías de sociólogos como H. Rosa, explorar de qué modo se puede analizar esta representación de la aceleración social en un texto dramático. Para ello, se analizarán ambos textos, por una parte, desde el punto de vista formal de los diálogos, y por otra parte, desde el punto de vista temático, es decir, mostrando cómo ambos textos presentan la aceleración de la vida social y sus efectos sobre los personajes.

**Palabras Clave:** Aceleración, velocidad textual, urgencia, crisis, alienación.

**Abstract:** *Fictionality Shows* by Diana I. Luque and *Punto Muerto* by Blanca Domenech are two short theater pieces that metaphorically deploy the urgency of our contemporary society, both through action and by means of the dialogues. Both plays offer a peculiar temporal dimension in the sense that they focus on the representation of the social. After exposing the main features of the acceleration of late Modernity following the theories of sociologists such as H. Rosa, this article explores how this representation of social can be analyzed in a dramatic text. With this purpose in mind, the article analyses in both texts the themes dealt with as well as the formal dimension of the dialogues so as to demonstrate how the plays represent the rush of social life and its effects upon the characters.

**Key Words:** Acceleration, textual speed, emergency, crisis, alienation.

**Sumario:** 1. La aceleración en la Modernidad Tardía. 2. El estudio de la velocidad y la aceleración en literatura. 3. Diana I. Luque y Blanca Domenech. 4. Dos obras: manifestaciones de la aceleración. 5. Los rasgos comunes a las dos obras. 6. Obras citadas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ es licenciado en Filología Francesa, Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad de Paris 8, profesor titular del Área de Lengua y Literatura Francesas, del Departamento de Filología Clásica, Francesa e Italiana de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. En la actualidad, imparte clases de Literatura y cultura Francesa y de literaturas emergentes en el marco de las artes escénicas. Sus líneas de investigación son el análisis del tiempo, de la temporalidad y del ritmo en los textos dramáticos y en las puestas en escena contemporáneas, las innovaciones teatrales y las teorías teatrales contemporáneas, así como las distintas metodologías de análisis de los espectáculos teatrales. Ha publicado artículos en numerosas revistas como *Degrés*, *European Stages*, *Theatre Research in Canada/Recherches Théâtrales au Canada*, *Aosaf*.

## LA ACELERACIÓN EN LA MODERNIDAD TARDÍA

La aceleración de la Modernidad tardía –expresión tilizada por el sociólogo Hartmut Rosa para referirse a la época actual–, tal y como la analizan sociólogos como Paul Virilio (desde 1977), Nicole Aubert (2003, 2018) o Hartmut Rosa (2011, 2012), afecta a los distintos niveles de la vida social: es perceptible en los progresos técnicos, en la rapidez de los cambios de la vida social y en el incremento de la rapidez con la que se producen las mutaciones sociales y las formas de pensamiento. La aceleración de la vida social ha provocado cambios profundos, transformando la percepción del tiempo del individuo (Rosa, 2011, pág.153). Los individuos han modificado sus perspectivas temporales, es decir, su forma de concebir el pasado, el presente y el futuro. El individuo tiende a vivir centrado en el presente, inmerso en la «tiranía del instante real»: «C'est tout et tout de suite» (Virilio, 2019, pág. 37). Se prevé cada vez menos el futuro, ya que se percibe como cambiante e incierto, y el pasado deja de tener importancia, dada la rapidez de las mutaciones sociales y de las formas de pensamiento. La aceleración de los medios técnicos, que ha hecho ganar tiempo en la realización de un gran número de acciones, ha venido acompañada por un aumento considerable del número de tareas que los individuos deben realizar, provocando la aceleración del ritmo de vida.

La sensación de aceleración resulta de una relación entre distintas velocidades (Virilio, 2010). Esta sensación depende principalmente de la multiplicación de los episodios y/o de las experiencias vividas en un lapso de tiempo dado, tomado como unidad de referencia. Esto provoca una condensación de los acontecimientos, que es uno de los indicios de la aceleración del ritmo de vida. La mayor rapidez de sucesión de los acontecimientos o la ejecución simultánea de actividades son las principales causas de esta aceleración (Rosa, 2011, pág. 163). Con frecuencia, la aceleración da lugar a una sensación de urgencia, así como a la sensación generalizada de que cada vez tenemos menos tiempo, que debemos actuar con rapidez para evitar el peligro (Bouton, 2013).

Pese a que la aceleración es percibida como alienante (Rosa, 2012), sus múltiples implicaciones son raramente objeto de una crítica conceptual u objeto de un posicionamiento político (Virilio, 2011), más allá de protestas verbales individuales, generalmente poco estructuradas: la

mayor parte de las personas considera la aceleración como una característica inevitable de la vida actual.

La aceleración está presente también en las manifestaciones artísticas, en los medios audiovisuales como el cine, las series de televisión, los vídeos, etc., cuyos ritmos se han vuelto más rápidos, reduciendo la duración de las imágenes proyectadas.

A pesar de la creciente presencia de la aceleración en la vida social, el teatro, tanto en los textos dramáticos como en sus representaciones, ha quedado aparentemente al margen de este fenómeno. Las razones son diversas: en la escritura teatral, las tradiciones del oficio y las estructuras convencionales de los diálogos que se siguen enseñando en las escuelas de teatro son muy influyentes y se basan en ciertos criterios de calidad muy definidos; la influencia estética de la lentitud reivindicada en los años 60, la obra de Robert Wilson a partir de 1970 y de los directores que lo imitaron como reacción a la aceleración de la vida social también han sido importantes. Los estudios teatrales, desde un punto de vista teórico, han ignorado hasta ahora el fenómeno de la aceleración: no existe hoy en día ningún estudio que trate esta transformación temporal.

No obstante, la aceleración aparece cada vez más en los textos dramáticos de los autores jóvenes, que desean reflejar las transformaciones del mundo contemporáneo. Se representa la aceleración de la vida social tanto en sus efectos sobre los personajes como en la forma de los diálogos. Con frecuencia, la aceleración aparece retratada en la obra sin ser objeto de una conceptualización explícita por parte de su autor. Sin embargo, a menudo los autores muestran una actitud crítica con respecto a este fenómeno social determinante.

El presente estudio pretende analizar como ejemplos de la representación de la aceleración de la sociedad actual dos textos dramáticos publicados en la revista *Acotaciones, Investigación y creación teatral* (n.28, Enero-junio 2012): *Fictionality Shows* de Diana I. Luque y *Punto muerto* de Blanca Doménech.

## 2. EL ESTUDIO DE LA VELOCIDAD Y DE LA ACELERACIÓN EN LITERATURA

La velocidad en el teatro siempre ha sido una cuestión importante y, por otra parte, compleja, ya que en ella intervienen distintos factores. En un texto dramático, la velocidad viene dada por una serie de recursos estilísticos que aparecen a diferentes niveles. Por ejemplo, en una réplica, su inicio, su estructura y su longitud son algunos de los factores que determinan su velocidad. No obstante, la velocidad es siempre relativa y los elementos formales deben ser cotejados con el análisis de la situación dramática y con el estudio psicológico del personaje, que confirman o descartan la rapidez del fragmento. Desde los primeros textos dramáticos, las variaciones de velocidad se elaboraron por razones dramáticas, buscando un efecto en relación con el contenido de la escena representada.

Cuando el número de elementos en una secuencia dada es superior al habitual, tiende a producir una sensación de rapidez. Para K.Hume (2005) y para Baejens y Hume (2006), multiplicar las «unidades» crea un efecto de velocidad narrativa. Las «unidades» son para K.Hume, los personajes, los elementos de la historia, los episodios, las noticias o los acontecimientos (2005, pág.107). Del mismo modo, para el director Thomas Ostermeier, la brevedad así como la rapidez de las acciones, su acumulación y su repetición son recursos que permiten representar la aceleración (1999, pág.17). Por otra parte, la mayor acumulación de información en un fragmento dado es también un factor de aceleración tanto para K.Hume y K.Kukkonen como para el director T.Ostermeier.

La introducción de elementos fantásticos, fantasmagóricos o simplemente de elementos sorprendentes, anómalos, a los que no se puede encontrar significación (K.Hume) o que no se pueden comprender (T.Ostermeier) también provocan aceleración (Hume, 2005, pág. 122; Baetens, Hume, 2006, pág. 350).

En el encadenamiento de las réplicas, el breve instante que las separa es un factor fundamental de la sensación de rapidez tanto en el texto como en la puesta en escena (Ostermeier, 1999). Por ejemplo, el silencio que puede constituir una elipsis sintáctica contribuye a la rapidez del encadenamiento. Según K.Hume y K.Kukkonen (2021), la ausencia de transiciones crea un efecto de aceleración; se trata de «quitar material esperado», suprimir las relaciones significativas entre los elementos (Hume, 2005, pág. 119). Las transiciones elípticas suponen una ruptura.

Con la aceleración contemporánea, la elipsis sintáctica y semántica, que coincide con un cambio temático, se vuelve el recurso más utilizado, ya que permite visibilizar la multiplicidad de temas y de elecciones posibles de un individuo.

Por otra parte, la rápida alternancia de las réplicas también contribuye a la sensación de velocidad, en la que a su vez intervienen otros factores como la longitud de las frases o su complejidad. En una escena o en un conjunto de escenas, los cambios de velocidad son una necesidad dramática para mantener la atención del espectador.

La velocidad está asociada con frecuencia al ritmo. Desde el punto de vista actoral, por ejemplo, Stanislavski ya consideraba el «tempo-ritmo» como un factor esencial en la formación de un actor. El tempo-ritmo es una combinación del tempo o de la velocidad de actuación y del ritmo (en su definición más básica, la sucesión de tiempos fuertes y de tiempos débiles).

Los desarrollos simultáneos y contradictorios, con velocidades distintas, suponen una mayor densidad de información y una mayor complejidad del desarrollo (Bouilloud, Fournout, 2018, pág.138), propiciando la aceleración.

Por otra parte, los ritmos iniciales de un texto o de un espectáculo crean unas expectativas sobre la forma del desarrollo ulterior. Cuando se confirman, a medida que transcurre la obra, pueden reforzar el efecto de aceleración.

Estos recursos suponen un primer nivel de representación de la aceleración. En el presente estudio, el análisis de este primer nivel toma también como modelo, además de las teorías que acabamos de mencionar, los estudios sociológicos que han detallado cómo se produce la aceleración en la sociedad. H. Rosa (2012, pág.153) indica que la aceleración supone un aumento «empíricamente verificable de episodios de acciones y/o de experiencias vividas por unidad de tiempo». Tres son las estrategias principales para obtener este aumento: a/ se acelera la acción (como por ejemplo andar más deprisa); b/ se reduce o suprime la duración de las pausas entre los acontecimientos; c/ se realizan varias tareas simultáneamente.

Por otra parte, ciertos textos dramáticos contemporáneos abordan en sus diálogos las consecuencias de la aceleración contemporánea en el mundo del trabajo, en la vida social y en las vivencias de las personas: se puede considerar como el segundo nivel de representación de la

aceleración contemporánea. Esta modifica las perspectivas temporales de los individuos, su actitud con respecto al presente, dando lugar a diversas experiencias o sensaciones, como la de vivir sin perspectivas de futuro; provoca la sensación de urgencia constante al tener que realizar un gran número de acciones y recibir mucha información sin poder realmente asimilarla, la sensación de carecer de tiempo para llevar a cabo dichas acciones, la sensación de agotamiento debida a la sucesión de acontecimientos que el individuo tiene la impresión de no controlar.

Antes de adentrarnos en el análisis de *Fictionality Shows* de Diana I Luque y de *Punto muerto* de Blanca Domenech, presentaremos las obras de sus autoras con el fin de mostrar que este tema ya está presente de distintas maneras en otras obras suyas.

### 3. DIANA I. LUQUE Y BLANCA DOMENECH

Filóloga, licenciada en dramaturgia por la Resad, traductora y docente, Diana I. Luque aborda en sus obras de teatro temas actuales. Los problemas de la sociedad contemporánea se evocan en ambientes urbanos, interesándose con frecuencia por los marginales, los emigrantes, las personas desvalidas o las víctimas. Aborda temas ampliamente debatidos por los medios de comunicación, adoptando una mirada crítica para mostrar el carácter tópico de su tratamiento convencional. Para ello, con frecuencia lleva a cabo una parodia, transformando y exagerando las situaciones con el fin de mostrar, gracias a esa distorsión, el carácter artificioso y falso del discurso biempensante. De hecho, los textos reflejan a menudo el carácter ambivalente de las presuntas víctimas o de las supuestas imágenes moralmente positivas. La sátira adquiere crudeza en los diálogos con el fin de revelar las verdaderas relaciones subyacentes. El proceso de degradación, que tiene aspectos cómicos, carece de objetivo moral explícito y los finales de las piezas preservan la ambigüedad sobre los valores parodiados.

Las convenciones abordadas son fenómenos ensalzados como valores de tolerancia, generosidad y humanidad. Por ejemplo, en *Tener un cuerpo* (2011), Diana I. Luque aborda de manera provocadora el problema de los deportistas minusválidos y de la cirugía estética. La autora presenta un hombre que hace todo lo posible para transformarse en un minusválido con el objetivo de competir como un deportista paralímpico.

Paralelamente, su hija adolescente transforma su cara con sucesivas operaciones de cirugía estética para cumplir con el canon estético del momento promovido por las marcas comerciales. En *Abrazos vacíos* (2017), la autora parodia el humanitarismo al presentar a una trabajadora de una ONG que interactúa con los socios que aportan dinero para apadrinar a niños en países del Tercer Mundo; de este modo, la autora cuestiona el supuesto altruismo del personaje, cuya actividad encubre en realidad sus intereses personales y su necesidad de sobrevivir desempeñando esta actividad. En *La imagen de los sometidos* (2012) aborda el problema de las intervenciones militares en países extranjeros, de la guerra y de su idealización: los miembros de la familia de un soldado destinado en un país árabe reciben fotos escandalosas, donde se intuye que el soldado ha sido torturado.

Entre los temas recurrentes de la autora se encuentra la aceleración de la sociedad contemporánea, que aparece representada en varias obras. Por ejemplo, en *Tener un cuerpo* (2011), la aceleración se manifiesta en unos diálogos particularmente ágiles, pero sobre todo en la multiplicidad de acciones del protagonista, que participa como minusválido en diversas competiciones. Paralelamente, las alteraciones incesantes y rápidas de la imagen de su hija, convertida en «musa de la moda internacional», desembocan en graves crisis de identidad.

En *Felicidad, marca registrada* (2010), Diana I. Luque evoca la aceleración contemporánea en varios momentos. La acción principal consiste en el éxito fulgurante de una empresa de publicidad y en su caída estrepitosa, que lleva al propietario de la empresa al suicidio. La obra contiene fragmentos de escenas que hacen pensar en el ritmo veloz de la vida contemporánea mediante la rápida proyección de imágenes, que indicarían la voluntad por parte de la autora de crear un trasfondo de vida acelerada. Al principio de las escenas se proyectan varios vídeos al mismo tiempo. En la secuencia 8, se muestran dos escenas simultáneas: «*Los spots de Ad e3 Media se suceden en la pantalla a un ritmo vertiginoso (...)*»; en la escena 10, en la filmación de un spot imaginario, se suceden diferentes acciones muy rápidamente; en la escena 15, en la cual el personaje principal, Felix, está en el psiquiátrico, sus delirios transcurren a un ritmo vertiginoso; al final de la escena 22, «*La escena se va quedando a oscuras mientras en la pantalla se suceden aceleradamente fragmentos de los spots de Ad e3 Media.*». Por otra parte, la pieza está constituida por secuencias separadas por saltos temporales que toman como referencia el ingreso



en una institución psiquiátrica del personaje principal. Las escenas con personajes reales alternan con otras que aluden a imágenes mentales del protagonista. Los saltos temporales y los cambios de escenas reales a escenas oníricas propician una sensación de aceleración.

*Puto Barrio* (2020) representa una aceleración constante durante casi todo el texto. Tiene una estructura particular, dividida en tres partes con respectivamente 12, 15 y 13 secuencias. Cada secuencia corresponde a un lugar distinto en barrios marginales de una gran ciudad, poblados en su mayoría por inmigrantes de diferentes razas (barrio chino, barrio árabe...). La brevedad de las frases, su rápida sucesión, la falta de nexos de transición, la acumulación de sustantivos, de objetos, de diferentes imágenes permiten retratar un mundo dominado por las incesantes mutaciones sociales. Cada secuencia da lugar a una temporalidad distinta, y aunque alguna evoca la tranquilidad, como «la parroquia» (tercera secuencia), el encanamiento de cuadros hace prevalecer la idea de un mundo plural y cambiante. Cada escena posee un narrador cuya voz alterna con partes dialogadas, creando una sucesión polifónica y una mayor complejidad por la presencia de dos desarrollos diferenciados.

*Fictionality Shows* (2012) retoma esta imagen del rápido paso del tiempo, recurrente en la obra de Diana I. Luque.

Blanca Domenech es licenciada por la RESAD. Trata temas universales en un contexto contemporáneo. Desde 2002, sus más de doce obras han sido representadas en numerosos teatros y festivales en distintos países. Ha ganado múltiples premios como el Premio Calderón de la Barca en 2009 con *Vagabundos*. Blanca Domenech utiliza distintos registros. *La tercera persona* (2012), en la que dos mujeres se preparan en un avión para suplantar la identidad de una tercera persona durante dos días, se inspira en el ambiente de la novela policiaca y de la novela negra. Junto a la recurrencia del componente onírico (Perez-Rasilla, 2018, pág. 246), su teatro se hace eco de problemas de los jóvenes adultos y de acontecimientos históricos del momento vistos desde el prisma de su generación. En *La llamada de la calle*, refleja el deseo de libertad individual que simboliza el movimiento 15 M de 2011. El personaje principal, Álex, atraído por unas protestas colectivas de rechazo al sistema, se marcha a vivir a la sierra, abandonando la seguridad que encarnada en la relación de amistad con su compañero de piso. En *Zorros de ciudad* (2011), también revisa imágenes tradicionales, como la de la inmigración, al presentar un joven emigrante español en Londres en una situación de explotación:

este se avergüenza y esconde su situación real a un amigo de Madrid durante una conversación telefónica, siendo incapaz de comunicar las condiciones en las que se encuentra, a diferencia de la generación de emigrantes de los años 60. Del mismo modo, *La zona* (2010) evoca un ambiente kafkiano, en el que varios personajes (Inge, Bruno y Emma) se encuentran en unos edificios nuevos, entre personajes enigmáticos y amenazantes en un mundo extraño y deshumanizado. Los obras de Blanca Domenech abordan igualmente debates históricos de la actualidad nacional española. *El mal de piedra* (2012), a través de los conflictos entre Miranda, una restauradora del Valle de los Caídos, y un colaborador, Andrés, evoca los conflictos despertados por la memoria histórica y los recuerdos del franquismo.

Ese deseo de abordar la actualidad contemporánea lleva a la autora a representar la aceleración de la modernidad tardía. Por ejemplo, *Pico de gato* introduce la problemática de lo posthumano. La aceleración técnica de la modernidad tardía se materializa en la presencia de un robot, mientras que a otro de los personajes, Petra, le implantan dos electrodos en el cerebro. Los robots y la prolongación de las posibilidades humanas por medios tecnológicos supone una de las grandes mutaciones ideológicas de nuestra época. *Hydra* (2016) trata la cuestión de los progresos científicos, en particular neurológicos, en relación con los problemas éticos de la manipulación de la mente humana y de los límites de la vida: la trama gira en torno a una enferma en coma a la que un grupo de médicos, gracias a una tecnología innovadora y recurriendo a estímulos emocionales, consigue reanimar momentáneamente. La fábula de la obra recoge una de las características de la aceleración contemporánea, el progreso técnico, motivado por una necesidad particular y favorecido por una inversión económica. Por otra parte, la multiplicidad de imágenes de vídeo utilizadas y los cambios de nivel de la ficción favorecen la sensación de aceleración en varios momentos del texto. *Boomerang* (2021) contiene igualmente numerosos tópicos de una vida acelerada. La acción transcurre en una ciudad financiera imaginaria, «la mayor ciudad financiera de Europa», *Metropoli Financiera Internacional*, en donde se lleva a cabo una soterrada lucha por el poder, con traición y sorpresa final. Varios de los personajes llevan una vida acelerada e intensa tanto por el ritmo del trabajo como por un deseo hedonista de vivir la vida con intensidad. *Punto muerto* (2012) retoma la representación de la aceleración de la modernidad tardía.

## 4. DOS OBRAS: MANIFESTACIONES DE LA ACELERACIÓN

### 4.1. *Fictionality Shows* de Diana I. Luque

#### SINOPSIS:

La obra presenta dos personajes que no tienen nombre propio: se los designa como «Ella» (Alba) y «Él», están casados y tienen una hija (Luz). Una llamada nos indica que han secuestrado a esta última y que su madre dispone de 60 minutos para encontrarla. Él y Ella narran el secuestro de Luz, la persecución en coche a gran velocidad y finalmente la liberación cuando la madre alcanza al secuestrador enmascarado. Al recuperar a su hija, la mujer descubre que el raptor es su marido. Lo ha hecho para participar en un concurso con el fin de ganar una cantidad de dinero que les permita «pagar la hipoteca y saldar todas las deudas» (p.129). Sin embargo, al final de la obra, la tensión vivida provoca una crisis profunda en la pareja.

La crítica de la aceleración de la vida cotidiana es uno de los temas principales. *Fictionality Shows* contiene los dos niveles comentados más arriba: la aceleración plasmada en el desarrollo de los diálogos gracias a una serie de recursos estilísticos, y la aceleración tratada como tema. Ambas aparecen entrelazadas. No obstante, para una mayor claridad expositiva, analizaremos en primer lugar la representación de la aceleración mediante los recursos estilísticos, y, en segundo lugar, la aceleración como tema.

El recurso más importante es la rapidez del desarrollo del texto dramático. Esta rapidez se debe principalmente a que el diálogo entre los dos únicos personajes es muy ágil: la sucesión de las réplicas y la alternancia de un personaje a otro ocurre a gran velocidad. La mayor parte de las réplicas consisten en una serie de preguntas y de respuestas breves o muy breves:

ÉL. – un acertijo

ELLA. – un acertijo, sí, que Alba solucionaría gustosamente si la vida de su hija no estuviese en peligro

ÉL.– no está en peligro

ELLA.– no está en peligro, pero Alba no lo sabe.

ÉL.– Tampoco sabe la solución al acertijo

ELLA.– Tampoco; pero sabe que si golpea a la joven, si le tira de los pelos o la amenaza con la boca del cañón pegada a la sien, es muy probable que le diga la solución

ÉL.– pero no lo hace.

ELLA.– No lo hace porque sabe que la pistola no tiene balas

ÉL.– tiene balas. No lo hace porque Alba es partidaria del diálogo

ELLA.– del debate

ÉL.– del concierto

ELLA.– del consenso

ÉL.– de llegar a un acuerdo

(*Acotaciones*, 28, pág. 130)

Además, el contenido de estas réplicas muestra varias acciones. La cantidad de información, elíptica, fragmentaria y muy superior a la habitual, acumula continuamente datos nuevos que completan los anteriores. La información progresiva mantiene la rapidez del desarrollo. Las transiciones entre las réplicas son bruscas y rápidas. Del mismo modo, las repeticiones, de diferente índole y amplitud, generan sensación de fluidez. La dimensión psicológica de los personajes confirma la tensión y la aceleración del texto.

Otro recurso clave es la autorreferencialidad: los personajes son a la vez narradores y personajes de la acción. Desde el inicio, se pone de manifiesto que ambos ya han vivido la historia y que la representan a la vez que la narran. Cuando como narradores se anticipan, ya que poseen información sobre el desarrollo ulterior, provocan un desdoblamiento en dos niveles con dos velocidades distintas, el de la acción y el de los comentarios de los narradores, lo que implica una tensión entre ambos niveles, favoreciendo la percepción de la aceleración. El que cada uno de los personajes complete el punto de vista del otro, explicando lo que piensa o corrigiendo lo que se acaba de decir, supone también una dimensión autorreferencial que añade al texto momentos cómicos. A medida que avanza, la obra crea en el lector un estado de atención constante por los vaivenes entre presente y pasado. La reiteración de este recurso, unido a la rapidez de los diálogos, contribuye también a fomentar la sensación de aceleración.

La obra consta de una sola acción, con un gran número de partes diferenciadas, lo que paradójicamente favorece su fluidez. En una pieza tan corta (8 páginas, 225 réplicas), se pueden distinguir seis partes:

- a. La llamada de teléfono (pág. 127);
- b. El anuncio del secuestro (págs.127-129)
- c. El principio de la persecución y el accidente imaginado (págs. 131-132)
- d. La continuación de la persecución (págs.133)
- e. El final de la persecución y el descubrimiento de la identidad del secuestrador (págs.133-135)

Todos los recursos anteriormente mencionados aparecen en cada una de las secciones, al mismo tiempo que nuevos recursos que potencian la sensación de aceleración. Veámoslo sección por sección.

- a. La llamada de teléfono (pág. 127)

Desde la primera secuencia, se instala el mecanismo de repeticiones que se va a mantener durante una gran parte de la obra: se repite casi siempre una misma palabra, y a partir de la palabra o idea repetida, se introducen nuevos datos u otra acción o palabra que será, a su vez, retomada por la réplica siguiente.

ELLA.– Suena el teléfono

ÉL.– Todo empieza con una llamada de teléfono

ELLA.– Una llamada de teléfono fijo de su casa que el visor identifica acertada, aunque inútilmente como «número privado»

ÉL.– La clase de número privado que ofrece tarifas de teléfono más baratas y noches de hotel gratis.

(*Acotaciones*, 28, pág.127)

- b. El anuncio del secuestro (págs.127-129)

Una vez que se ha instalado este mecanismo de repetición, se produce un cambio con el paso al estilo directo «¿Alba? ¿Alba García?», que supone una nueva ruptura. En esta segunda parte (págs.127-129), se introduce otro tipo de repetición, otra forma de estilización del diálogo: a cuatro réplicas de diálogo directo les siguen once réplicas en las que los personajes cuentan y comentan la acción. A continuación, dos réplicas retoman el diálogo directo y, inmediatamente después, siguen cuatro réplicas de comentario, lo que crea un efecto rítmico, reforzando la

sensación de aceleración. En esta parte, se instala el ambiente de urgencia de la acción al introducir la noción de plazo, acentuado por el peligro de no cumplirlo; se menciona en varias ocasiones el tiempo que le queda a la protagonista para salvar a su Hija: «sesenta minutos», «cincuenta y cinco minutos», «cincuenta y cuatro», «cincuenta y cuatro minutos», «cuarenta y nueve».

- c. El principio de la persecución y el accidente imaginado (págs. 131-132)

En el tercer episodio, los dos personajes siguen narrando la persecución. ÉL ya no dice la hora, pero emplea una onomatopeya que remite metafóricamente a la noción de tiempo que se agota: «tic-tac-tic-tac» (pág. 111). Por otra parte, los diálogos puntualizan la gran velocidad a la que circula, «ciento veinte, ciento treinta, ciento cuarenta», «(...) ciento cincuenta por la autopista». Prosigue la autorreferencia al *Fictionality Shows*, explicando su mecanismo, mientras la brevedad de las réplicas favorece la aceleración del desarrollo del diálogo:

ÉL.– solo [el fictionality show] necesita ofrecer a los telespectadores lo que demandan

ELLA.– acción

ÉL.– suspense

ELLA.– emoción

ÉL.– entretenimiento

ELLA.– dinero

ÉL.– un millón

(*Acotaciones*, 28, pág.131)

Alba persigue un autobús y la aceleración incitada por el agotamiento del plazo («solo quedan trece minutos para salvar a su hija») provoca un accidente. La aceleración acarrea la catástrofe, el accidente, teoría ampliamente analizada por Paul Virilio (2010), que aquí se representa irónicamente por la muerte de varios animales del zoo (un elefante, un león y un caballo). La evocación de los animales muertos supone un momento de suspensión en la persecución desenfrenada; sin embargo, las repeticiones durante esta parte siguen siendo tan frecuentes como en las anteriores, de modo que mantiene la sensación de urgencia.

## d. La continuación de la persecución (págs.133)

Tras el accidente, prosigue la cuenta atrás, «quedan nueve minutos para que pasen los sesenta minutos», que ELLA trata de compensar con la velocidad del coche, «conduciendo tras él a ciento setenta, ciento ochenta con esa expresión imposible de velocidad, satisfacción, sorpresa y espanto en la cara.» (pág. 133)

Se repite el tiempo que falta para finalizar el plazo: «ELLA. – (...) casi han pasado los sesenta minutos», «cincuenta y siete», «Cincuenta y siete minutos», «(...) está fuera de tiempo», «no está fuera de tiempo (...)» (*Acotaciones*, 28, pág. 133).

## e. El final de la persecución y el descubrimiento de la identidad del secuestrador (págs.133-134).

Desde el principio de la obra, la pareja vive una situación de estrés del que es difícil escapar, relacionado con las llamadas de teléfono continuas, los anuncios, el tener que vigilar a su hija, y, en definitiva, con la aceleración de la vida cotidiana.

ELLA.– (...) en lugar de darse un baño caliente con sales y espuma (...) para mitigar el estrés que estaba a punto de destrozarle los nervios.

ÉL.– el estrés, sí, que estaba a punto de destrozarle la vida  
(*Acotaciones*, 28, pág.128)

Una alusión intertextual en el título anuncia la aceleración. *Fictionality Shows* hace referencia a los *reality shows*, programas televisivos en los que se inspira el episodio central de la obra. El título recuerda a los *reality shows* sobre carreras de coches o de motos que restauran para circular a gran velocidad, o los concursos televisivos en los que los concursantes participan alentados por la cantidad de dinero que pueden conseguir si ganan y en los que tiene que realizar unas acciones en un plazo de tiempo breve. La expresión de *Fictionality Shows* incide en la ficción de la obra. Los concursos televisivos en los que hay una prueba a contrarreloj son muy frecuentes. Se desarrollan en un tiempo limitado que contiene tres factores de éxito para la audiencia: la tensión debida a un plazo, su resolución antes o al acabar y una recompensa inmediata para los protagonistas. *Fictionality Shows* introduce estos tres elementos,

modificándolos para parodiarlos: la persecución en coche crea una tensión, pero provoca un accidente en el que mueren unos animales (los animales como los que iban a ver con su hija al zoológico, episodio que simbolizaba la vida cotidiana, sencilla y feliz antes del concurso); el final de la persecución desencadena un nuevo malestar mucho más hondo al constatar que el causante de todo era su propio marido.

ÉL.- o le golpea a él con los puños sobre el pecho

ELLA.- mientras coge, no sé una piedra y se la lanza a la cara, y luego otra y otra

ÉL.- mientras se pregunta que le ha pasado a su marido

(*Acotaciones*, 28, pág.134)

La cantidad de dinero que ganan no parece atenuar la desconfianza y el miedo que se ha instalado en la pareja. La relación entre los miembros de la pareja se ha transformado: «Sus problemas no se han acabado, sus problemas acaban de empezar».

En las seis últimas réplicas, los personajes dicen que el *fictionality* no existe, negando por lo tanto la ficción anteriormente representada, y poco después, indicando que ellos mismos tampoco existen:

ELLA.-Ellos tampoco existen.

ÉL.- Ellos tampoco existen, no, por suerte.

(*Acotaciones*, 28, pág.135)

Toda la energía derrochada acaba en la nada, en la desaparición de la ficción, en la duda, en una imagen de la entropía. H.Rosa indica que la modernidad tardía tiende a considerar que la multiplicación de experiencias vividas enriquece nuestra vida interior (2012, pág. 155). *Fictionality Shows* contradice el pensamiento de Rosa. La obra insiste una y otra vez en que la aceleración sólo tiene consecuencias nefastas a nivel personal y relacional, lo que aproxima la obra a los análisis críticos de la aceleración de la modernidad. La tensión dramática de la obra está basada en una cuenta atrás. Aunque sea de un modo lúdico, se trata de la representación de una de las figuras temporales más frecuentes en la modernidad tardía, tal y como la teoriza François Chabot (2021). Para este autor, el plazo es la nueva figura del tiempo y de la aceleración, presente en diversos lugares del mundo (2021, pág.142). Se trata



del tiempo que queda para hacer algo antes de alcanzar el límite fijado. Esto implica una aceleración en la ejecución de la acción por temor a que se acabe el tiempo. Paralelamente, está cada vez más extendida la idea de una catástrofe inminente: «nous n'avons plus le temps. La catastrophe est annoncée. Le climat change, les populations se déplacent, la biodiversité est en chute libre, l'horizon est sombre (...) Mors certa, hora incerta. (Chabot, 2021, pág. 141).

#### 4.2. *Punto muerto* de Blanca Doménech

##### SINOPSIS.

*Punto muerto* (2012) está estructurado en diez secuencias que muestran la tensión creciente en los pensamientos de Germán, recluido en el servicio de la empresa en la que trabaja. En la primera frase del monólogo, recuerda el miedo que sintió esa mañana al llegar al trabajo y las condiciones laborales que sufre: han bajado su sueldo, han modificado sus turnos y han amenazado con cambiarlo de centro. Debido a la exigencia de una mayor eficacia (es decir, la necesidad de acelerar el ritmo de trabajo y de obtener mejores resultados) y tras haber estado de baja cinco días, el personaje se ha visto abocado a una situación crítica. Desde la primera réplica, el despido aparece como el desenlace temido. El clima de urgencia, potenciado por el rápido desarrollo de la pieza, es cada vez más pronunciado. El protagonista imagina distintas situaciones para aliviar la situación de estrés en la que se encuentra, pero en todas acaba claudicando. Al principio de la pieza, tiene un momento de sosiego durante el cual el temor parece contenido: cree, tranquilo, que puede resistir, pero finalmente concluye que es incapaz de hacerlo. Se imagina entonces que va a ver a su jefe, Enrique, y a comunicarle que desea marcharse; sin embargo, una vez más, descarta esa idea. Piensa en momentos agradables con su pareja, que está en paro (cuarta secuencia), y desea estar con ella; no obstante, condicionado por el pesimismo, se le ocurre que la relación entre ambos debe terminar. El flujo de pensamiento se ve interrumpido por una voz por megafonía que explica una reforma laboral en curso: todas las medidas inciden en la fragilidad de la situación profesional del personaje, quien vuelve a imaginar que habla con su jefe (séptima secuencia), intentando convencerlo de que no le disminuya el sueldo con diversos argumentos (suscitando su piedad, rogando, buscando su comprensión y su complicidad...), aunque este termina aconsejándole que se

resigne y que siga adelante. Recurrir de nuevo a la realidad exterior a la empresa tampoco le ayuda: Germán llama a un amigo (octava secuencia) para que le devuelva el dinero que le debe y el tono del diálogo sube hasta volverse agresivo, provocando que su interlocutor le cuelgue el teléfono. Presa de la ira, prende fuego a unos papeles con un mechero y al llenarse de humo el espacio cerrado, se activa la alarma de incendios y la salida de agua dentro del baño (pág.123).

*Punto muerto* contiene una representación de la aceleración contemporánea, en este caso en el mundo de la empresa, tanto en la forma del monólogo como en los temas abordados. Los efectos de ambos niveles de aceleración se refuerzan mutuamente. Analizaremos primero los recursos formales empleados y, en segundo lugar, estudiaremos la ideología de la aceleración de la pieza.

La tensión dramática antes descrita se ve incrementada por un gran número de recursos estilísticos que contribuyen a crear sensación de aceleración en el monólogo. Destacaremos la presencia de frases cortas, que se suceden rápidamente. Cada una de ellas aporta una nueva acción, condensando la información: «Caminas con la cabeza gacha. Todos los días recorres insomne el mismo pasillo con la cabeza gacha. Dices que es lo mejor para ti. Todos lo creen» (pág. 117).

La mayoría de las frases se suceden sin nexos de transición: «No pensar. No pensar. Aquí. Tranquilo. Ocho horas. Diez horas. Las que haga falta. (...)» (pág. 118). En general, la ausencia de transiciones implica enumeraciones, sobre todo de acciones expresadas muy sucintamente.

Las acotaciones, que separan las secuencias, indican las acciones que realiza el personaje. Interrumpen el monólogo, creando una alternancia con sus palabras.

Las alternancias y cambios también se producen a otros niveles, en fragmentos más amplios, contribuyendo a la complejidad de la obra: por ejemplo, el monólogo incluye diálogos recordados o imaginados con otros personajes, como el que mantiene en el ascensor con un colega suyo que le aconseja apuntarse al equipo de baloncesto de la empresa porque el entrenador es el jefe de recursos humanos y todos los que han pasado por «el equipo de la empresa han ascendido meses más tarde» (Primera parte, pág. 117), salvo el último, que ha sido despedido. Esto que contradice la afirmación anterior, incidiendo en la falta de certeza.

La acotación que precede a la sexta etapa indica que la voz de la megafonía se oye en las pausas del monólogo de Germán o en los «huecos»,

es decir, en los silencios: «*La voz de la megafonía se irá colando en el discurso de GERMÁN: en sus pausas y huecos entre las palabras. Las dos voces entran en conflicto.*» (pág. 120). Desaparecen por lo tanto los silencios, que es uno de los métodos de fomentar la sensación de aceleración tanto en el texto dramático como en la representación teatral. Además, el carácter administrativo y normativo del discurso transmitido por megafonía contrasta con el tono personal de las palabras del personaje, creando una tensión entre ambos discursos y una mayor densidad de información.

Numerosos episodios diferentes se desarrollan en un lapso de tiempo muy breve, lo que constituye otro rasgo de la aceleración contemporánea (Rosa, 2012, pág.115). Cada etapa refleja actitudes cambiantes del personaje, con frecuencia con formas y ritmos de frases distintos. Por último, la acción se sitúa en un espacio cerrado, neutro, que aumenta la sensación de urgencia y de ausencia de salidas simbólicas del personaje. El lugar se vuelve angustioso a medida que transcurre el monólogo, alterando la relación del personaje consigo mismo y con los demás.

Desde el punto de vista temático, el estrés al que se ve sometido el personaje por la empresa pone de manifiesto algunos de los cambios inducidos en el mundo del trabajo por la aceleración del ritmo laboral: «No puedo trabajar una semana en turno e noche y la siguiente en el de mañana. Luego, de repente, dos días sueltos por la tarde» (p.121). Germán concluye que la solución es el aumento de ritmo de trabajo y de la vida cotidiana (Rosa, 2012, págs. 12-13): trabajar «diez horas» (pág. 118) diarias. La empresa aumenta la presión para obtener mejores resultados, denominados eufemísticamente «los objetivos». La voz oída a través de la megafonía confirma un panorama de destrucción de empleo, alimentando los temores iniciales del personaje, al mismo tiempo que expone aspectos de la ideología de la rentabilidad empresarial. Bajo el pretexto de ofrecer mayores posibilidades, introduce la noción de flexibilidad en el trabajo. La flexibilización y la desinstitucionalización son prácticas que caracterizan a la modernidad tardía (según T.H. Eriksen, citado por Rosa, 2012, pág. 155). La nueva reforma concierne únicamente las «indemnizaciones por pérdida de empleo». El discurso sobre la «Nueva reforma laboral» emitido mientras el protagonista está en los servicios parodia la omnipresencia de la ideología empresarial.

La rapidez de los episodios contribuye al efecto de aceleración hacia el desenlace: «(...) la velocidad, que genera estrés al suprimir el espacio, produce miedo y, a su vez, el miedo aumenta la velocidad y la convierte

en un vector suyo.» (Virilio, 2021, pág. 36). La aceleración limita las posibilidades de Germán. Como indica Bouton (2013, pág. 50), las posibilidades que puede imaginar un individuo sometido a la urgencia se ven limitadas, no sólo en su alcance, sino también en su variedad. Agotado física y mentalmente, el personaje no consigue asumir su situación.

El protagonista ve cómo se reduce progresivamente su horizonte temporal: vive en un presente inmediato y es incapaz de pensar en el futuro más allá de las reacciones instantáneas. Esto coincide con una consecuencia de la aceleración de la modernidad tardía: las perspectivas temporales de rentabilidad a corto plazo de la empresa se ven reflejadas en la ausencia de perspectivas temporales de los empleados (Rosa, 2011, pág. 17), impidiéndoles encontrar una solución (Baier, 2002, pág.178).

Antes del final, Germán trata de imaginar una escena que lo tranquilice: «Este domingo me voy a la sierra». Retoma el título de la obra: «No me voy a quedar en punto muerto» (pág. 123). Pero no puede evitar la sensación de aceleración: «Sentir la respiración jadeante. El pulso acelerado. El vértigo. Y si me caigo... y si me resbalo, me atranco y derrapo... Si me rompo una pierna (...)» (pág. 123) (etapa novena). La situación se degrada hasta que se vuelve insoportable, llevando al protagonista a cometer un acto irracional: tirar y quemar unos papeles. Tras «estallar en ira», Germán escucha sobrecogido los golpes contra la puerta, que auguran una sanción inmediata y el temido despido.

## 5. LOS RASGOS COMUNES A LAS DOS OBRAS

Las dos autoras pertenecen a la misma época y, de forma distinta, muestran su preocupación por la actualidad del momento. Sensibles a las rápidas y profundas mutaciones sociales, plasman el presente que viven en la temática de sus obras y en su estilo de escritura. Tanto las imágenes como los fragmentos de escenas reflejan la urgencia que la sociedad actual padece como una imposición del sistema.

*Fictionality Shows* y *Punto muerto* constituyen dos metáforas de los efectos de la aceleración de la vida cotidiana. En el ritmo de una vida marcada por la aceleración, los problemas también tienen que resolverse prontamente. *Fictionality Shows* es una imagen de cómo los protagonistas tratan de buscar una solución rápida a una situación cotidiana, a unos problemas económicos, participando para ello en un juego azaroso

dominado a su vez por la aceleración. Pero dicha aceleración conduce a la catástrofe: un accidente de tráfico con la muerte de unos animales del zoo y una profunda crisis familiar. *Punto muerto* es una metáfora de la presión psicológica a la que la aceleración de los ritmos laborales en aras de una mayor rentabilidad somete a los empleados, provocando la desaparición de la separación entre la vida profesional y la vida personal, y, en ciertos casos, el deterioro psicológico de los empleados, dando lugar a situaciones de crisis personales.

Desde ese punto de vista, y pese a sus diferencias, *Fictionality Shows* y *Punto muerto* tienen varios puntos en común. Para H. Rosa (2011, págs.114-135), los individuos sometidos a un proceso de aceleración son víctimas de la alienación con respecto a distintos aspectos de la realidad, como las relaciones con el espacio, con los objetos, con las acciones que realizan, con respecto al tiempo en el que viven o con respecto a sí mismos y su relación con los demás. El personaje de *Punto muerto* se separa mentalmente del trabajo y se encierra en un baño; la presión y la aceleración que vive lo alejan de su manera habitual de comportarse y del respeto de las normas sociales, olvidando el momento en el que se encuentra. El personaje de *Fictionality Shows*, en cuanto empieza la carrera acelerada para recuperar a su hija, abandona la casa para moverse en un espacio impreciso, descontextualizado, donde lo único que cuenta es la velocidad a la que lo recorre. La realidad exterior y sus objetos sólo son obstáculos para ELLA, que vive bajo la presión de un plazo que se acaba. La urgencia hace que se olvide de sí misma y de las relaciones con los otros.

Tras el humor y el carácter paródico, ambas piezas inciden en una de las figuras temporales más preponderantes de nuestra época: la aceleración de la vida cotidiana y la sensación de urgencia que con frecuencia acarrea.

## 6. OBRAS CITADAS

- LUQUE, DIANA I. (2012). *Fictionality Shows*, *Acotaciones* (28), 125-135.  
 DOMÉNECH, BLANCA (2012). *Punto muerto*, *Acotaciones*, (28), 115-123.  
 AUBERT, NICOLE (2003), *Le culte de l'urgence. La société malade du temps*. Paris: Flammarion.

- AUBERT, NICOLE (2018) (dir.).@ *la recherche du temps*. Toulouse : Éditions Érès.
- AUBERT, NICOLE (2018). Accélération et hyperconnexion à l'ère du capitalisme financier: accomplissement de soi et dépossession de soi. En Nicole Aubert (dir.).@ *la recherche du temps* (págs.11-23). Toulouse : Éditions Érès.
- BAETENS JAN, HUME KATHRYN (2006). Speed, Rhythym, Movement: A Dialogue on K.Hume's Article «Narrative Speed», *Narrative*, (14, 3), 349-355.
- BAIER, LOTHAR (2000). *Pas le temps ! Traité sur l'accélération*. Paris: Ed. Actes Sud.
- BOUILLOUD, JEAN-PHILIPPE; FOURNOUT, OLIVIER (2018). Accélération et bourrage du temps: les enjeux de la perception du temps de la modernité, en Nicole Aubert (dir.).@ *la recherche du temps* (págs. p.125-141). Toulouse: Éditions érès.
- BOUTON, CHRISTOPHE (2013). *Le temps de l'urgence*, Lormont : Le bord de l'eau.
- CHABOT, PASCAL (2021). *Avoir le temps. Essai de chronosophie*. Paris : PUF/Humensis.
- GARCIA BARRIENTOS, JOSÉ-LUIS (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC.
- GENETTE, GÉRARD (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Editions Seuil.
- JIMÉNEZ AQUILAR, MIGUEL-ÁNGEL (2013). El juego mediático de Diana Luque: Noche de reyes, *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* (8), 170-174. ISSN: 2013-6986. Recuperado el 13 de octubre de 2021 en [www.anagnorisis.es](http://www.anagnorisis.es).
- HUME, KATHRYN (2005), «Narrative Speed in Contemporary Fiction», *Narrative*, (13, 2), 105-124.
- KUKKONEN, KARIN (2020). The speed of the plot Narrative acceleration and deceleration. *Orbis Litterarum* (75), 73-85.
- OSTERMEIER, THOMAS (1999). *2.1. Theatre in the age of its acceleration (1999)* (conferencia del 20 de mayo de 1999) en el Hamburger Bahnhof Museum for Contemporary Art de Berlin, publicada en *Theater der Zeit*
- PÉREZ-RASILLA BAYO EDUARDO (2018). El teatro de Blanca Doménech, Pygmalion: Revista de teatro general y comparado (9-10), ISSN 2171-3820. Recuperado el 13 de octubre de 2021 en <https://dialnet.unirioja.es/revista/21690/A/2017>

- PÉREZ-RASILLA BAYO EDUARDO (2021). Entrevista a Blanca Doménech, *Don Galán, revista de investigación teatral*, nº2. Recuperada el 13 de octubre de 2021 en <https://vimeo.com/37300338>
- ROSA, HARMUT (2011). *Accélération. Une critique sociale du temps*. Paris : La Découverte/Poche.
- ROSA, HARMUT, (2012). *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*. Paris: La Découverte/Poche.
- SADOWSKA GUILLON, I., (2015). *Entrevista a Blanca Doménech, un teatro político sin compromisos ideológicos*. 6 páginas. Recuperado el 13 de octubre de 2021 en <https://www.episkenion.com>
- VIRILIO, PAUL (2010). *Le grand accélérateur*. Paris : Éditions Galilée.
- VIRILIO, PAUL (2011). *Vitesse*. Paris : Carnets Nord/Le Pommier.
- VIRILIO, PAUL (2010). *L'administration de la peur*. Paris : Les Éditions Textuel.

